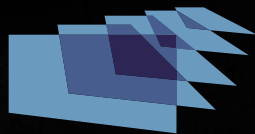




**ADF**



**AUTORES DE FOTOGRAFÍA  
CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA**

**ANUARIO 2023**

# Carácter artístico Sensibilidades modernas.



## Lentes ZEISS Supreme Prime Radiance

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

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



Seeing beyond

# Cine verdadero. Para todos.



## Lentes ZEISS Nano Prime.

Los ZEISS Nano Primes son lentes de cine diseñados para cámaras modernas sin espejo de fotograma completo. Las seis distancias focales cuentan con una alta velocidad de T1,5 en un objetivo de cine real en una carcasa pequeña y robusta. Los Nano Primes son lentes para todos los directores de fotografía, presupuestos y proyectos. Lentes que no te defraudarán. Lentes de cine para todos los días.

[zeiss.com/cine/nanoprime](https://zeiss.com/cine/nanoprime)

# EL ARTE ES EL ALIMENTO DEL ALMA

Dentro del colectivo de trabajadores que crean una pieza audiovisual, la función de una directora o director de fotografía es darle imagen a un relato, generar un universo, explorar sus posibilidades y expandir sus fronteras.

Una obra audiovisual es una de las varias expresiones artísticas que integran el abanico de la producción cultural de un país, una región o una parte del mundo.

Una expresión artística es la catalización del sentir en un momento y lugar preciso, el reflejo de una cultura, el mensaje encriptado que el espectador decodificará y cumplirá múltiples funciones: Apaciguará sentimientos dolorosos, exaltará un corazón enamorado, acompañará momentos de soledad, aportará a la reflexión de un tema, iluminará momentos oscuros, pero, en especial, alimentará su alma.

**El arte es el alimento del alma y resulta imprescindible para la vida.**

Ante el escenario adverso que afrontamos, defendamos más que nunca este sustento, para garantizar una sociedad saludable en los tiempos venideros.

Nuestro compromiso desde ADF es continuar contribuyendo al desarrollo del arte audiovisual para que sea siempre una fuente inagotable de riquezas para el alma.

## Comisión Directiva de ADF

### COMISIÓN DIRECTIVA

PERÍODO 2023-2025

Presidenta

**VICTORIA PANERO (ADF)**

Secretario General:

**FEDERICO RIVARÉS (ADF)**

Tesorero:

**ALEJANDRO GIULIANI (ADF)**

Primer Vocal:

**ALEJANDRA MARTÍN (ADF)**

Vocales:

**FERNANDO LORENZALE (ADF)**

**CARLA STELLA (ADF)**

**MAURICIO RICCIO (ADF)**

**MILI CHAÍN (ADF)**

**MARIANO SUAREZ (ADF)**

**CECILIA MADORNO (ADF)**

Vocales Suplentes:

**MARTÍN SICCARDI (ADF)**

**MARCELO IACCARINO (ADF)**

**FÉLIX MONTI (ADF)**

**MATÍAS CALZOLARI (ADF)**

Comisión Revisora de cuentas:

**MARCELO LAVINTMAN (ADF)**



**KOSMOS**  
the real fresnel feeling



**KOSMOS 400**



**KOSMOS 1000**



**KOSMOS 200**

**VELVET**

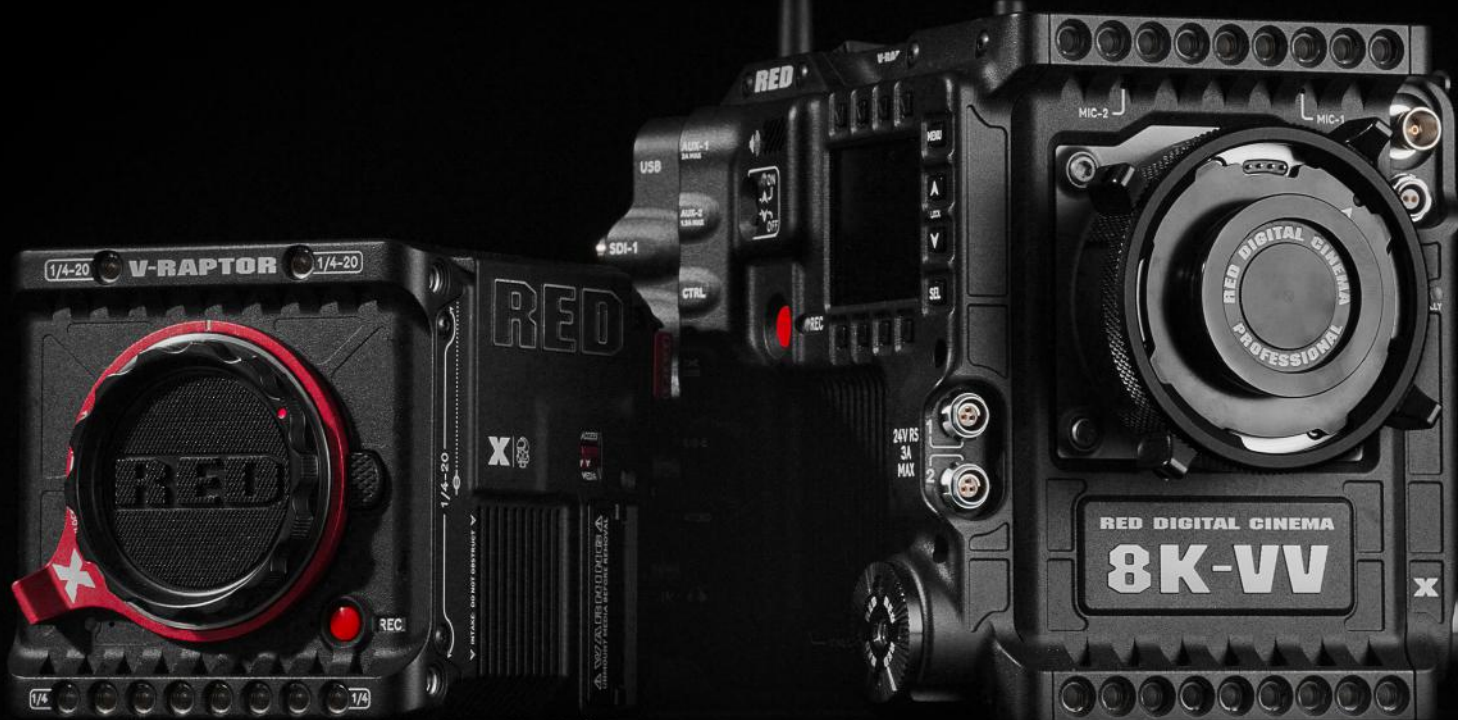
[www.velvetlight.tv](http://www.velvetlight.tv)



# V-RAPTOR X

## LA PRIMER CÁMARA GRAN FORMATO CON GLOBAL SHUTTER

LA NUEVA INSIGNIA DEL SISTEMA DSMC3 CON GLOBAL VISION: UN SENSOR DE GLOBAL SHUTTER Y UNA SERIE DE  
HERRAMIENTAS PARA UN RANGO DINÁMICO Y FLEXIBILIDAD SIN PRECEDENTES



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



LAOWA

iodyne  
PRO DATA

FSI Flanders Scientific Inc.

DZOFILM

sns  
studio network solutions

ZEISS

colorfront

RED



Canon

angénieux



HAWK®



LAOWA Nikon.



RICHARD  
GALE  
OPTICS



APOGEE



Leica



IRON GLASS

OPTICASHC





Scan el QR code para mas info.

# VORTEX SERIES

By Teletechnica



Redefining nothing.  
It's all you.

El Vortex8 es un versátil sistema RGBW 2x1 con CCT que va de 2200K a 15000K que se puede usar como una luz fuerte para rebotar o empujar a través de la difusión, o como una luz suave y cremosa con Creamsource Dome o DoPchoice Snapbag. Los efectos y geles de color están integrados en la última arquitectura de CreamOS, además de una gama de nuevas funciones incluidas en una interfaz de usuario intuitiva.

El clima impredecible y las máquinas de efectos desordenadas ya no son una preocupación para el departamento de iluminación donde se encuentra instalado el Vortex. El Vortex8 es resistente al agua IP65 y está sellado para máxima seguridad y eficiencia. La lluvia, la nieve y el polvo no detendrán al Vortex.



[www.teletechnica.com](http://www.teletechnica.com)



Scan el QR code para mas info.



Swit Electronics tiene gran reputación en todo el mundo por sus excelentes e innovadores productos.

Fabrica baterías de altísima calidad y de larga duración con gran potencia para iluminación o uso intensivo. Amplio uso en la industria del Broadcast & Media.

Sus principales categorías de productos son monitores LCD profesionales, luces LED, transmisores inalámbricos y baterías recargables.

Podés encontrar su catálogo y productos en nuestro Showroom



[www.teletechnica.com](http://www.teletechnica.com)



# ACTIVIDADES DE ADF 2023



## 24° BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE (BAFICI)

19 DE ABRIL AL 1 DE MAYO, CABA

El jurado ADF integrado por **Cecilia Madorno (ADF)**, **Matías Calzolari (ADF)** y **Germán Vilche (ADF)** otorgó el Premio ADF a la **Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional** a **Francisca Saez Agurto** por su trabajo en el largometraje *Las demás*.



## 35° FESTIVAL LA MUJER Y EL CINE

5 AL 8 DE MAYO, CABA

El jurado ADF conformado por **Mili Chaín (ADF)**, **Carla Stella (ADF)** y **Lily Suárez Rodes** otorgó el Premio ADF a la mejor dirección de fotografía a las socias **Belén Tagliabue (ADF)** y **Carolina Rolandi** por su trabajo en *Sembrar*, dirigido por **Agostina Ravazzola**. Además, se entregaron dos menciones especiales: a **Malena Esteban** y **Sol Iurcovich** por su trabajo en *Los Extraños*, dirigido por **Guadalupe Javaloyes** y **Violeta Palukas**; y a **Lina Fernandez** por su trabajo en *No me dejes madre mía*, dirigido por **Melina Barreto**.

## SEMANA ABC

10 AL 12 DE MAYO, SAN PABLO (BRASIL)

La ADF estuvo presente en la **Semana ABC** donde se llevó a cabo la asamblea anual de la **FELAFIC** de la cual participó nuestra presidenta **Victoria Panero (ADF)** junto a representantes de otras asociaciones latinoamericanas.

La socia **Luisa Cavanagh** disertó junto a **Janice D'Ávila (ABC)**, **Lauro Escorel (ABC)** y **Luciano Santa Barbara**, sobre la importancia del proceso colaborativo entre coloristas y directores de fotografía, sus distintas técnicas y métodos de trabajo. Coordinó **Paulo M. de Andrade (ABC)**. **Paola Rizzi (ADF)** dio una charla junto a **Claire Pijman** y **Andrea Muller**, coordinada por **Llano (ABC)**, sobre los documentales *Chango*, *la luz descubre* y *Living the Night*.

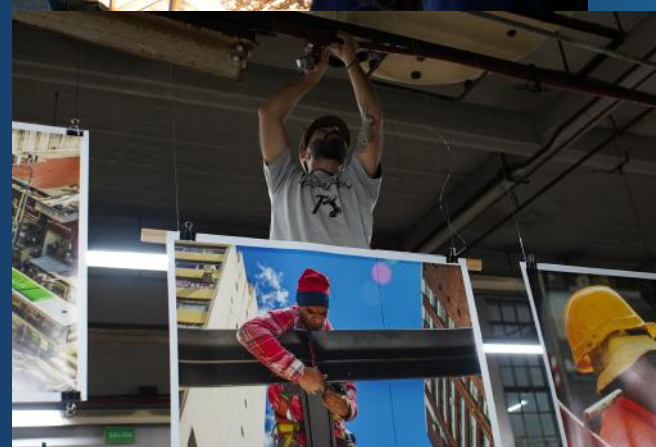


## MUESTRA ADF "LUX Y PENUMBRA"

20 DE MAYO, ESPACIOS BALUX, CABA

El 20 de mayo de 2023 con la coordinación de **Alejandro Giuliani (ADF)** se realizó la muestra multidisciplinaria de la ADF titulada "Lux y Penumbra" en los Espacios Balux de la Paternal, la misma fue un evento artístico y social en el que expusieron sus trabajos:

**Agustín Barrutia (ADF), Alan Badan (ADF), Alejandra Martín (ADF), Aleksandr Tananov, Camila Lucarella, Carla Stella (ADF), Carla Lucarella (ADF), Cecilia Madorno (ADF), Daniel Ortega (ADF), Emiliano Penelas (ADF), Eugenia Rylova, Javier Juliá (ADF), Franco Cerana (ADF), José María Hermo (ADF), Leonardo Hermo (ADF), Malen Quinteros, Marcelo Iaccarino (ADF), Marcelo Lavintman (ADF), Martín Siccardi (ADF), Mauricio Riccio (ADF), Osvaldo Ponce (ADF), Pigu Gómez (ADF) y Vale Fiorini.**



VIDEO REALIZADO POR NUESTRO SOCIO **HERNÁN GÓMEZ**



## BVS MEDIA CONNECT

11 DE MAYO, OFICINAS DE BVS, CABA

**Christian Cottet (ADF)** y **Esteban Umama (ARRI)** compartieron junto a socios de la ADF y público interesado la charla "Impression V Filters, efectos vintage para lentes Signature", en la cual se hizo el lanzamiento de los filtros de ARRI para la Argentina.



## CHARLA ADF & ACTRICES/ACTORES: PROTAGONISTAS DE LA IMAGEN

23 DE AGOSTO, CENTRO CULTURAL MORÁN, CABA

Se realizó el segundo encuentro del ciclo "ADF y su imagen" titulado: Protagonistas de la imagen. Participaron: **Jazmin Stuart, Marina Bellati, Sebastián Arzeno, Flor Mamberti (ADF), Javier Juliá (ADF)** e **Iván Gierasinchuk (ADF)**. Moderó **Alejandro Giuliani (ADF)**.



## 6TO. FESTIVAL SMOF STOP MOTION OUR FEST 2023

20 AL 26 DE JUNIO, CABA

El jurado ADF conformado por **Bela Tagliabue (ADF)**, **Sergio Piñeyro (ADF)** y **Osvaldo Ponce (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia de Cortometrajes Animados a **Sylvie Trouvé** por su trabajo en *La melodía torrencial*, dirigido por **José Luis Saturno**. También se entregó una mención a **Carlos Montoya** por su trabajo en *Bird*, dirigido por él mismo.

## VER CHARLA

## CHARLA ADF & AADA: ¿CÓMO SE CONSTRUYE UNA IMAGEN?

19 DE JULIO, CENTRO CULTURAL MORÁN, CABA

Se realizó el primer encuentro del ciclo "ADF y su imagen" titulado: ¿Cómo se construye una imagen? Participaron: **Julieta Dolinsky (AADA)**, **Yamila Fontan (AADA)**, **Rodolfo Pagliere (AADA)**, **Victoria Panero (ADF)**, **Alan Badan (ADF)** y **Julián Apezteguia (ADF)**. Agradecemos al Centro Cultural Morán por su hospitalidad y disposición para nuestras actividades ya que nos hacen sentir como en casa.



## VER CHARLA



## 1ER. FICPBA FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

2 AL 10 DE SEPTIEMBRE, BUENOS AIRES

El jurado ADF conformado por **Yarará Rodríguez (ADF)**, **Christian Cottet (ADF)** y **Hugo Colace (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la competencia "Ventana Bonaerense" de largometrajes a **Max Ruggieri (ADF)**, por su trabajo en la película *Bahía Blanca*, dirigida por **Rodrigo Caprotti**.

## CICLO DE CINE NACIONAL EN LA UMET

14 SEPTIEMBRE AL 19 DE NOVIEMBRE, UNIVERSIDAD UMET, CABA

Entre septiembre y noviembre de 2023 se realizó un ciclo de cine nacional en la UMET (Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo) en el cual se proyectaron *El silencio del cazador*, dirigida por **Martín de Salvo** y fotografiada por **Nicolás Trovato (ADF)**; *Alanis*, dirigida por Anahí Berneri y fotografiada por **Luis Sens (ADF)**; e *Infancia Clandestina*, dirigida por **Benjamin Avila** y fotografiada por **Iván Gierasinchuk (ADF)**. Nuestros socios, junto con otros miembros de los equipos técnicos participaron de los debates posteriores a las proyecciones.



## 5TO. FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE ENSENADA (FICE)

14 AL 17 DE SEPTIEMBRE, ENSENADA

El jurado ADF integrado por **Carla Stella (ADF)**, **Gonzalo Ansaldo** y **Malco Alonso** entregó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia de Largometrajes a **Gustavo Schiaffino (ADF)** por su trabajo en la película *La crecida*, dirigida por **Ezequiel Erriquez**.



## 4TO. FESTIVAL DE CINE DE HURLINGHAM - FESTIHUR

28 DE SEPTIEMBRE AL 1 DE OCTUBRE, HURLINGHAM

El jurado ADF integrado por **Alejandra Martín (ADF)**, **Cecilia Madorno (ADF)** y **Nicolás Gorla (ADF)** entregó el premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía a **Cecilia Tasso** por su trabajo en *Hékate*, la película dirigida por **Nadia Benedicto**.

**MÁS CINE ARGENTINO**  
Cine Nacional en la UMET

*Alanis*  
de Anahí Berneri

Proyección y debate con **Anahí Berneri** (directora), **Estela Garelli** (actriz) y **Luis Sens** (dir. de fotografía).  
Moderador: profesor **Diego Lerer**

Jueves 19/10 - 18hs. Aula Magna de UMET (Sarmiento 2037, Bº piso)  
Entrada gratuita y abierta para docentes, estudiantes y público en general

FUNDACIÓN SACAI ADF FICE



## 11VO. FESTIVAL AUDIOVISUAL BARILOCHE (FAB)

25 DE SEPTIEMBRE AL 1 DE OCTUBRE, BARILOCHE

El jurado ADF integrado por **Angel Arozamena (ADF)**, **Daniel Mendoza (ADF)** y **Lily Suárez Rodés** entregó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Patagónica Binacional de Largometrajes Argentino/Chilena a **Pamela Pollak Aguiló, Alejandro Peralta, Pepe Torres, Jarda Rindler** y **Nicolás del Campo** por su trabajo en *Edita*, dirigida por **Pamela Pollak Aguiló**. También otorgó una mención especial a **Bruno Osorio** por su trabajo en *Vuelve a navegar el Wampo*, de **María Manzanares**.



## 7MO. FESTIVAL DE CINE LUZ DEL DESIERTO

29 DE SEPTIEMBRE AL 6 DE OCTUBRE, AVELLANEDA Y CABA

El jurado ADF integrado por **Connie Martin (ADF)**, **Fernando Marticorena (ADF)** y **Juan Manuel Casolati** entregó el premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía a **Maximiliano Wendler** por su trabajo en el film *Rinoceronte*, con dirección de **Arturo Castro Godoy**.

## CHARLA ADF & EDA/SAE: CORTANDO LA IMAGEN

13 DE SEPTIEMBRE, CENTRO CULTURAL MORÁN, CABA

Se realizó el tercer encuentro del ciclo "ADF y su imagen" titulado: Cortando la imagen. Participaron: **Laura Palottini (EDA/SAE)**, **Gustavo Macri (SAE/EDA)**, **Constanza Curia (EDA)**, **Daniel Ortega (ADF)**, **Yarará Rodríguez (ADF)** y **Guri Saposnik (ADF)**. Moderó **Mili Chain (ADF)**.

## CHARLA ADF: VERSATILIDAD FRENTE A DIFERENTES MODELOS DE PRODUCCIÓN

7 DE OCTUBRE, CENTRO CULTURAL ALTERNATIVO (CECUAL), RESISTENCIA (CHACO)

Nuestro socio **Germán Costantino (ADF)** fue el disertante de la charla "Versatilidad frente a diferentes modelos de producción" en la que tuvo lugar un intercambio sobre las posibilidades de producción audiovisual en diferentes formatos.



[VER CHARLA](#)

Ciclo de Charlas  
**OFICIOS  
DEL CINE  
2023**



**MAR10**  
16 a 18 hs.

Lugar: Aula: 5M1  
Facultad de Arte  
(9 de Julio 4301)

**OFICIO: Cómo acompañar desde la dirección de fotografía el desarrollo de un documental.**  
(ADF)

A cargo de: **Pigu Gómez (ADF)**



## 20° FESTIVAL TANDIL CINE

7 AL 14 DE OCTUBRE, TANDIL

Nuestro socio **Pigu Gómez (ADF)** 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". Invitado por el festival, **Pigu Gómez (ADF)** dictó la charla "Cómo acompañar desde la dirección de fotografía el desarrollo de un documental".

## CHARLA ADF & DIRECTORES: LA DIRECCIÓN DE LA IMAGEN

25 DE OCTUBRE, CENTRO CULTURAL  
MORÁN, CABA

Se realizó el cuarto encuentro del ciclo "ADF y su imagen" titulado: La dirección de la imagen. Participaron: **Carla Lucarella (ADF)**, **Gustavo Taretto**, **José Luis García (ADF)**, **Paula Hernández**, **Pucho Mentasti** y **Sol Lopatín (ADF)**. Moderó **Hugo Colace (ADF)**.



## ENCUENTRO Y PARRILLADA

10 DE OCTUBRE, CABA

Se realizó un cálido encuentro de socios para compartir experiencias y almorzar al que se sumaron algunos de nuestros socios protectores para acercar sus novedades.

[VER CHARLA](#)



## CHARLA ADF: DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA EN ESTUDIO

15 DE NOVIEMBRE, CINECLUB MUNICIPAL HUGO DEL  
CARRIL, CÓRDOBA CAPITAL

Nuestro socio **Alejandro Giuliani (ADF)** dictó una charla sobre Dirección de Fotografía en estudio en la cual expuso su trabajo en *Aniceto*, de **Leonardo Favio**.



## 38° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

3 AL 13 DE NOVIEMBRE, MAR DEL PLATA

El jurado ADF conformado por **Connie Martin (ADF)**, **Franco Cerana (ADF)** y **Nico Miranda (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional de Largometrajes a **Marcos Rostagnor** por su trabajo en *Las almas*, con dirección de **Laura Basombrío**.

ACTIVIDADES DE ADF

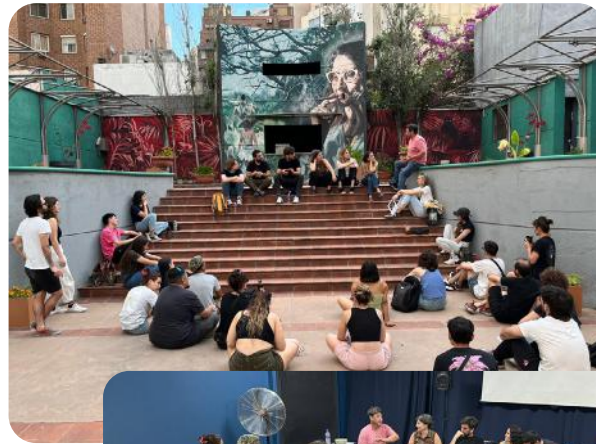
# 2023



## 31° CAPER SHOW

7 AL 9 DE NOVIEMBRE, COSTA SALGUERO, CABA

La ADF tuvo su stand en la 31° edición de la CAPER Show 2023 donde dio a conocer el trabajo de la asociación y el de sus socios. Además, el 7 de noviembre tuvo lugar la mesa redonda "La Dirección de Fotografía en Escenarios Virtuales" de la cual participaron **Hugo Colace (ADF)**, **Ignacio Pol**, **Nicolás Trovato (ADF)** y **Rodolfo Pagliere (AADA)** con moderación de **Victoria Panero (ADF)**. Fue un encuentro en el cual se abrió el debate sobre cómo debe posicionarse el DF frente a este nuevo contexto de producción, cuáles son sus pros, sus contras y las mejoras por delante.



## CHARLA ADF & DA: ¿CÓMO SE CONSTRUYE UNA IMAGEN?

15 DE NOVIEMBRE, CINECLUB MUNICIPAL  
HUGO DEL CARRIL, CÓRDOBA CAPITAL

Se realizó una charla-encuentro entre Directores de Arte y Directores de Fotografía titulado *¿Cómo se construye una imagen?* del que participaron **Lorena Stricker**, **Paz Blog**, **Carolina Vergara**, **Virginia Vallés**, **Santiago Sgarlatta** e **Ignacio Simpson**.



## VIDEO PRISMA AWARDS

27 DE NOVIEMBRE, CENTRO CULTURAL  
KIRCHNER, CABA

**Carla Lucarella (ADF)**, **Demian Rodenstein** y **Mariano Suárez (ADF)** participaron del festival de videos musicales "Video Prisma Awards". En la sección Dirección de Fotografía se premió a *Descartable*, con fotografía de **Pablo Bernst**; y *Mare di guai (director's cut)* con fotografía de **Alessandro Ubaldi**. Además, se entregaron menciones ADF a *Tenochtitlán*, con fotografía de **Bruno Gaeta**; y *Te encontré*, de **Florencia Mamberti (ADF)**.





## 8° FESTIVAL SHNIT CÓRDOBA

29 DE NOVIEMBRE AL 1 DE DICIEMBRE,  
CÓRDOBA CAPITAL

El jurado ADF conformado por **Mariana Russo (ADF)**, **Ezequiel Salinas (ADF)** y **Pablo Gonzalez Galetto (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia "Made in Argentina" del Shnit Worldwide Shortfilmfestival a Daniel Carrizo por su trabajo en *Luna que se quiebra sobre la tiniebla de mi soledad*, con dirección de **Lucila Mariani**.

**SAE** SOCIEDAD ARGENTINA  
DE EDITORES  
AUDIOVISUALES

La SAE reúne a profesionales de la edición audiovisual con la misión de visibilizar el arte del montaje, poner en valor el trabajo de lxs editorxs y participar de la defensa colectiva y solidaria de las condiciones de trabajo.

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

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

[f](#) [i](#) /saeditores



## 11° MAFICI

1 AL 10 DE DICIEMBRE, PUERTO MADRYN

El jurado ADF conformado por **Victoria Panero (ADF)**, **Milagros Chaín (ADF)** y **Malco Alonso** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Oficial de Óperas Primas a Mathieu Bertholet por su trabajo en *L'Été l'éternité*, con dirección de **Émilie Aussel**.



## 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](mailto:biblioteca@enerc.gov.ar)

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



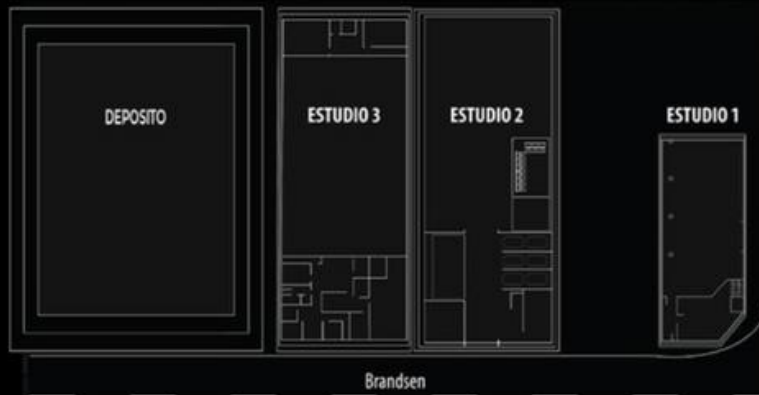
**ESTUDIO 1 = 350m<sup>2</sup>**



**ESTUDIO 2 = 800m<sup>2</sup>**



**ESTUDIO 3 = 800m<sup>2</sup>**



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.**

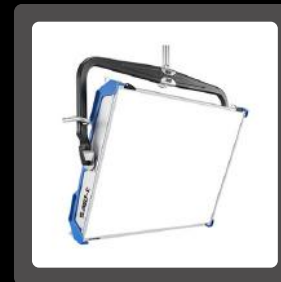
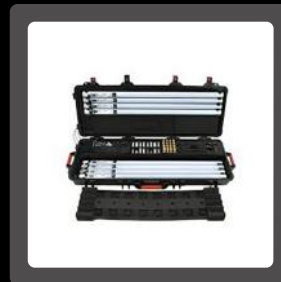
**angénieux**

**CARTONI**  
PROFESSIONAL CAMERA SUPPORT

**m**  
matthews  
studio equipment.



Flota de vehículos propia





# PREMIO ADF 2023 Y FIESTA DE FIN DE AÑO

27 DE DICIEMBRE, CABA

Durante 2023 se celebró la primera edición de los **Premios ADF**. Con este reconocimiento se puso como objetivo poner en valor el trabajo de las directoras y directores de fotografía en la producción contemporánea. Las obras postuladas tuvieron su estreno comercial entre el primero de julio de 2022 y el 30 de junio de 2023.

La preselección de las candidatas fue realizada por un Comité de selección compuesto por socias y socios de la ADF a quienes les agradecemos su tiempo y dedicación. El mismo estuvo compuesto por: **Javier Juliá (ADF)**, **Fernando Marticorena (ADF)**, **Max Ruggieri (ADF)**, **Nicolás Gorla (ADF)**, **Martín Sapia (ADF)**, **Laura Larrosa (ADF)**, **Alejandro Giuliani (ADF)**, **Hugo Colace (ADF)**, **Victoria Panero (ADF)**, **Sebastián Zayas (ADF)**, **Juan Manuel Casolati (ADF)**, **Federico Martini (ADF)**, **Marcelo Lavintman (ADF)**, **Malén Quinteros (ADF)**, **Federico Rivarés (ADF)**, **Natalia Fernandez (ADF)**, **Alejandro del Campo (ADF)**, **Ben Battersby (ADF)**, **Nico Miranda (ADF)**.

Lxs ganadorxs de los premios resultaron de una votación entre todxs los miembrxs de la ADF a través del voto secreto las diferentes categorías del Premio: Cortometraje, Videoclip, Documental, Serie de ficción, Pieza publicitaria y Largometraje de ficción.

Durante la entrega de premios nos tomamos un momento para homenajear la trayectoria de dos grandes directores de fotografía que forman parte de nuestra asociación en la categoría honorarios. Ellos son: **Rogelio Chomnalez (ADF)** y **José María Hermo (ADF)**.

También recordamos emotivamente la partida de **Paula Grandío**, gran artista, profesional apasionada y muy querida entre nosotrxs.

La ceremonia de premiación tuvo lugar el 27 de diciembre en el Cultural Morán dentro del marco de la fiesta de fin de año de la ADF. Los anfitriones del evento fueron **Mili Chaín (ADF)** y **Fernando Lorenzale (ADF)** en un cálido encuentro musicalizado por un show de **"Sufridos"** y el **DJ Ringo Galperin**.

## PREMIO A LA TRAYECTORIA JOSÉ MARÍA HERMO (ADF)



## PREMIO A LA TRAYECTORIA ROGELIO CHOMNALEZ (ADF)



## CORTOMETRAJE GANADOR LA HIJA DF: LUCIANO BADARACCO (ADF)

"Grabar en el Teatro Colón es un pequeño sueño. Uno de esos lugares que es, al mismo tiempo, una locación y un personaje. Al ser una pieza que surgía desde el mismo teatro sabíamos que teníamos permiso para llegar a los recovecos más particulares y mostrar eso que no siempre se ve".

\*VER SECCIÓN EN PRIMERA PERSONA, PAG. 27\*

### NOMINADXS:

*El Dance Off.* DF: **Naicol Perren**

*Las Rojas.* DF: **Franco D'Alessandro**

*Pasajero.* DF: **Sergio Piñeyro (ADF)**

*Quedate quieto o te amo.* DF: **Marcos Hastrup**

*Una noche más.* DF: **Jerónimo Prieto**

## VIDEOCLIP GANADOR DESCARTABLE DF: PABLO BERNST

"Justo en este momento donde se cuestiona tanto el colectivismo para mí es fundamental aprovechar la invitación de ADF a este espacio para mencionar a las personas con las que colaboro porque son ellos los que llevan a cabo y hacen concretas un montón de ideas. No solo eso, sino que con su experiencia las hacen crecer de forma exponencial".

\*VER SECCIÓN EN PRIMERA PERSONA, PAG. 95\*

### NOMINADXS:

*Automático.* DF: **Francisco Michel**

*Maricoteca.* DF: **Enzo Codaro**

*Mi Día.* DF: **Patricio Mollar**

*Tierra Zanta.* DF: **Cesar Guardia Alemañi**

*Vuelve Todo A Su Lugar.* DF: **Sofia Lizzoli**



**DOCUMENTAL GANADOR**  
**LOS LADRONES: LA VERDADERA**  
**HISTORIA DEL ROBO DEL SIGLO.**  
**DF: NICOLÁS TROVATO (ADF)**

“Un proyecto hermoso conociendo a unos personajes realmente fascinantes y atrapantes. A la peli le fue muy bien y este premio ADF es la frutilla del postre. El reconocimiento de los colegas, creo es el más gratificante de todos”.

**NOMINADXS:**

*Expuesta, Andy Cherniavsky.*

**DF: Milagros Chaín (ADF)**

*Los Paisajes.*

**DF: Mariano Maximovicz**

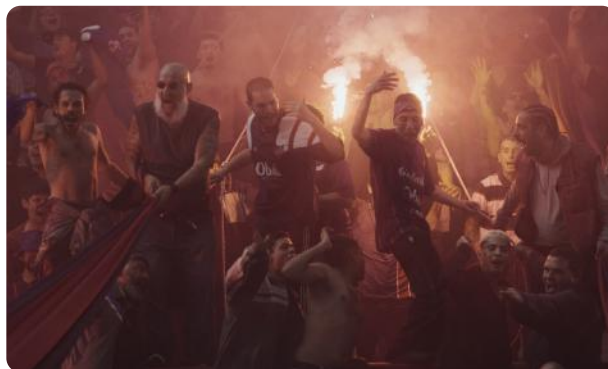
*Mariquita, Mujer Revolución.*

**DF: Alejandra Martín (ADF)**

*Nadie es inocente/Temporada 2*

*El agua electrizada – La mano de obra Ep 1*

**DF: Pigu Gómez (ADF)**



**SERIE DE FICCIÓN GANADORA**  
**BARRABRAVA**  
**DF: DANIEL ORTEGA (ADF)**

“Fue inmenso el trabajo de diagramación y preparación de la serie por varias razones: el contexto de la pandemia (todos los días durante casi cinco meses nos hacían hisopados) y por la magnitud del proyecto con escenas de hasta 300 extras, batallas campales, tiroteos, corridas y partidos de fútbol, fueron algunos ejemplos de las que requirieron mayor trabajo de planificación”.

**NOMINADXS:**

*El jardín de bronce*

**DFs: Marcelo Lavintman (ADF) y Lucio**

**Bonelli (ADF)**

*El Reino*

**DFs: Christian Cottet (ADF) y Guillermo**

**Saposnik (ADF)**

*Las bellas almas de los verdugos*

**DF: Hugo Colace (ADF)**

*Tierra Incógnita*

**DF: Victoria Panero (ADF)**



**PIEZA PUBLICITARIA**  
**GANADORA**  
**EL ETERNAUTA (NETFLIX)**  
**DF: FLORENCIA MAMBERTI (ADF)**

“Nos interesaba contar con una cámara que estuviera “espiando” el detrás de escena de los actores con un movimiento fluido y constante”.

**VER SECCIÓN EN PRIMERA PERSONA, PAG. 80\***

**NOMINADXS:**

*Santo vs. Demogorgon– Flamin Hot / Netflix.*

**DF: Javier Juliá (ADF)**

*Tu motor interno – YPF Infinia.*

**DF: Leo Hermo (ADF)**

*Coincidencias – Quilmes.*

**DF: Luciano Badaracco (ADF)**

*Primavera Sound – Flow.*

**DF: Marcos Hastrup**

*Stella Artois.*

**DF: Mariano Monti (ADF)**



## LARGOMETRAJE DE FICCIÓN GANADORES

1976

**DF: YARARÁ RODRIGUEZ (ADF)**

“La imagen está pensada desde lo más pequeño, desde los espacios íntimos. Si fuera una casa esta película estaría pensada desde la cocina, donde se teje esa intrincada red de lo doméstico que sostiene a la sociedad entera. Y ese ámbito era reinado de mujeres y niños hasta hace no mucho. 1976 es un año oscuro no solo para Chile sino para toda Latinoamérica y la pequeña historia de nuestra protagonista está inmersa en la gran Historia de su época. Manuela lo plasmó demasiado bien en el guión. Lo personal y la ficción. Cada plano, cada puesta está pensada desde ahí. Desde su mirada. Para contar esta historia solo me importaba ella: qué mira, cómo mira, desde donde la vemos... la cámara baila su paso todo el tiempo. Las historias de otras mujeres, nuestra actriz, algunos colores y el mar son las fuerzas silenciosas que inspiran las imágenes de esta película”.

## MISÁNTROPO DF: JAVIER JULIÁ (ADF)

“La concepción inicial de la película se centraba en la representación de una ciudad asfixiada por el calor, buscando transmitir la opresión y la sensación de sofoco que puede generar un clima en extremo cálido. El calor actuaría como un elemento que potencia la falta de empatía, la histeria colectiva y la paranoia, contribuyendo a un ambiente general de deshumanización. En su aspecto visual esto podría traducirse en paisajes urbanos con calles abarrotadas, edificios que parecen cerrarse sobre sí mismos y una paleta de colores que refleje la intensidad del calor, con tonos cálidos y saturados.

Sin embargo, debido al cambio de cronograma, tuvimos que explorar esta misma esencia de opresión y deshumanización en un contexto muy diferente, manteniendo la carga emocional y sociocultural, pero trasladándose a un escenario invernal ya que se decidió filmar durante el crudo invierno de Montreal, adoptando un clima opuesto al que habíamos concebido. De todas formas se mantenía la misma idea de buscar esta idea de

un mundo hostil, opresivo y deshumanizante en el que la falta de empatía, la histeria colectiva, el consumo desmedido y la paranoia son predominantes en un contexto sociocultural que acaba engendrando, de algún modo, su propia Nemesi. La ciudad, que estaba sumida en el calor, ahora se veía envuelta en la frialdad de la temporada invernal. Las calles, antes abarrotadas, adquirirían una nueva dinámica bajo una capa de nieve. La paleta de colores evolucionaba hacia tonos más fríos. La opresión persistía, pero ahora se manifestaba de manera diferente, aprovechando la naturaleza implacable del invierno”.

### NOMINADXS:

*Cadáver exquisito.*

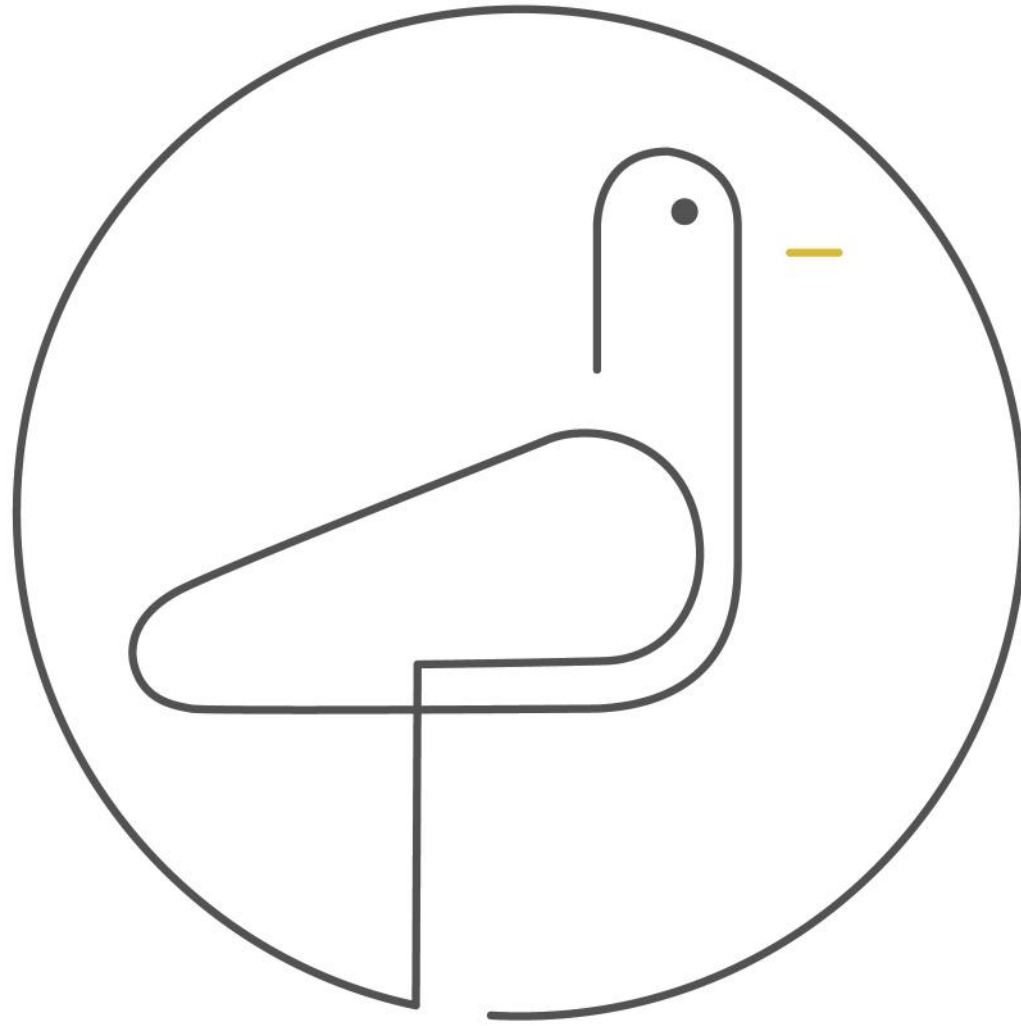
**DF: Fernando Marticorena (ADF)**

*El Santo.* **DF: Luciano Badaracco (ADF)**

*La bruja de Hitler.* **DF: Fernando Molina**

*La Extorsión.* **DF: Lucio Bonelli (ADF)**

*Tres Hermanos.* **DF: Roman Kasseroller (ADF)**



R O W I N G

R E N T A L



# GANDHI

ALQUILER DE EQUIPOS  
CINEMATOGRAFICOS

@GANDHIEQUIPOS  
TRONADOR 2131



DECLARÁ TUS OBRAS ONLINE EN  
[WWW.DAC.ORG.AR](http://WWW.DAC.ORG.AR)  
MIRÁ LA ACTUALIDAD DEL AUDIOVISUAL  
[WWW.DIRECTORESARV.COM.AR](http://WWW.DIRECTORESARV.COM.AR)

## El Audiovisual Argentino necesita la ACCIÓN de todos

Conocé el Proyecto de Ley en

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



INTERNATIONAL  
FEDERATION OF  
CINEMATOGRAPHERS  
FOR THE ART OF CINEMATOGRAPHY

Visite nuestro sitio web!



Sitio web: [www.imago.org](http://www.imago.org)  
Instagram: @imagocinematography

# ADFCINE.ORG

- ENTREVISTAS A DFs
- CICLO ADF DE CHARLAS
- PUBLICACIONES Y MÁS!



ADF   
AUTORES DE FOTOGRAFÍA  
CINEMATOGRAFICA ARGENTINA



ENTREVISTA  
**MARIANO SUAREZ**  
"CUANDO ACECHA LA MALDAD"

CHARLA ENTRE DIRECTORES DE FOTOGRAFIA Y DIRECTORES DE ARTE

PARTICIPAN: LORENA STRICKER, PAZ BIGLI, CAROLINA VECERRA, VIRGINIA VALLES, SANTIAGO SOARLATA E IGNACIO SIMPSON



MIÉRCOLES 15 DE NOVIEMBRE 16.30 A 17.45 HS  
CENTRO CULTURAL DE CORDOBA CAPITAL

 @ADFCINE

 /ADFARGENTINA

 /ADF.ARGENTINA



# ALEXA 35

RAISING THE BAR

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

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

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

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



**ARRI**  
www.arri.com/alexa35

**Expertos en soluciones tecnológicas**



**BVS | 20 años**

# EN PRIMERA PERSONA

cortometrajes

PREMIOS  
ADF  
2023

NOMINADO A LA MEJOR  
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA  
**CORTOMETRAJES**



# LA HIJA

• POR LUCIANO BADARACCO (ADF)



Cuando Federico Luis Tachella, el director, me convocó para este proyecto sabía que iba a ser divertido. Grabar en el Teatro Colón es un pequeño sueño. Uno de esos lugares que es, al mismo tiempo, una locación y un personaje. Al ser una pieza que surgía desde el mismo teatro sabíamos que teníamos permiso para llegar a los recovecos más particulares y mostrar eso que no siempre se ve.

El guión cuenta la historia de la hija de un violinista que se siente un sapo de otro pozo en este lugar tan señorial, ajeno a su cotidiano. Mientras

espera que su papá termine de ensayar, un evento extraordinario la guía a un viaje dentro del universo del Colón.

La premisa tenía algo muy interesante de base porque era la excusa perfecta para recorrer con libertad este lugar. Tampoco necesitábamos ser estrictos a la hora de mostrar las obras por lo que el guión entretecía sin problema una escena inspirada en *Madame Butterfly* con otra de *Fausto* o de *La flauta mágica*. El tono tenía algo de realismo mágico lo cual era una invitación más a jugar, pudiendo cambiar el dispositivo de cámara, luz, arte o vestuario en cada secuencia sin ser tan dogmáticos en las decisiones.

Con todo ese combo de ideas en la cabeza empezamos a juntarnos con Federico para pensar referencias. Vimos una secuencia de una película que nos gusta mucho: *Holy Motors*, de Leos Carax (DFs: Caroline Champetier y Yves Cape). Nos gustaba la textura que habían logrado y tenía mucho de la sensación pictórica que queríamos lograr.

Algo de la locación nos llevó a pensar en *La Favorita*, de Yorgos Lanthimos (DF: Robbie Ryan), y coincidir que había momentos en los que un gran angular y el uso de Steady nos iban a ayudar a capturar lo imponente que es el espacio. También Federico me mostró *Zazie en el Metro*, de Louis Malle (DF: Henri Raichi) para hacer un homenaje a una secuencia de juego entre los protagonistas donde la cámara los sigue divirtiéndose junto a ellos. Por último, tuvimos dos referencias de pinturas: *San Jerónimo escribiendo*, de Caravaggio; y *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, de Rembrandt.

A partir de ver todas estas referencias fui sacando algunas conclusiones. La cámara iba a ser la Alexa Mini y quería buscar una imagen poco definida que nos ayude a generar la sensación de lienzo de pintura. Investigué cuál fue el set que utilizaron en *Holy Motors* y eran los Carl Zeiss Super Speed. Me pareció una buena idea porque son unos lentes que siempre me gustaron mucho y que utilizándolos *full open* generan una suavidad y algunas aberraciones interesantes que eran bienvenidas en este proyecto. Sabía que contaba con la colaboración de Sofía Sarasola, foquista con la que trabajamos hace tiempo y que ya estaba acostumbrada a lidiar con la profundidad de campo resultante de esta combinación de cámara y lentes. Para contribuir a esa suavidad sumé un set de filtros Glimmerglass, en su graduación de 1/4. Completamos ese set con el Ultra Prime 10mm que terminó resultando un lente determinante para capturar el espacio y generar una sensación inmersiva en algunas secuencias que lo demandaban.

Respecto al dispositivo de cámara, las ideas fueron cambiando. En principio habíamos imaginado que los movimientos de cámara debían ser con un Steady que siguiera de forma constante a nuestro personaje. El presupuesto contemplaba solo una jornada de Steady por lo que hicimos el ejercicio de priorizar qué momentos justificaban su uso. En mi opinión, ese tipo de limitantes terminan funcionando a favor porque te hacen elegir formas alternativas de contar eso que habías imaginado de otra manera, incluso llegando a mejor puerto. Creo que si la cámara hubiese estado montada en Steady durante todo el corto no se apreciaría de la misma manera en las secuencias donde sí era esencial moverla.

Hicimos un primer scouting junto a Federico, Nicolas Tavella (director de arte) y parte del equipo para recorrer el teatro. Queríamos utilizar todos los espacios, pero eso era inabarcable y muy difícil para los dos días de rodaje con los que contábamos. Me sirvió para entender que al ser escenarios grandes, con mucha fuga y con una impronta lumínica propia lo mejor iba a ser utilizar lo más posible la base de luz disponible. Eso no estaba para nada mal considerando que en muchos casos eran luces prácticas hermosas: arañas gigantes, una fuga extensa de tubos a lo largo de todo un pasillo o una hilera de grandes ventanales.

Un ejercicio fundamental fue que hicimos un storyboard fotográfico muy preciso que después sirvió de guía para el rodaje. Eso nos ayudó mucho para filmar a la velocidad que requería este proyecto.

Después fuimos al scouting técnico, que es un momento que disfruto mucho porque todo empieza a tomar forma. Las ideas que nos fuimos imaginando se complementan con la opinión del equipo. Se habían sumado Franco Ivanoff como gaffer, y Pablo Gonzalez como Key grip, y junto a ellos fuimos diseñando un esquema donde priorizábamos dedicar más trabajo a las locaciones complejas de luz y descansábamos en las que nos proponían algo interesante de base.

En general, el esquema era moldear la luz cercana a los personajes y dejar los fondos con la luz ambiente, solo apagando o preniendo luminarias según el encuadre lo requiriese. La idea era no tener luz de color sino ir por un camino más sobrio buscando la convivencia de temperatura de la luz

**RESPECTO AL DISPOSITIVO DE CÁMARA, LAS IDEAS FUERON CAMBIANDO. EN PRINCIPIO HABÍAMOS IMAGINADO QUE LOS MOVIMIENTOS DE CÁMARA DEBÍAN SER CON UN STEADY QUE SIGUIERA DE FORMA CONSTANTE A NUESTRO PERSONAJE. EL PRESUPUESTO CONTEMPLABA SOLO UNA JORNADA DE STEADY POR LO QUE HICIMOS EL EJERCICIO DE PRIORIZAR QUÉ MOMENTOS JUSTIFICABAN SU USO. EN MI OPINIÓN, ESE TIPO DE LIMITANTES TERMINAN FUNCIONANDO A FAVOR PORQUE TE HACEN ELEGIR FORMAS ALTERNATIVAS DE CONTAR ESO QUE HABÍAS IMAGINADO DE OTRA MANERA, INCLUSO LLEGANDO A MEJOR PUERTO.**





día que entraba por las ventanas o claraboyas, las luces tungsteno o, en algunos casos, fluorescentes de las luces prácticas.

Creo que la secuencia más difícil en cuanto a luz ocurre en el Salón Dorado cuando en medio de una danza las protagonistas son interrumpidas por Satanás (personaje inspirado en la ópera *Fausto*). El guión tenía la marcación: “De pronto la luz de la escena cambia por completo: se vuelve muy dramática y casi completamente oscura.” Por las características de la pieza era válida una luz más teatral y expresiva. A partir de eso se nos ocurrió acentuar este dramatismo con rayos de una tormenta. Para esta secuencia tuvimos que controlar y recrear la luz que había en el salón para después irrumpir con los rayos y que se sintiese lo abrupto del cambio. Para eso Pablo, junto a su equipo, armaron carpas negras en todos los ventanales que

se veían en cuadro y taparon varios otros. Franco y su equipo pusieron Sky Panels S60 a través de estas ventanas los cuales programaron con una escena que variaba de una luz día (5600° k) al efecto de rayos en 8000° k. Además había un Sky Panel S120 en 3200° k rebotado a un tamiz que servía de base al inicio de la escena apoyando la luz de la araña en cuadro. Este rebote bajaba la intensidad cuando la luz de la araña se apagaba y cambiaba la temperatura a 5600° k para generar una base más fría y penumbrosa.

Al equipo se sumó Mariela Guirli como DIT. Vimos referencias juntos y a partir de eso elegimos un LUT de la biblioteca de Arri. Mariela iba trabajando sobre algunos frames en set, lo cual me servía para ir viendo un posible camino. También, al tener a veces set difíciles de abarcar en su totalidad, probábamos poniendo máscaras para oscurecer o levantar ciertas zonas de los encuadres que, dentro del esquema de este rodaje, eran complejos de trabajar en la captura. Esto lo continuamos en la etapa de corrección de color junto a Alejandro Armaleo y Roy Bermudez, que le dedicaron mucho tiempo al proyecto. Junto a ellos pudimos probar distintas cosas, encontrar la curva de contraste justa y la textura que estábamos buscando con Federico.

Fue muy interesante todo el proceso y conocimos, junto al equipo, lugares mágicos del Colón. No me voy a olvidar más de estar grabando encima de la araña del salón principal. Creo que esas pequeñas aventuras son de lo más disfrutable que tiene este oficio.



## LA HIJA

**CÁMARA:** ALEXA MINI  
**FORMATO DE IMAGEN:** 16:9  
**LENTE:** SET ZEISS SUPER SPEED Y ZEISS ULTRA PRIME 10MM

**EQUIPO TÉCNICO**  
**DIRECCIÓN:** FEDERICO LUIS TACHELLA  
**GUIÓN:** FEDERICO LUIS TACHELLA Y MARCELO BURGOS  
**PRODUCCIÓN:** JOSEFINA HASSAN, MANUEL TOBAR Y MARIANO ALVAREZ CASADO  
**ARTE:** NICOLAS TAVELLA  
**VESTUARIO:** SOFÍA VACCA  
**MAQUILLAJE:** LAURA DEL BOSCO  
**SONIDO:** MARTÍN OLAYA  
**MONTAJE:** TOMAS MURPHY  
**FOTOGRAFÍA:** LUCIANO BADARACCO (ADF)  
**DIT:** MARIELA GUIRLI  
**FOQUISTA:** SOFIA SARASOLA  
**SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA:** FLORENCIA SCOSCIERIA  
**GAFFER:** FRANCO IVANOFF  
**JEFE DE ELÉCTRICOS:** SERGIO PASCUA  
**ELÉCTRICOS:** JORGE LOPEZ Y CARLOS PASCUA  
**KEY GRIP:** PABLO GONZÁLEZ  
**GRIP:** SERGIO: “CHECHO” PACENZA Y FRANCO VALENTIN SERAFINA  
**STEADICAM:** NICOLAS MAYER  
**COLORISTA:** ALEJANDRO ARMALEO Y ROY BERMUDEZ  
**COORDINADOR DE VFX:** GUSTAVO ARNAUDIN  
**VFX:** 3AM RENDER

MUGRE

TREK

MORIZON

BAR

SUCIO

TRAP



# BAR LA MATANZA

• POR MARIA BELÉN (BELA) TAGLIABUE (ADF)



*Bar La Matanza* es un cortometraje de *stop motion* que narra la historia de Suyana quien durante una crisis emocional en una galería comercial confronta los mandatos sociales y sus miedos. Al detenerse frente a diferentes negocios se desarrollan situaciones que debe atravesar. Al llegar a un baño descubre que su cuerpo cambia de manera descontrolada en el espejo. Para cambiar su destino, Suyana debe rebelarse contra su propia imagen, explorando temas de autenticidad y aceptación.

La técnica de *stop motion* implica la captura secuencial de fotografías para crear la ilusión de movimiento. Es artesanal e implica la combinación de diversas disciplinas artísticas: desde el diseño para esbozar la escenografía hasta la música para la creación de la banda sonora y la ambientación. Se destaca por el uso de escenarios reales, cámaras y puesta de luces, lo que demanda una cuidadosa preproducción y experimentación dado que cada segundo se compone, como mínimo, de 12 fotogramas.

En este proyecto las acciones se desarrollan en dos escenarios: la galería comercial y el baño de un bar. Para la galería construimos una maqueta tridimensional de 3,5 metros por 2,5 metros en la que se rodaron dos planos fundamentales: una toma subjetiva y un plano general que incorpora al personaje. A medida que la protagonista avanza se detiene frente a cuatro locales comerciales en los que ocurren distintas acciones.

La creación de la cámara subjetiva representó uno de los desafíos más significativos del cortometraje. Para lograrlo nos enfrentamos a la tarea de pensar y construir dos sistemas. El primero consistió en el piso desmontable de la galería, el cual debía permanecer estático a lo largo de los días, pero también ser lo suficientemente práctico como para retirarlo a medida que la cámara avanzaba en el espacio. Con la colaboración de Javier Luna Crook y Sebastián Hojnadel creamos un sistema que constaba de cuatro bloques desarmables de MDF con un riel en la parte inferior proporcionando la estabilidad necesaria para evitar movimientos indeseados y, al mismo tiempo, facilitando su extracción de manera sencilla.

El segundo desafío fue desarrollar un sistema para montar una cámara móvil que debía ajustarse a la altura de una perspectiva subjetiva en la escala de la maqueta, garantizando también estabilidad para evitar movimientos indeseados de un día para otro. En este caso junto a Ana Martín hicimos un sistema sencillo, pero efectivo: empleamos un cabezal 410 de Manfrotto (que permite ajustes sutiles en tilt, panning y movimiento horizontal) montado sobre una base de madera con un acetato en la parte inferior



para facilitar el deslizamiento. De este modo logramos la altura necesaria y la capacidad de avanzar y detenernos con facilidad frente a cada local.

La experiencia previa en la técnica de *hyperlapse* resultó invaluable ya que nos permitió movernos en un espacio sin marcas ni guías puesto que el uso de un lente de 28mm limitaba la posibilidad de realizar muchas marcaciones. También instalamos un *foamboard* frente a la cámara con una abertura para el lente para evitar reflejos que podrían generarse al acercarnos a superficies reflectantes. Este sistema representó un arriesgado pero exitoso mecanismo que nos brindó la libertad necesaria para desplazarnos dentro de la maqueta y lograr la caminata fluida que buscábamos.

La selección del lente analógico de 28mm se basó en recrear la perspectiva de la visión humana. Además, se buscaba alcanzar una distancia mínima de enfoque que garantizara nitidez tanto en los objetos en movimiento dentro de los locales como en las manos del personaje, las cuales aparecía en plano con frecuencia.

En el baño del bar, nuestro segundo escenario, exploramos otra técnica dentro de las múltiples variantes del stop motion: la mesa multiplano. Esta estructura nos permitió situar la cámara en una perspectiva cenital, con varios vidrios dispuestos a diferentes alturas, donde colocamos capas del escenario y personajes. En esta instancia, empleamos cuatro vidrios: dos para el personaje y dos para el fondo. La iluminación de toda la escena se logró mediante tiras LED y focos LED diseñados especialmente para el cortometraje.

**LA CREACIÓN DE LA CÁMARA SUBJETIVA REPRESENTÓ UNO DE LOS DESAFÍOS MÁS SIGNIFICATIVOS DEL CORTOMETRAJE. PARA LOGRARLO NOS ENFRENTAMOS A LA TAREA DE PENSAR Y CONSTRUIR DOS SISTEMAS. EL PRIMERO CONSISTIÓ EN EL PISO DESMONTABLE DE LA GALERÍA, EL CUAL DEBÍA PERMANECER ESTÁTICO A LO LARGO DE LOS DÍAS PERO TAMBIÉN SER LO SUFICIENTEMENTE PRÁCTICO COMO PARA RETIRARLO A MEDIDA QUE LA CÁMARA AVANZABA EN EL ESPACIO (...) EL SEGUNDO FUE DESARROLLAR UN SISTEMA PARA MONTAR UNA CÁMARA MÓVIL QUE DEBÍA AJUSTARSE A LA ALTURA DE UNA PERSPECTIVA SUBJETIVA EN LA ESCALA DE LA MAQUETA, GARANTIZANDO TAMBIÉN ESTABILIDAD PARA EVITAR MOVIMIENTOS INDESEADOS DE UN DÍA PARA OTRO.**





La creación de escenarios y personajes se llevó a cabo con materiales simples como telas, cartón y papel de acuarela, empleando la técnica del collage para texturas y volúmenes. El enfoque estético buscó unificar ambos espacios con la intención de generar un universo orgánico donde dialogaron composiciones planas (baño) y composiciones con recorrido espacial en primera persona (galería). Buscamos usar la materialidad y la puesta lumínica para diferenciar los estadios emocionales de Suyana, siendo esto clave para potenciar la transformación interna del personaje.

Dirigir un proyecto sola por primera vez y asumir a la par la dirección de fotografía fue todo un reto.



Gracias al sólido equipo que formamos, no solo logramos materializarlo, sino que también disfrutamos del proceso, que abarcó cerca de 6 años.

El cortometraje recibió respaldo financiero de Mecenazgo Cultural (2019), Fondo Metropolitanos de las Artes (2020) y la Beca Creación FNA 2021/2023. Además, contó con valiosas tutorías de Pedro Saborido, Juan Pablo Zaramella y Joan Lofts. La casa productora detrás de este proyecto es MOCO estudio, de la cual formo parte junto a Ana Martín y Karina Fuentes, y en la que nos especializamos en el desarrollo de contenidos propios, focalizándonos sobre todo en la técnica de *stop motion*.

## BAR LA MATANZA

CÁMARA: **CANON 5D MARK III**  
 FORMATO DE IMAGEN: **4K**  
 LENTES: **28 MM PENTAX ANALÓGICO**  
 Y **CANON 50 MM**

### EQUIPO TÉCNICO

IDEA Y DIRECCIÓN: **BELA TAGLIABUE**  
 GUIÓN: **BELA TAGLIABUE Y MUMA CACERES**  
 PRODUCCIÓN: **KARINA FUENTES Y BELA TAGLIABUE**  
 CASA PRODUCTORA: **MOCO ESTUDIO**  
 PRODUCCIÓN ASOCIADA: **EL MOLINETE ANIMACIÓN, CLAUDIA RUIZ, INDIAS**  
 SONIDO: **IÑAKI ELGORRIAGA**  
 MEZCLA: **MARTÍN SCAGLIA**  
 MÚSICA: **LEONARDO MARTINELLI Y MUMA CACERES**  
 MONTAJE: **ANA MARTIN Y BELA TAGLIABUE**  
 FOTOGRAFÍA: **BELA TAGLIABUE**  
 GAFFER: **GUSTAVO RIVEROS**  
 COLORISTA: **MARCELO BARROSO LANNUTTI**  
 ASESORÍA DE ARTE: **VERÓNICA ARCODACI Y JAVIER LUNA CROOK**  
 DISEÑO DE GALERÍA: **AGOSTINA RAVAZZOLA**  
 DIRECCIÓN DE REALIZACIÓN: **VIRGINIA ZACCAGNINI**  
 REALIZACIÓN DE ARTE: **VIRGINIA ZACCAGNINI, MIRIANA BAZAN, ANA MARTIN, BELA TAGLIABUE, JAVIER LUNA CROOK, SANTI VILOUTA, GUIDO APPELLA, JULIETA ROSSI, ABRIL (AVE) BELERENIAN, ANA MALDONADO Y MARTINA LIÉBANA**  
 FINISH: **VIRGINIA ZACCAGNINI**  
 DIRECCIÓN DE ANIMACIÓN: **ANA MARTIN**  
 POSTPRODUCCIÓN DE IMAGEN Y VFX: **MARCOS MARTINEZ**  
 EDITORA DE FX: **DAIANA FERNÁNDEZ**  
 DISEÑO GRÁFICO: **CEZ COMERCI**  
 BAILARINA ROTOSCOPIA: **LUCÍA LUNA CROOK**  
 TRADUCCIÓN: **GABE**  
 DISTRIBUCIÓN: **EZEQUIEL DALINGER**

SONY

α  
ALPHA


ALFAVISION

Más de 75 lentes  
mirrorless.




Conectando imágenes  
e imaginación.



@ComunidadAlpha 

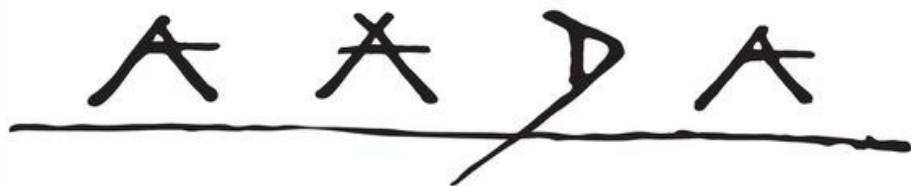
@alphabysony\_latin 

/sonylatin 

Para más información visite: [store.sony.com.ar/camaras](https://store.sony.com.ar/camaras)



DELFI FUSELLI@ALFAVISIONSRL.COM.AR  
SERVICIOS@ALFAVISIONSRL.COM.AR



Asociación Argentina de Directores de Arte Audiovisuales

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

 [aadarte@gmail.com](mailto:aadarte@gmail.com)

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

 [@aada.arte](https://instagram.com/@aada.arte)



ASOCIACION ARGENTINA DE COLORISTAS AUDIOVISUALES

[aacoloristas@gmail.com](mailto:aacoloristas@gmail.com)

 [aacoloristas](https://facebook.com/aacoloristas) 



# EN PRIMERA PERSONA

largometrajes

# Canon

## BROADCAST & CINEMATOGRAFÍA

AMPLIA GAMA DE PRODUCTOS, VERSATILIDAD  
Y ALTO RENDIMIENTO A SU DISPOSICIÓN

CÁMARAS  
DE CINE EOS



OBJETIVOS  
EOS CINEMA



VIDEOCÁMARAS  
PROFESIONALES



CÁMARAS MIRRORLESS  
OBJETIVOS PARA EOS R



CÁMERAS PTZ

PANORÁMICA,  
INCLINACIÓN Y ZOOM



OBJETIVOS DE  
TELEVISIÓN  
Y BROADCAST



PANTALLAS  
PROFESIONALES



Accese ou baixe  
o catálogo aqui.

-  /canoncinprobr
-  linkedin.com/company/canoncinprobr/
-  www.canon.com.br

# Canon

CINEMA EOS



# CUANDO ACECHA LA MALDAD

• POR MARIANO SUÁREZ (ADF)

Este film es mi segunda colaboración con el director Demián Rugna, con quien ya había trabajado en *Aterrados* (2017). También repetimos equipo con la directora de arte, Laura Aguerrebehere, y el director de sonido, Damián Montes. La producción estuvo a cargo de Machaco Films (Fer Díaz) y en esta ocasión se sumó Aramos Cine (Roxana Ramos).

Tuvimos un proceso de preproducción extenso que duró más de ocho meses: comenzamos a planificar la película hacia el final de la pandemia con reuniones virtuales. Demián es un director al que le gusta pensar la película desde la puesta de cámara y para cada escena tenía un boceto a partir del cual fuimos trabajando para contar la película de la mejor manera posible. Para el inicio del rodaje teníamos casi la totalidad de la película dibujada plano a plano. Para las escenas de efecto o complicadas habíamos logrado hacer *animatics* lo que nos permitía saber si la cantidad de planos pensados en el *story* y la duración de cada uno eran factibles, y descubrir la mejor manera de contarla.

La película, además de las altas pretensiones, también tenía complicaciones de producción. Es una historia rural que debía contarse -por cuestiones presupuestarias, de tiempo y movilidad- cerca de la Capital Federal y para ello hubo un trabajo exhaustivo de búsqueda de locaciones y macheo de las mismas. Queríamos lograr una construcción verosímil del universo rural de los personajes. De todos los lugares teníamos referencias visuales de cómo queríamos que fueran y sus respectivos requerimientos técnicos.

*Cuando acecha la maldad* es un thriller rural, con personajes complicados como niños y animales endemoniados, y un sinfín de escenas de efectos que deja al espectador sin aliento. El asistente de dirección, Fabián Forte, diseñó un cronograma de filmación donde debíamos aprovechar el mayor tiempo del día con los chicos porque solo podían filmar de dos a cuatro horas diarias. Por eso, si era necesario, había que mentir la noche durante el día.

El colegio rural se hizo en un edificio abandonado en San Martín. Toda esta locación la tuvimos que carpear (tinglado y ventanas) con una avanzada de grips comandada por Juan Muñoz y Anibal Cattaneo. Esto nos permitía tener a los niños ya que de noche no podían grabar. Además, se pensó siempre en un plan de rodaje donde se le diera prioridad empezar con los planos de los niños, haciendo incluso planos de distintas escenas por separado. Era una situación muy mareante ya que teníamos que ir y venir en las puestas de cámara y de luz de distintas escenas.

El equipo de luz estuvo comandado por el gaffer, Carlos Díaz, con quien pensamos siempre en magnitudes iluminadas muy abarcativas que me permitían tener gran profundidad, como el caso de los exteriores campo, para lo que fue muy importante el trabajo de iluminación forestal de los fondos. Trabajamos con una fuente grande, un HMI 40M, y de ahí definimos lo demás. Los tonos nocturnos eran fríos y los interiores tenían la lucha con el color cálido producto de la llama del fuego o alguna lámpara (bajas de dimmer o con filtro).

Para esta película elegí trabajar con una cámara con sensor grande y sensible ya que se lucen mucho más los espacios que transitan los personajes. Grabamos con la cámara Sony Venice, en 6k y aspecto 1.85:1, con barras en 2.39:1. Al elegir el sensor grande las posibilidades de unos lentes con personalidad accesibles me quedaron escasas y los prístinos no eran de mi agrado para este proyecto. Entonces salí con una valija de lentes Schneider Xenon que, aunque son rígidos en la imagen que captan, me agrada su tono cálido, el suave boque que tienen y un lindo *flare*. La dureza la controlé con el filtro *Black pro mist*. El equipo de cámara estuvo comandado por el foquista Martín Benabent.

A pesar de las limitaciones presupuestarias el rental Cacodelphia me dio todo lo que tenían al alcance ya que grabamos en una fecha donde había una sobreproducción de películas y series por lo que todas las casas de alquiler estaban vacías.

Las densidades del clima de las escenas fueron trabajadas con una máquina craquera ya que todos los interiores debían generar pesadez y calor. Además, en muchas escenas hay grandes planos secuencias, que van desde un exterior a un interior, por lo que con el gaffer tomamos como punto de partida el refuerzo de las luces prácticas, con pequeños equipamientos de led. En los campos abiertos recurrimos al equipo de FX con la máquina de niebla.

El uso del *Virtual Production* en la película surgió en la previa porque había una idea de generar un perro completamente en 3D y complementarlo con el uso de las pantallas. Esta técnica se terminó desechando.



**“TODO EL MATERIAL QUE SE VE POR LAS VENTANILLAS DEL AUTO ESTÁ GENERADO POR UN PROGRAMA LLAMADO UNREAL. A LOS PROGRAMADORES LES DIMOS DE ANTEMANO REFERENCIAS DE CÓMO IBAN A SER ESAS RUTAS EN LAS QUE ÍBAMOS A GRABAR. LO INTERESANTE DE ESTA TECNOLOGÍA ES QUE UNO PUEDE TENER EL DOMINIO TOTAL DEL ESPACIO Y MANIPULARLO EN SET. ESTE ESTUDIO CUENTA CON UN SISTEMA DE GEOLOCALIZACIÓN DE LA CÁMARA A TRAVÉS DE PUNTOS DE TRACKEO EN UNA PANTALLA CENITAL QUE PERMITE ADECUAR ESE FONDO A LA PROFUNDIDAD DE LA CÁMARA Y LENTE. LO MÁS DIFÍCIL FUE QUE MACHEEN LOS LUGARES REALES CON LOS GENERADOS EN ESTUDIO”.**



Hay una escena en particular que transcurre dentro de un auto, en ruta nocturna, donde en un plano secuencia unos de los protagonistas ve a otro personaje al borde de la ruta, luego de que reflexiona por lo que vio la atropella y choca contra un árbol. La forma tradicional de grabación en locación tenía varias complicaciones de griperías y movimientos que producción no podía afrontar. Pensé que una solución sería filmar toda la escena en un escenario virtual: nuestra casa de alquiler lo permitía ya que ellos tienen el estudio de *virtual production* más grande y único de la Argentina.

Cuando conocimos el estudio vimos sus presentaciones y decidimos trasladar también las demás escenas que teníamos dentro de vehículos. Estas escenas las combinamos con exteriores generados con un drone, para lograr localización y contexto, además de oxígeno. Todo el material que se ve

por las ventanillas del auto está generado por un programa llamado *Unreal*. A los programadores les dimos de antemano referencias de cómo iban a ser esas rutas en las que íbamos a grabar. Lo interesante de esta tecnología es que uno puede tener el dominio total del espacio y manipularlo en set. Este estudio cuenta con un sistema de geolocalización de la cámara a través de puntos de trackeo en una pantalla cenital que permite adecuar ese fondo a la profundidad de la cámara y lente. Lo más difícil fue que macheen los lugares reales con los generados en estudio.

La realización de la escena en la que el perro ataca a la niña fue una proeza. La grabamos en tres días y con sus escenas anteriores y posteriores hacían un total de semana y media de rodaje en la que había que mantener la continuidad lumínica. Priorizamos los exteriores, donde debía haber un



sol pleno, y para evitar las modificaciones lumínicas de los interiores hice carpas en las ventanas y puertas de la casa, logrando tener todo el set controlado. Estos días teníamos nenes, perros y fx... un caos para cualquier realización. La iluminación, si bien provino de las luces que venían de las ventanas logré que tengan muy poca ratio con las del interior, así no habría problema con los efectos y traqueos.

El trabajo de color lo realicé con Lio Cornistein con quien ya había trabajado en *Aterrados*. Reforzamos los tonos cálidos de las pieles y generamos climas en los que se pueda separar el personaje del fondo, reforzando más la oscuridad. Además, aplicamos un poco de *glow* en las altas luces como también un pequeño grano de filmico para que gane personalidad la imagen. El trabajo

del color también fue muy importante para que puedan convivir las escenas que registramos en el estudio de pantalla con las de locación real.

### **CUANDO ACECHA LA MALDAD**

**CÁMARA:** SONY VENICE  
**FORMATO DE IMAGEN:** 6K // 2.39:1  
**LENTE:** SCHNEIDER XENON FF - PRIME T2.1

**EQUIPO TÉCNICO:**  
**DIRECCIÓN Y GUIÓN:** DEMIÁN RUGNA  
**PRODUCCIÓN:** ROXANA RAMOS, FERNANDO DÍAZ, EMILY GOTTO Y SAMUEL ZIMMERMAN  
**ARTE:** LAURA AGUERREBEHERE  
**VESTUARIO:** PHEONIA VELOZ  
**MAQUILLAJE:** ELIZABET GORA  
**SONIDO:** PABLO ISOLA  
**MÚSICA:** PABLO FUU  
**MONTAJE:** LIONEL CORNISTEIN

**FOTOGRAFÍA Y CÁMARA:** MARIANO SUÁREZ (ADF)  
**FOQUISTA:** MARTÍN BENABENT  
**SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA:** CIRO ZANELA  
**VIDEO ASIST:** CAMILA MELONE  
**GAFFER:** CARLOS DÍAZ  
**JEFE DE ELÉCTRICOS:** MATÍAS MOCCIA  
**ELÉCTRICOS:** ANTONELLA JACOB, TOMAS REGIDOR Y JORGE MARTINEZ  
**GRIP:** JUAN MANUEL MUÑOZ Y ANÍBAL CATTANEO  
**STEADICAM:** ROBERTO ESPÍÑO/ NEHUEN ROJAS  
**COLORISTA:** LIONEL CORNISTEIN  
**COORDINADOR DE VFX:** ANDRES BORCHI  
**FX:** MARCOS BERTA



# EL CASTILLO

• POR NICO MIRANDA (ADF)

Lo que suelo hacer cuando me llega un proyecto nuevo es escribir un texto en base a las sensaciones que me vienen de ese primer contacto y lectura de guión. Después busco referencias que se despegan de eso. En este caso fueron un par de películas, pero sobre todo fotos y pinturas. Las contrastamos juntos, descartamos las que no funcionaban y empezamos a limpiar. Benchi me pidió que viera algunas pelis de Alice Rohrwacher. Esta referencia era un desafío porque todas sus películas fueron en 16mm y nosotros ya sabíamos que grabaríamos con la BPC 4K. Pero no era solo una cuestión de look fílmico: lo que a Benchi le gustaba de las pelis de Alice era ese universo atemporal, en el que no se entiende en qué año estás. “Eso va muy bien para *El castillo*” me dijo.

Para los lentes decidimos usar el Angenieux 25-250mm por el look soft y porque queríamos tener movimientos de zoom, que ya se veían en el teaser y agregaban un tono alegre a la narración. Queríamos usarlo para toda la película, pero por la sensibilidad de la cámara, la cantidad de escenas noche, el diafragma y, sobre todo, la intención de trabajar sin luces, no era posible. Entonces al Angenieux le sumamos una maleta de Olympus, un Leica R 19mm (ya que Olympus teníamos solo hasta un 24mm y la BPC tiene un sensor M4/3) y agregamos un set de Black Promist para suavizar los Olympus. Este Frankenstein fue perfecto para lo que buscábamos.

En un comienzo me gustaba la idea del formato 2.35:1 pero la primera vez que estuve en el castillo sentí que los planos pedían el angular. Benchi me recuerda cómo, cuando puse el 19mm y encuadramos tratando de abarcar todo el espacio, le cambió la narrativa de cámara que tenía. Esa



**UNA DE LAS ESCENAS MÁS DIFÍCILES FUE LA DE LA VACA A PUNTO DE MORIR AL BORDE DEL RÍO. NOS LEVANTAMOS DE NOCHE, EL DÍA DE MÁS FRÍO Y NEBLINA DEL RODAJE Y PASAMOS MUCHO TIEMPO ACOMPAÑÁNDOLA. GRABAMOS BASTANTE TIEMPO CAMINATAS ALREDEDOR DE LA VACA, EN MANO Y EN TRÍPODE, PERO LO QUE QUEDÓ EN LA PELÍCULA FUE MUY PRECISO Y REFLEJA LA SENSACIÓN CONTEMPLATIVA QUE TUVIMOS.**

fue la primera marca que encontramos de la película que íbamos a hacer: los planos abiertos, las cámaras fijas mirando la vida de las protagonistas dando la sensación de que no había intervención en su realidad. Y por eso terminamos optando por el 2:1.

Al principio, al recibir la carpeta mi cabeza se había centrado sobre todo en cómo contar el castillo. Pero cuando conocí a las chicas, Justina y Alexia, con rapidez entendí que la película sería una peli

de personajes. Todos conectamos mucho con ellas y éramos un grupo de amigos haciendo otra peli.

*El Castillo* se hizo en cinco viajes: uno que hizo Benchi solo, para hacer el teaser; uno de scouting y tres de rodaje. El primer viaje con todo el equipo completo fue de tres semanas: dormíamos en el castillo y amanecíamos 6:30 para salir a filmar temprano. Después de hacer escenas exteriores de amanecer y con neblina (cuando lo lográbamos), volvíamos a desayunar y pensar en lo siguiente.



Teníamos la intención de que fuera una película fundida en la neblina. Nos levantábamos antes de que amanezca, directo a la ventana a ver si había neblina y salir a filmar. Logramos cosas maravillosas en esas neblinas, pero con la evolución del rodaje esa idea cambió.

Las luces que tenía eran un Gemini 1x1 y un HMI 575 (pantallas hard/soft, marcos, banderas y gripería). Además, lamparitas para cambiar las que tenía el castillo, bolas chinas y gelatinas.

En los interiores día, el trabajo de luz consistió en cubrir de ND las ventanas que teníamos de fondo (no queríamos nada quemado en absoluto) y abrir, entrecerrar o cerrar los postigos que no estaban en cuadro, para lograr el nivel y el ratio de

contraste deseado. En algunos casos dejaba entrar un poco de luz extra, muy suave, por alguna ventana con el gemini y un marco con 216.

En los interiores noche usaba el 575 rebotado para que entrara un poco de luz de luna. Con el gemini hacíamos rayos en las escenas de tormenta y también me servía para el efecto televisión. Adentro usaba las bolas chinas con tungsteno y pollereadas para tener una base suave de tungsteno. En los exteriores noche de las llamadas por teléfono ponía el 575 rebotado o suavizado a muchísima distancia y las grabábamos con el 50mm f1.4 sumando un speedbooster.

Hay dos escenas que recuerdo difíciles. Una fue la de la vaca a punto de morir al borde del río. Nos

levantamos de noche, el día de más frío y neblina del rodaje y pasamos mucho tiempo acompañándola. Grabamos bastante tiempo caminatas alrededor de la vaca, en mano y en trípode, pero lo que quedó en la película fue muy preciso y refleja la sensación contemplativa que tuvimos. La otra fue la tormenta cuando Alexia se va y se queda encajada con la camioneta: fue tal cual como se ve, grabamos en medio de una tormenta de lluvia y viento.

En el viaje intermedio, el de verano (que corresponde a muchas de las escenas de toda la familia), yo no estaba en Buenos Aires y se sumó Fer Lorenzale ADF (quien hizo la foto de *El espanto* la película anterior de Benchi, codirigida con Pol Aparo). Desde Italia hicimos un zoom en el que compartimos toda la info para mantener la estética que ya habíamos impreso. Quedamos todos muy contentos porque hizo un trabajo impresionante contando todo el universo de gente y verano de la película.

El último viaje fue una sincro hermosa. Yo había viajado a filmar otra película a Buenos Aires, solo por tres meses y a pesar de que no estaba planificado, pudimos coincidir para cerrar la peli. En esas dos semanas filmamos escenas con parte de la familia y la escena del auto haciendo zigzag en el campo (en la que montamos la cámara al auto con la gripería que teníamos).

En cuanto a la post, me gusta mucho estar en el proceso de color, pero en este caso por cuestiones geográficas no fue fácil. Con el primer material que rodamos preparé una LUT en base a todo lo que habíamos hablado y ese look fue el que perduró en todo el recorrido. Incluso en el proceso



de color lo que se buscó fue empatar todo sin perder esa imagen que habíamos logrado ya que cada día después de rodar no sólo aplicaba la LUT sino que hacía ajustes en Davinci antes de sacar los dailies de montaje.

Una de las cosas más lindas que me quedan de este proyecto es que en el castillo teníamos tiempo y sucedían muchos momentos mágicos de forma natural. En la ficción uno maneja todas las herramientas para crear la magia, pero en el documental encuadras buscando que pase el milagro dentro de tu cuadro. Desde la atmósfera en el campo, lo que pasaba en el vínculo madre-hija y hasta momentos con Romanito, el ternero, siento que lo logramos. Fue un rodaje muy tranquilo, donde nos tomábamos el tiempo para cada escena. Algo muy placentero y de mucho aprendizaje que cambió para bien mi forma de filmar.



## EL CASTILLO

CÁMARA: **BLACK MAGIC POCKET 4K**

FORMATO DE IMAGEN: **2.00:1**

LENTE: **SET OLYMPUS: 24MM, 35MM, 50MM, 85MM, 100MM, 135MM, ZOOM ANGENIEUX 25-250MM 3.9, YLENTE LEICA R 19MM 2.8**

## EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **MARTÍN BENCHIMOL**

PRODUCCIÓN: **MAYRA BOTTERO, GEMA JUÁREZ ALLEN Y CLARISA OLIVERI**

SONIDO: **PAULA RAMÍREZ Y SANTIAGO BOADA**

MÚSICA: **JOSÉ MANUEL GÁTICA**

MONTAJE: **ANA REMÓN (SAE)**

DISEÑO DE SONIDO: **SOFÍA STRAFACE (ASA)**

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **NICO MIRANDA(ADF) Y FER LORENZALE(ADF)**

COLORISTA: **LUCIE BRUNETEAU**





# LA BRUJA DE HITLER

• POR VIRNA MOLINA, ERNESTO ARDITO, FERNANDO MOLINA Y MARTÍN TURNES (ADF)

Por un lado la película tiene una reconstrucción de época, ambientes y personajes que parten desde una profunda investigación documental que llevó años basada en archivos familiares que fuimos encontrando, tanto en fotos como en filmico. También utilizamos elementos reales e históricos dentro del cuadro, como la casa, el vestuario y los objetos. Es decir: no hay reconstrucciones, todo lo que se ve existió y fue usado en la vida real hace 60 años.

El film busca ser como un túnel del tiempo. Una vez que el espectador está allí -junto a esa familia en 1961- comienza la reinterpretación de los personajes y de ese mundo que los rodea. Todo se vuelve fantástico, sensorial, misterioso y opresivo. A eso se sumó la estética de un cuento de hadas alemán, desde la mirada de la niña.

Con fotografía y arte hubo un trabajo de preproducción largo. Con el DF investigamos las texturas, la colorimetría, los climas, las ópticas, tipo de luces y cámara que utilizaríamos para lograr ese viaje de época climático. Es decir, el tiempo anterior al rodaje fue fundamental. Del mismo modo, junto con el departamento de arte buscamos en los anticuarios o en tiendas de usados uno por uno los objetos y vestimentas. También la pandemia nos ayudó a extender este proceso. Para nosotros es fundamental este tiempo previo, sumar a fotografía y arte como parte de la investigación estética.

Siempre se pensaron los encuadres desde dos perspectivas bien definidas. Por un lado, la mirada parcial de los personajes sobre las situaciones: en ese sentido íbamos a trabajar con los planos cerrados de los personajes (potenciando la gestualidad

de sus rostros) y lo que estos observaban. Por eso se trabajó mucho la construcción de una realidad recortada, parcializada, donde todo el tiempo se siente el peso de quien observa y de lo que se nos esconde también. Por otro lado, los planos muy abiertos -inmensos- donde el paisaje, juega como un personaje más de la narración imponiendo su majestuosidad, que termina convirtiéndose también en opresión sobre quienes habitan ese espacio.

La película tuvo una primera propuesta estética para ser filmada con cámara ARRI Alexa Mini y Lentes Lomo Anamórficos Round Front 35mm, 50mm, 75mm, 100mm. El rodaje debió suspenderse una semana antes de iniciarse -a fines de marzo de 2020- por el aislamiento obligatorio a raíz de la pandemia de COVID-19. A partir de ahí

tuvimos que replantear el guión y su diseño de producción debido a las exigencias de la nueva "normalidad". En todo ese cambio decidimos dejar de lado la opción de la imagen anamórfica y trabajar con la misma cámara (ARRI Alexa Mini) pero con otros lentes que nos permitieran más dinamismo y simplificaran la puesta en escena que exigía el encuadre anamórfico. Elegimos una valija de lentes Cooke Speed Panchro s2/s3 18mm / 25mm / 32mm / 50mm / 75mm / 100mm. Un teleobjetivo Kilfitt München Tele Killar 300mm. También sumamos para algunas situaciones particulares otros lentes fotográficos Júpiter, Helios y Takumar.

Además trabajamos con una variedad de lentes que nos permitieron lograr determinados climas. El cambio en la elección de las ópticas







**SE TRABAJÓ EN BURBUJA, ASILADXS DE LA SOCIEDAD, EN ESPECIAL LAS PRIMERAS TRES SEMANAS DE LAS CINCO QUE DURÓ EL RODAJE. ESTO INFLUYÓ EN EL EQUIPO. NOS ENCERRAMOS EN EL UNIVERSO DE LA PELÍCULA: EN UN CUENTO DE HADAS -POR EL ENTORNO NATURAL EXUBERANTE-, PERO ESTÁBAMOS NARRANDO UNA HISTORIA PESADA, OSCURA, DONDE LOS PERSONAJES ERAN PARTE DEL LEGADO MÁS MISERABLE DE LA CONDICIÓN HUMANA: EL NAZISMO.**

sentimos fue muy positivo porque tuvimos más libertad para narrar la historia y nos acercamos mucho mejor a la estética que deseábamos crear en cuanto a texturas, que era la de cierto cine de los años 60'. Las ópticas acompañaron muy bien la construcción de una imagen menos dura y rígida. Necesitábamos alejarnos del vértigo que otorga el digital de alta resolución en cuanto a definición y acercarnos más a la suavidad que proponían las emulsiones fílmicas.

### DETALLES TÉCNICOS

- Las luces principales que se utilizaron fueron un HMI 18, M8 y Pocket 200.
- También se usaron lámparas chinas cuando se eligió luz cálida para iluminar interiores noche. Fueron utilizadas lámparas Argaphoto dimeadas.

- Hubo mucha difusión en la mayoría de las tomas y la estrella del rodaje terminó siendo una muselina blanca. Se buscó siempre utilizar la luz ambiente como base.

- Otro dato de color fue que para algunas tomas experimentales se utilizaron lentes de montura m42, que pudieron ser montados en la Alexa Mini gracias a un adaptador hecho en impresión 3D.

- Durante gran parte del rodaje estuvo puesto en el porta filtro un filtro Pro-Mist 1/4 para acompañar la textura suave de los Panchros y lograr un poco de resplandor en las altas.

- La Log C de ARRI nos permitió más latitud y más gama de grises entre negro y blanco. Algo muy importante por la estética elegida para el

film. De esta manera pudimos priorizar la exposición para las bajas y recuperar después debido a su respuesta a las altas luces.

Trabajar con Alexa Mini y esta valija Cooke con mezcla de s2 y s3 fue un placer y al mismo tiempo nos dió bastante trabajo porque no estaban modificados ni empatados todos los anillos de follow entonces para cambiar de lente nos llevaba tiempo. Teníamos un follow monocomando, uno de doble comando que funcionaba mejor con algunos de los lentes y siempre que nos beneficiaba usábamos el inalámbrico. Para los primerísimos primeros planos o detalles de ojos teníamos lenti-llas Close-Up +1 +2 +4 según la necesidad.

Al venir nosotros del cine documental nos gusta pensar antes la película, pero también permitimos



reinventar mucho de lo planificado en la instancia del rodaje. Hay algo vivo del rodaje que hay que capturarlo para que la película tenga cierta materia especial de lo imprevisible, que es de algún modo lo más hermoso del cine. A veces eso se construye recreando de manera milimétrica todo lo planificado, pero a veces sabiendo leer lo que está ocurriendo (que quizás no estaba planificado) y hacerlo crecer hasta que tome vida propia.

El rodaje tuvo muchísima intensidad porque además de ser este un film de alto riesgo -por filmarse en la Patagonia, con un elenco muy variado donde había niños, que combinaba exteriores e

interiores todo el tiempo, donde también hubo animales en escena, por ser de época, etc.- fue un rodaje de mucha incertidumbre al ser una de las primeras películas que se filmaba con el nuevo protocolo que exigió la pandemia de Covid-19.

Se trabajó en burbuja, asilados de la sociedad, en especial las primeras tres semanas de las cinco que duró el rodaje. Esto influyó en el equipo. Nos encerramos en el universo de la película: en un cuento de hadas -por el entorno natural exuberante-, pero estábamos narrando una historia pesada, oscura, donde los personajes eran parte del legado más miserable de la condición humana: el nazismo.

La película captura en su puesta en escena el compromiso y la rigurosidad con la que trabajó todo el equipo. El rodaje de la película fue para muchos la primera experiencia de contacto con otros después de casi un año de aislamiento social obligatorio (algo inédito en nuestras vidas) así que en lo emocional eso también fue fuerte. Si hubiéramos estado en otro contexto muchas cosas se hubieran hecho de otro modo, pero la producción se materializa sobre las condiciones reales en que se realiza y en este caso nos internamos en el universo del film para crearlo.

El proceso de postproducción de imagen lo llevamos adelante de forma integral los dos directorxs,



Polonia. La bruja de Hitler quedó seleccionada en la edición 2023 como una de las mejores fotografías de ese año en el mundo y fue algo que nos sorprendió. Nos inscribimos como en cualquier festival, sin conocer a nadie. Fue una emoción muy grande, un orgullo porque un film trabajado de forma artesanal cuadro a cuadro desde cada detalle del arte en rodaje hasta la dosificación de color y con los presupuestos de un film nacional estaba junto a las obras estéticas del mainstream mas importantes del año como Pobres criaturas, de Lanthimos; Los asesinos de la luna, de Scorsese; La sociedad de la nieve, de Bayona; o El conde de Pablo Larrain; películas realizadas con presupuestos millonarios.

El film que había representado a nuestro país el año anterior fue Argentina, 1985. En ese sentido, creemos que la dinámica del diseño de realización integral (que está hermanada con la práctica en documental del director/a como guionista, productor/a y al mismo tiempo ocupando roles técnicos principales del proceso de realización de un film) fue clave para conseguir este resultado. En un diseño de producción convencional -con el presupuesto que tiene el film-, jamás le podríamos haber dedicado tantas horas a pensar y buscar la forma estética de la película, en relación a la historia que estábamos contando. Y al mismo tiempo, trabajar como técnicos del film, fue determinante en el proceso creativo, conocer las herramientas y jugar con ellas hasta fusionarnos con ellas, en dicha búsqueda.

como hacemos en todos nuestros films. Para nosotros el montaje es el espacio del cine en el que más nos encontramos y más nos gusta crear. Antes que directores fuimos montajistas. El montaje se realizó en Adobe Premiere Pro. En simultáneo con la imagen fuimos armando la banda sonora. En algunas ocasiones la secuencia cobraba su carácter dramático a partir del sonido y la imagen se construía luego. Como el film fue grabado en RAW y en LOG se trabajó con un lut de referencia en montaje y luego dosificamos el color en DaVinci Resolve.

Esta fue una experiencia nueva y apasionante, porque se nos abrió una instancia más para seguir construyendo el clima de la escena. En Sinfonía para Ana -nuestra ficción anterior-, la fotografía no había tenido trabajo de postproducción de color porque al filmar con una cámara Canon 5D

Mark II (en compresión H264) el rango de dosificación de la imagen eran muy reducido. La imagen final salió como el DF lo concibió en rodaje. En este caso, las posibilidades que teníamos con la compresión RAW de ARRI eran muy distintas. De todas formas hubo un trabajo muy fino en la puesta fotográfica que definió en rodaje el clima de las escenas. En post se pudo seguir jugando con un montón de variables para sumar sutilezas y detalles que terminaban de construir lo concebido en rodaje. En muchas escenas usamos como referencias fotografías históricas para recrear texturas y/o colores deseados y eso se potenció aún más en el proceso de dosificación.

Cameraimage es como el Oscar de la fotografía: es el festival más importante dedicado a esa rama artística de cine y se hace cada año en Torun,



## LA BRUJA DE HITLER

CÁMARA: **ARRI ALEXA MINI**  
LENTES: **COOKE S2 / S3 SPEED PANCHRO**  
ASPECT RATIO: **2.39:1**

### EQUIPO TÉCNICO

GUIÓN, DIRECCIÓN, Y PRODUCCIÓN: **VIRNA MOLINA, ERNESTO ARDITO**  
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: **FERNANDO MOLINA**  
CÁMARA: **MARTÍN TURNES (ADF)**  
FOQUISTA: **AYLÉN LÓPEZ**  
GAFFER: **DANILO GALGANO**  
ELÉCTRICO: **MILO SÁNCHEZ BENGTTSSON**  
ARTE: **VIRNA MOLINA Y ERNESTO ARDITO**  
CORRECCIÓN DE COLOR: **VIRNA MOLINA**  
ESCENOGRAFÍA: **RAMAIRAS ALVAREIDAS Y FIDELA CARRASCO**  
VESTUARIO: **NIKA ARDITO**  
MAQUILLAJE Y PEINADOS: **MARIELA GARCÍA**  
SONIDO: **DIEGO MARTINEZ Y GASPAS SCHEUER**  
ASISTENTE DE DIRECCIÓN: **PABLO APARO**  
JEFE DE PRODUCCIÓN: **NATALIA DE LA VEGA**  
MONTAJE: **VIRNA MOLINA Y ERNESTO ARDITO**

QUEREMOS AGRADECER A FERNANDO MARTICORENA Y CHRISTIAN ZABA, QUE PARTICIPARON EN EL EQUIPO DE FOTOGRAFÍA EN PRE-PRODUCCIÓN, PERO NO PUDIERON ESTAR EN EL RODAJE.





# METROVISION

## DESARROLLO Y PRODUCCIÓN DE CONTENIDOS METROVISIÓN LATINOAMÉRICA

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

Diseño de producción  
Casting  
Desarrollo visual  
Diseño de personajes

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

VFX  
Composición digital  
Animación 3D y 2D

Sala de Cine  
DCP 5.1 Dolby Certificate

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

# cinecolor

ARGENTINA

## ALL IN HOUSE

### 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. Projector 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 vía software Baton. Envíos vía 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 vía 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



# EL FUTURO

• POR ALEJO MAGLIO (ADF)

**LAS PRIMERAS JORNADAS FUERON BASTANTE DIFÍCILES POR LA ADAPTACIÓN DE LAS NUEVAS NORMAS DE HIGIENE Y PROTOCOLOS DE CIRCULACIÓN. TENÍAMOS QUE CIRCULAR CON PERMISOS BRINDADOS POR EL GOBIERNO Y LLEVAR PUESTO COMO UNIFORME MÁSCARAS, GUANTES, BARBIJO Y A VECES TAMBIÉN DELANTALES, COMO POR EJEMPLO CUANDO ENTRÁBAMOS A HOSPITALES DONDE HABÍA INTERNADOS POR COVID.**



En mayo de 2020, a dos meses de iniciada la cuarentena y en medio de tanta incertidumbre me encontraba hablando con Ulises Rosell [el director] acerca de cómo llevábamos el aislamiento. Hacia el final de la charla recuerdo haberle dicho que teníamos que hacer algo con eso que estaba pasando: salir a registrar de alguna manera con un formato de rodaje pequeño parecido al que habíamos utilizado en *López*, el documental que hicimos anteriormente en el que sólo éramos nosotros dos y el protagonista, el fotógrafo Marcos López.

Pasadas unas semanas Ulises me llamó con la noticia de que una fundación se había puesto en contacto con él para encargarle un documental acerca de cómo se estaba viviendo la pandemia en el país. ¡Increíble!

Ahí fue cuando nos pusimos a intercambiar material fotográfico de lo que estaba pasando a nivel país y también en el mundo, recopilando imágenes de las grandes ciudades con las calles vacías y con retratos de gente de distintas culturas viviendo en el aislamiento.

Comenzamos a pensar la configuración del equipamiento de cámara. Lo que en principio tenía en mente era salir con una Sony Fs7, una cámara que ya había utilizado en otros documentales y de la cual siempre tuve una muy buena respuesta de funcionamiento y de imagen.

Al estar casi toda la actividad audiovisual detenida surgió la posibilidad de contar con una RED Weapon Helium 8k, una cámara impensada para utilizar en este tipo de documentales y de la cual

también yo tenía cierto prejuicio en cuanto al procesamiento de la imagen, el calentamiento del cuerpo, el flujo de trabajo, etc. Tampoco antes había tenido la oportunidad de trabajar en 8k, pero fue un acierto tomar la decisión de utilizarlo después de hacer unas pruebas con Brian Bendersky (primer asistente de cámara y Dit). Esta alta definición en la imagen nos permitió ganar mucho en detalle y en realismo, sobre todo en los exteriores día de planos generales en paisajes y también en las texturas de las pieles en planos más cerrados.

La óptica debía cumplir la función de suavizar un poco la estridencia y los colores intensos que brinda esta cámara. La mejor combinación era la línea de zooms Angenieux. Estos suelen generar una textura suave en la imagen sin perder definición, con un tratamiento del color de por sí agradable y con una cierta tonalidad apastelada. A la vez había que contar con la versatilidad del lente zoom, que ayudó mucho a enfrentar situaciones de poco control e irrepetibles. Una óptica de estas características brinda un rápido cambio de distancia focal generando una buena variedad de planos para, a posteriori, enriquecer las opciones de montaje.

El modelo de Angenieux elegido fue el de la serie EZ T2, que en ese momento era una de las más modernas versiones y que su tonalidad es un poco más fría que la serie Rouge, la cual también fue utilizada en los viajes a Ushuaia (Tierra del Fuego) y Santa Victoria Este (Salta).

La serie EZ viene en dos versiones, 15-40 mm y el 30-90mm. Este último fue el que cumplía con casi todas las necesidades para narrar el documental

corriendo el riesgo de que quizás esos 30mm quedasen cortos para interiores muy pequeños con los que nos podríamos llegar a enfrentar (por ejemplo una ambulancia) y el 90mm quedase corto para situaciones donde no nos podríamos acercar lo necesario. El resultado fue óptimo: ayudó a generar un material homogéneo ya que utilicé distancias focales constantes como si fueran lentes fijos.

Desde un primer momento la idea principal era tener siempre la cámara en trípode y generar paneos fluidos y estables evitando en lo posible la cámara en mano. Por eso la elección del trípode también fue importante para poder tener independencia del asistente y poder desplazarme con rapidez en el espacio cambiando la altura de cámara con gran velocidad de acuerdo a lo que las situaciones ameritaban. La mejor opción fue la nueva línea Flowtech de Sachtler con patas de carbono y una especie de mono comando para variar la altura.

La intervención de la luz iba a ser mínima y habría que trabajar con lo que los espacios brindaran, ahí fue donde el T2 de los lentes fue fundamental para situaciones críticas de luz y evitó que se fuerce el sensor. Como complemento de luz teníamos unos paneles led bicolor muy livianos, diseñados por José y Javier de Barco, quienes también se encargaron de complementarlos con accesorios prácticos tipo huevera y difusores.

El régimen del rodaje era salir una o dos veces por semana y se fue dando a medida que iban ocurriendo eventos que eran interesantes de registrar y a medida que surgían personajes que íbamos conociendo en estos eventos.





Las primeras jornadas fueron bastante difíciles por la adaptación de las nuevas normas de higiene y protocolos de circulación. Teníamos que circular con permisos brindados por el gobierno y llevar puesto como uniforme máscaras, guantes, barbijo y a veces también delantales, como por ejemplo cuando entrábamos a hospitales donde había internados por covid. Este fue el caso de Guiñazú, un enfermero que conocimos en un natorio devenido centro de hisopados. Fue uno de los primeros personajes que comenzamos a seguir y el único que se contagió a un nivel de tener que quedarse internado lo que permitió que siguiéramos de cerca su evolución.

El documental fue filmado en tres provincias: Buenos Aires, Tierra del Fuego y Salta. En Buenos Aires mayormente nos movimos por el partido de San Martín donde recorrimos barrios de distintas clases sociales, campañas de testeo, hospitales y complejos deportivos transformados en centros de aislamiento.

En Capital Federal era un poco más restringido el acceso a estos espacios así que nos dedicamos más a la calle, donde se registró una especie de marcha en contra del aislamiento y luego dimos con los hermanos Salguero (el nombre hace referencia a la calle en donde estaban viviendo) que habían quedado “atrapados” en Capital por falta de permisos para el retorno a sus provincias. El acceso a ellos fue por medio de Ulises y registramos una de las más increíbles escenas del documental en la que gracias a la confianza que se generó se pudo tener buenos retratos de los personajes haciendo más íntimo el registro.

Hubo jornadas en las que aprovechando la época del año salimos en las madrugadas con una combi donde montamos la cámara para registrar la niebla que en combinación con las calles vacías generaba unas potentes imágenes de desolación.

El proyecto requería tener un panorama a nivel país de la situación que estábamos atravesando, por lo tanto viajamos a dos destinos con diferentes latitudes y de un contraste considerable en cuanto a cultura y paisajes. Al comentarme esto lo primero que se me vino a la cabeza fueron las montañas y la ciudad nevada de Ushuaia.

Para ir allí ya no contábamos con el zoom EZ-1 y el mejor reemplazo era el Angenieux Rouge DP T2.8 30-80mm, una serie más antigua en la que las lentillas generan un tono más cálido, pero que no sería problema de corregir en la etapa de color. Además venía bien este sutil cambio para el nuevo paisaje, neutralizando los tonos fríos de Ushuaia en invierno.

En el mes de agosto viajamos con Ulises unos días antes para hacer un scouting tanto de locaciones como de guión. Transcurridos estos días nos empezamos a preocupar porque no se veía ningún indicio de que vaya a haber alguna nevada en los días de rodaje que teníamos por delante. En la madrugada del primer día de rodaje en la puerta de un casino devenido centro vacunatorio, donde planificamos hacer la entrada de un empleado de mantenimiento al lugar, cuando dimos cámara, como por arte de magia, comenzaron a caer los primeros copos de nieve que tanto estábamos esperando. Espectacular. Desde ese momento todos los días

siguientes fueron de una nevada constante que a veces hasta era difícil permanecer a la intemperie, como nos sucedió en el cementerio que se encuentra a la orilla del canal de Beagle entrevistando a un sepulturero quien luego nos dio la posibilidad de que vayamos a su casa que se encontraba en uno de los barrios más altos y casi inaccesibles de la ciudad (ya que los vehículos no llegan y el acceso es a pie por senderos cuesta arriba). Allí obtuvimos grandes tomas gracias a la colaboración de Guido de Paula (ADF) quien además de oficiar de primer ayudante de cámara también nos brindó toda su experiencia y conocimiento de Ushuaia que es donde reside.

El segundo viaje fue en noviembre a Santa Victoria Este, en la provincia de Salta, justo en el límite con Bolivia, o como lo llaman los nativos: El Chaco. Un lugar muy diferente a los anteriores donde habíamos estado filmando y con una condición de tiempo bastante hostil debido a las altas temperaturas que hacen en esa época del año y a la sequedad del aire ya que al haber continuamente viento sonda produce una constante nube de polvo. Esto produjo una paleta de color ocre. Ahí llegamos gracias a la experiencia que tiene Ulises en esa región donde ya había realizado proyectos anteriores. Acá se mantuvo la misma configuración de cámara y lentes. Esta vez como primer asistente nos acompañó Fernando Rodríguez, un experimentado técnico de cine y publicidad que logra hacer más fácil el trabajo de uno. Las altas temperaturas del mediodía nos obligaban a salir muy temprano a filmar y a reanudar el rodaje después de las 4 ó 5 de la tarde. Esto nos vino muy bien en la calidad de la imagen por las condiciones de luz que se



dan en esos horarios, aunque hubo jornadas que nos enfrentamos al fuerte sol del mediodía donde las calles del pueblo suelen estar deshabitadas y solo se encuentran algunas personas descansando bajo las profundas sombras que producen los pocos árboles que hay.

La etapa de color estuvo a cargo de los coloristas Lucila Kesselman y Gustavo Biazzì. Se trató de preservar y realzar la originalidad del material de cámara, así como también emparejar distintas instancias del material ya que el documental se filmó durante los años 2020 y 2021.

## **EL FUTURO**

**CÁMARA: RED WEAPON HELIUM 8K**  
**FORMATO DE IMAGEN: 16:9**  
**LENES: ZOOM ANGENIEUX EZ-1 30-90MM Y ANGENIEUX ROUX 30-80MM**

### **EQUIPO TÉCNICO**

**DIRECCIÓN Y GUJÓN: ULISES ROSELL**  
**PRODUCCIÓN: ESTEBAN LUCANGIOLI, ARAQUEN RODRIGUEZ Y ULISES ROSELL**

### **SONIDO:**

**FEDERICO BILLORDO Y FRANCISCO SEOANE**

**MÚSICA: DANIEL MELERO Y DIEGO TUÑÓN**

**MONTAJE: ANDRES TAMBORNINO Y ULISES ROSELL**

**FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: ALEJO MAGLIO (ADF)**

**FOQUISTAS:**

**BRIAN BENDERSKY (BS. AS.), GUIDO DE PAULA (USHUAIA) Y FERNANDO RODRIGUEZ (SALTA)**

**COLORISTAS:**

**LUCILA KESSELMAN Y GUSTAVO BIAZZI**



# GUAPO 'Y

• POR DELFINA MARGULIS (ADF)



**UNA DE LAS COSAS QUE MÁS ME GUSTA DE FILMAR DOCUMENTALES ES ENCONTRAR EL EQUILIBRIO JUSTO ENTRE LA INTERVENCIÓN Y LA “REALIDAD”. SIEMPRE QUE FILMAMOS NOS HACEMOS PRESENTES EN EL ESPACIO Y, EN MAYOR O MENOR MEDIDA, MODIFICAMOS ES QUE SE NOS PRESENTA COMO REAL. CUÁNTO VAMOS A INTERVENIR EN EL ESPACIO-TIEMPO ES UNA PREMISA QUE ME SIRVE PARA ENTENDER EL PROYECTO Y PARA PENSAR CÓMO TRABAJAR LA IMAGEN.**

*Guapo’y* es un largometraje documental paraguayo que se filmó a lo largo de varios años en tres etapas de rodaje. Llegué al proyecto en 2021 a través de Gabriela Cueto y Federico Pozzi, los productores de Argentina, quienes me presentaron a la directora Sofia Paolí Thorne. Willi Behnisch fue el DF de la primera etapa de rodaje.

*Guapo’y* cuenta la historia de Celsa, una mujer sobreviviente de la dictadura de Stroessner, que estuvo presa en la cárcel de Emboscada y tuvo a su primer hijo en cautiverio. Celsa cuenta su historia y a través suyo conocemos la de la dictadura paraguaya. Pero ella también habla de la sanación, del poder curativo de las plantas y nos muestra su fuerza en el presente para curar

las heridas, físicas y mentales, que ese pasado le dejó a ella y a toda una sociedad.

Enseguida me enamoré del proyecto y de la forma en que Sofi quería contar esta historia para hablar de la memoria, de la maternidad y de la recuperación.

Una de las cosas que más me gusta de filmar documentales es encontrar el equilibrio justo entre la intervención y la “realidad”. Siempre que filmamos nos hacemos presentes en el espacio y, en mayor o menor medida, modificamos eso que se nos presenta como real. Cuánto vamos a intervenir en el espacio-tiempo es una premisa que me sirve para entender el proyecto y para pensar cómo trabajar la imagen.

En el caso de *Guapo’y* no buscamos ser invisibles pero sí decidimos intervenir lo menos posible la casa de Celsa para cuidar su espacio y que ella no se sintiera invadida. Con Sofi decidimos que no íbamos a poner ninguna luz ni elemento fotográfico dentro de la casa, queríamos que el campo de acción y de visión de Celsa estuviera limpio de cosas ajenas a su vida cotidiana, que tuviera libertad para mirar y para moverse. Toda la película sucede dentro de su casa y nunca entró un trípode, sólo la cámara y el sonido.

Con esta premisa empecé a planificar el trabajo de la imagen. Tuve una semana de pre en Paraguay que fue clave. Íbamos todos los días a la casa de Celsa: pude estudiar el espacio en distintos horarios del día, ver qué pasaba con la luz, probar

posiciones de cámara para cada ambiente. Saqué fotos y tomé muchas notas. Pero cuando empezamos a filmar se nubló y se mantuvo así casi todo el rodaje por lo que tuvimos que iluminar mucho más de lo que teníamos planeado. Lo lindo fue que todo el trabajo previo fue la inspiración para pensar esas puestas. Yo recordaba ciertos momentos de luz que había visto en la casa y me gustaban. Busqué reproducirlos con muy poco equipamiento, mucha imaginación y la agilidad de Carlos Giménez, el asistente de cámara que se pasaba la jornada dando vueltas alrededor de la casa, yendo a cada ventana y prestando atención a los cambios del clima.

La previa en casa de Celsa no sólo sirvió para pensar la luz sino también para conocernos, para que ella confiara en mí y generar un vínculo de respeto y cariño que nos acompañó todo el rodaje.

La cámara de la película está pensada de dos maneras distintas que se complementan y que nos ayudaron a planificar. Están los momentos en los que la cámara acompaña y se hace presente junto a la voz de la directora. Son períodos de cercanía con Celsa. Para estas escenas trabajamos con cámara en mano o en pelota. Luego están las secuencias de observación en los que la cámara fija toma otra distancia, las cosas suceden dentro y fuera del plano mientras la cámara sostiene, espera, mira. Estas dos propuestas nos sirvieron para ordenar las ideas y llegar al rodaje sabiendo de antemano cómo íbamos a filmar las escenas planificadas y las que surgieran ahí.

En la pre con Sofi también trabajamos mucho con referencias que nos ayudaron a pensar los





movimientos de cámara, la luz y el ritmo. Algunas películas que tomamos fueron *Entre la tierra*, de Sofía Quiros; *La teta asustada*, de Claudia Llosa; *Tren de sombras*, de José Luis Guerín; *Corn Island*, de George Ovashvili; y *Hagazussa*, de Lukas Feigelfeld (para pensar la noche americana).

Creo que la película fue una combinación hermosa entre la planificación y la sorpresa. Todo el trabajo previo nos permitió pensar un montón de cosas, buscar escenas específicas y también estar abiertas a todo lo nuevo que pudiera surgir, pero siempre con la película en la cabeza y trabajando en equipo. Me gusta mucho planificar porque me da seguridad, pero sobre todo porque creo que es lo que más me ayuda a ser permeable y dejarme llevar por la intuición. Es como si todo eso que pensamos de antemano: lo que leemos, todo lo que charlamos sobre la película y el modo en que nos empapamos de la historia, es lo que nos contiene para jugar, probar y descubrir cosas nuevas con libertad.

## **GUAPO´Y**

**CÁMARA: RED SCARLET WEAPON**

**FORMATO DE IMAGEN: 4K - 16:9**

**LENTE: SET DE CARL ZEISS CP2 - TOKINA 100MM MACRO**

### **EQUIPO TÉCNICO**

**DIRECCIÓN Y GUIÓN: SOFÍA PAOLI THORNE**

**PRODUCTORAS: TEKOKA AUDIOVISUAL, MITA'I**

**FILMS Y ALGO QUE SE MUEVE**

**PRODUCTORES/AS: SOFÍA PAOLI THORNE,**

**GABRIELA CUETO, FEDERICO POZZI Y NADIA**

**MARTÍNEZ**

**DISEÑO DE SONIDO: DAHIA VALENZUELA**

**SONIDO DIRECTO: DIEGO KARTASZEWICZ Y**

**DAHIA VALENZUELA**

**MONTAJE: CECILIA ALMEIDA SAQUIERES**

**FOTOGRAFÍA: DELFINA MARGULIS DARRIBA**

**(ADF) Y WILLI BEHNISCH**

**ASISTENTE DE FOTOGRAFÍA: CARLOS GIMENEZ**

**STEADICAM: BAYENA SOSA**

**COLORISTA: ADA FRONTINI**

An ARRI camera is positioned at the top of the frame, angled towards the right. The camera is black with a prominent blue circular logo on its side. The word "ARRI" is printed in white on the camera's body. The background is dark, making the camera stand out.

# AJAF CINEMA

ALQUILER DE EQUIPOS PARA CINE Y TV

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

**[WWW.Ajafcinema.com](http://WWW.Ajafcinema.com)**



# EN PRIMERA PERSONA

series



# DICIEMBRE 2001

• POR CHRISTIAN COTTET (ADF)



Por sugerencia de Iván Gierasinchuk (ADF) fui contactado por el director Benjamín Ávila, reconocido por su impresionante ópera prima *Infancia clandestina* (2011) y la serie *Encerrados* (2018). Su nuevo proyecto *Diciembre 2001* es una serie basada en una novela que desconocía: *El palacio y la calle*, de Miguel Bonasso, que instantáneamente despertó mi interés y me conectó con aspectos menos visibles de los sucesos de 2001 ya que a pesar de los eventos dramáticos que todos vivimos los recuerdos parecen haber difuminado un poco la historicidad de lo ocurrido.

Con este material de base era muy estimulante trabajar con Benjamín ya que su película me había parecido increíble. Incluso cuando volví a verla, en pre de *Diciembre 2001*, atravesé de nuevo las mismas sensaciones que cuando la vi por primera vez.

Benjamín es un director muy volcado a trabajar desde la emoción pura y opera él mismo la cámara. A metros, incluso a centímetros del actor, busca y logra una conexión única con los personajes que sustentan la historia.

Mi misión fue facilitar lo más posible esa búsqueda adoptando una perspectiva más lateral y una mirada amplia sobre la narrativa. Toda una experiencia nueva y muy interesante: estar atento a qué ángulo estaba funcionando mejor para la escena y qué cosas más podrían aparecer y sumar para el montaje.

Así, una vez que entendí cómo seguir la pulsión del director, mi aporte al proyecto fue muy grato y me sentí estimulado también por colaborar en la revisión de nuestra historia reciente.

Manejamos varias referencias desde dónde partir aunque quizá fueron de tono inspiracional. Nuestro enfoque se inspiró en diversas referencias. El proceso de buscar cómo alguien contó algo parecido en general me divierte mucho, sobre todo cuando veo que el resultado cobró entidad y no se parece en nada a lo que uno originalmente intentó imaginar.

En este caso habíamos mirado con atención la película *Vice* (2018, Adam McKay) en cuanto a los relatos paralelos de algunos personajes y sus idas y venidas en la línea de tiempo. Por otra parte, nos gustaban mucho los encuadres de la serie *Wormwood* (Errol Morris, 2017) y también *The Outsider* (Andrew Bernstein y otros, 2020). Quizá *Desde el jardín* (Hal Ashby, 1979) era la que más se acercaba al estilo de locaciones que íbamos a tener. A diferencia de esas referencias, nuestra serie

tuvo muchas escenas contadas en planos largos y coreografiados.

Benjamín planteaba encuadrar a sus personajes desde el lado donde la luz no les diera. En términos de encuadre quería que estos fuesen más descompensados para el entorno de De la Rúa y algo más compensados e instalados para mostrar a sus antagonistas. La elección de colores reforzó la idea de poder en “el palacio” con tonos más armonizados, mientras que en “la calle” había una gran variedad de colores intensos, pero nunca brillantes.

Cada escena partía de una idea básica de planos y lentes, pero durante el ensayo y el rodaje la puesta se construía con flexibilidad e incorporaba ideas superadoras. De ahí surgía la necesidad de que la iluminación fuese bastante general (con fuentes lo más ocultas y alejadas posible) tratando de no invadir el set y dejando el mayor espacio libre para que la cámara encontrara su camino. Cuando eso estaba más o menos establecido veíamos con Benjamin y Fer Mallo (operadora de cámara B) dónde ubicar la segunda cámara para reforzar el relato o bien buscar opciones que lo enriquecieran.

La mayoría de las locaciones eran de gran tamaño, por lo cual era muy difícil producir el control de las entradas de luz por fuera de los ambientes. Como no se podía reiluminar todo teníamos que usar la incidencia de luz natural como luz principal e ir modelándola, ajustando sus niveles y su dirección.

En los casos donde pudimos acceder a iluminar desde fuera la táctica fue inversa: la luz de la bóveda celeste que entraba por las ventanas



constituía el relleno que debíamos ir graduando si era posible. El haz de luz de un farol cubría, por ejemplo, solo una parte de una abertura y el resto era luz natural. La intención era conseguir una luz direccionada pero suave ya que el plano comenzaba mostrando un conjunto y quizá terminaba en un primer plano, al que siempre intentamos encuadrar de manera oblicua al personaje.

Una de las ideas era que la residencia presidencial sea más oscura y apagada que los despachos de casa de gobierno en los que todo quedaba más a la vista. Sumamos la propuesta de que sea todo menos visible para el entorno íntimo de De La Rúa para que pudiese reforzar la idea de su confusa oscuridad y, en cambio, un ambiente de luz algo más uniforme para los espacios oficiales. En cuanto a la Casa Rosada, por suerte fue de día y

**“CADA ESCENA PARTÍA DE UNA IDEA BÁSICA DE PLANOS Y LENTES, PERO DURANTE EL ENSAYO Y EL RODAJE LA PUESTA SE CONSTRUÍA CON FLEXIBILIDAD E INCORPORABA IDEAS SUPERADORAS. DE AHÍ SURGÍA LA NECESIDAD DE QUE LA ILUMINACIÓN FUESE BASTANTE GENERAL (CON FUENTES LO MÁS OCULTAS Y ALEJADAS POSIBLE) TRATANDO DE NO INVADIR EL SET Y DEJANDO EL MAYOR ESPACIO LIBRE PARA QUE LA CÁMARA ENCONTRARA SU CAMINO”.**



© FER MARTICORENA (ADF)

para el recinto del Congreso como tiene un sistema de iluminación renovado hace poco es bastante amigable para filmar: solo hay que remover el exceso de verde en la corrección de color.

Como propuesta inicial elegimos un LUT (SDR) de la librería de Sony al que le hicimos modificaciones para obtener unos negros algo contaminados de verde, luces altas no muy brillantes, primarios un poco apagados, etc. La imagen de los *dailies* era muy satisfactoria, pero fue una propuesta difícil de sostener al colorizar según los parámetros que Disney indica para sus productos HDR. El resultado fue una imagen final quizá más diáfana y normalizada que lo originalmente propuesto.



© CONSTANZA NISCOVOLOS

## DICIEMBRE 2001

**CÁMARA:** SONY VENICE  
**FORMATO DE IMAGEN:** 2.39:1 LENTES ESFÉRICOS  
**SOBRE SUPER 35**  
**LENTE:** ARRI MASTER PRIME

### EQUIPO TÉCNICO

**DIRECCIÓN:** BENJAMÍN ÁVILA  
**GUIÓN:** MARIO SEGADE  
**PRODUCCIÓN:** SILVANA DI FRANCESCO PARA  
**KAPOW**  
**ARTE:** CRISTINA NIGRO  
**VESTUARIO:** RUTH FISHERMAN  
**MAQUILLAJE:** MARISA AMENTA  
**SONIDO:** HERNAN SEVERINO  
**MÚSICA:** PEDRO ONETTO  
**MONTAJE:** GUSTAVO MACRI  
**FOTOGRAFÍA:** CHRISTIAN COTTET (ADF)  
**DIT:** FLORENCIA LABAT  
**CÁMARA:** FER MALLO Y BENJAMÍN ÁVILA

**SEGUNDA UNIDAD:** ALEJANDRO GIULIANI (ADF)  
**FOQUISTA:** MARIANA BRUNO Y SOLEDAD  
**FRANCHINI**  
**SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA:** MARIANO  
**TOLEDO Y NICOLÁS HERRERA**  
**GAFFER:** FERNANDO MARTICORENA (ADF)  
**JEFE DE ELÉCTRICOS:** MATÍAS MONTI  
**ELÉCTRICOS:** SANTIAGO SICCARDI Y DAVID  
**SROKA**  
**GRIP:** COQUI TRISTAN  
**STEADICAM:** GUS TRIVIÑO  
**COLORISTA:** SEBASTIAN CICHERO (AAC)  
**COORDINADOR DE VFX:** HERNAN REGO  
**VFX:** ANDRES BOCAN

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



**Hacelo con los que saben.**

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



**Expertos en soluciones tecnológicas**



**BVS | 20 años**



UNIVERSIDAD  
DEL CINE

Una institución diferente  
con prestigio internacional

[ucine.edu.ar](http://ucine.edu.ar)

#EstudiaenlaFUC

[ucine\\_fuc](https://www.instagram.com/ucine_fuc)



**UN FILM ESTUDIOS**

@unfilm\_estudio

11-3379-5060

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



Caballito  
Fragata Pte Sarmiento 1023



Villa Ortuzar  
Tronador 963



**EQUIPAMIENTO DE CAMARA LUCES Y GRIP**

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



PRESENTANDO

# Premista

VIVIENDO EN GRANDE

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

GRAN FORMATO





# NADA

• POR ALEJO MAGLIO (ADF)



Los cineastas Gastón Duprat y Mariano Cohn (*El hombre al lado*, 2011; *El Encargado*, 2022) quisieron hacer *Nada*, una serie sobre un crítico culinario sofisticado en el ocaso de su vida. La serie exhibe tanto amor por la ciudad de Buenos Aires como por sus delicias gastronómicas. El objetivo de los directores fue mostrar Buenos Aires como una ciudad moderna, romántica y hermosa. En mi mente tenía tres objetivos por retratar: la ciudad, los personajes y los platos de comida.

Mi experiencia en imágenes está fundada en dos ramas: la fotografía y la admiración por la pintura. Cuando Mariano me llamó para colaborar en el proyecto y me comentó sus ideas me hizo pensar en la fotografía fija, en las copias a papel y su relación de aspecto. Entonces supe que debía capturar en Large Format.

Mi primera opción siempre fue usar cámaras ARRI aunque sabía que la plataforma solía ejecutar la mayoría de sus proyectos con Sony. Esto último me llevó a hacer una comparación exhaustiva entre las dos cámaras y demostrar el porqué la elección de la compañía alemana.

Complementaría el cuerpo de la Alexa LF con ópticas que tengan un encanto sutil, en especial con su capacidad para reproducir los tonos y textura de la piel y la materia que iba a vestir y rodear a los personajes. La preservación de la perspectiva, disminución de aberraciones y definición natural de los contornos me llevó a la elección de dos sets de lentes de mis marcas de cabecera: la inglesa Cooke y la francesa Angenieux.



**RODAMOS EN SU MAYORÍA A DOS CÁMARAS, Y A TRES EN LA SEMANA QUE ESTUVO ROBERT DE NIRO. NO HABÍA MARGEN DE ERROR, POR LO QUE HUBO MUCHA PREPARACIÓN PREVIA CON DISEÑO DE CADA PUESTA DE CÁMARA Y LUCES YA QUE ERA MUY IMPORTANTE FILMARLO DE LA MAYOR CANTIDAD DE ÁNGULOS POSIBLES Y DE LA MEJOR MANERA. ERA ESO: SOLO UNA SEMANA CON UN PEDAZO DE HISTORIA DEL CINE FRENTE A NUESTROS LENTES SIN POSIBILIDAD DE RETOMAS.**

Para *Nada* elegí los lentes prime Cooke S7/i Full Frame Plus porque sabía que me iban a dar las características que buscaba: algo delicado y cristalino con un tauro en el desenfoque y volumen, similar a la sensación de fotografía fija que quería representar. La serie Angenieux EZ 1&2 conserva las cualidades visuales de los objetivos fijos con su suave desenfoque. Fue una excelente combinación.

La perspectiva de LF me permitió retratar a los personajes con proporciones que crean una sensación de cercanía con el espectador. También representa una escala más natural en los espacios.

La miniserie de cinco capítulos está realizada por Metrovisión para Disney+ y reúne al actor local Luis Brandoni con el legendario Robert De

Niro. Brandoni interpreta a un crítico gastronómico, esteta y provocador que ha convivido durante décadas con una mujer que se encarga de casi todas las tareas de su vida diaria. Pero cuando ella fallece, todo cambia y Manuel comienza a descubrir que no sabe hacer nada por sí mismo.

Dado el formato de serie televisivo en el que para la configuración de los planos los tiempos son acotados rodamos en su mayoría a dos cámaras, y a tres en la semana que estuvo Robert De Niro. No había margen de error, por lo que hubo mucha preparación previa con diseño de cada puesta de cámara y luces ya que era muy importante filmarlo de la mayor cantidad de ángulos posibles y de la mejor manera. Era eso: solo una semana con un pedazo de historia del cine frente a nuestros lentes sin posibilidad de retomas.

Teniendo en cuenta que solo contábamos con una valija de lentes fijos Cooke s7i y que en varias ocasiones debíamos utilizar una misma distancia focal en dos cámaras, los combiné con unos zoom Angenieux EZ que son confiables, de alta calidad y cubren el total del sensor LF sin necesidad de un adaptador.

Recuerdo que Mariano habló de nuestro personaje central como un excéntrico conocedor de arte y enamorado de Buenos Aires. A raíz de esto intenté representar la ciudad como si fueran postales en teleobjetivos que generaran por la compresión de la profundidad un marco alrededor de los personajes. Para la ejecución de esta idea, en la etapa de previa, salí a scoutear relevando con dobles calles de la zona de microcentro y sus alrededores. Fue con una cámara réflex digital que mantenía el tamaño del sensor de la Alexa y un teleobjetivo zoom. Luego de ser editadas y seleccionadas para incluirlas en la serie, estas imágenes fueron ejecutadas con el zoom Angenieux Optimo 24-290 mm por una segunda unidad a cargo de Nicolás Colledani.

El rodaje tuvo lugar en su totalidad en la ciudad de Buenos Aires. El departamento donde vive Manuel (Brandoni) es un elemento clave de la historia. Nos preparamos durante tres meses en un departamento del edificio Kavanagh haciendo puestas de cámara con dobles. También hicimos planos de iluminación detallados y complejos ya que se encontraba en un segundo piso y estaba rodeado de ventanales.

Una semana antes del inicio de rodaje esta locación principal fue suspendida. El rodaje se pospuso una semana lo cual nos dio dos semanas para encontrar un nuevo lugar protagonista



que se ajuste lo más posible a lo que ya veníamos trabajando. Luego de visitar varios espacios apareció uno que acogía a nuestro personaje principal, pero su arquitectura de “casa chorizo” propuso un desafío de creatividad exigida en términos de posiciones de cámara e iluminación ya que poseía habitaciones largas pero muy angostas, lo que proporcionalmente disminuye los tiros de cámara. El trabajar con LF nos dio buenas soluciones.

Cuando estás en un lugar grande de proporciones cuadradas con cuatro paredes podés disparar en al menos tres o cuatro fondos diferentes con cierta profundidad, pero en esta casa solo teníamos dos posiciones prácticas porque si colocábamos la cámara en una pared o contra una ventana nuestros sujetos quedaban muy pegados al fondo en relación a los otros planos.

Este cambio de locación llevó a sumar horas de trabajo ya que luego de terminada la jornada nos quedábamos con Mariano generando las puestas de cámara para el día siguiente y así varios días durante las semanas que estuvimos en esa locación. Siempre manteniendo las altas exigencias estéticas con las que nos comprometimos al encarar el proyecto.

Dada la apretada agenda de De Niro y que había poco espacio para múltiples puestas decidimos filmar con tres cámaras. Hubo que simular un departamento que estuviera frente al Central Park en Nueva York por lo que se utilizó un chroma key en tres ventanales grandes en un primer piso con la premisa de generar entradas de luz desde la calle por sobre los cromas. Fue algo bastante complejo de llevar a cabo pero Luis Arancibia (gaffer) junto

con Pablo Bejarano (key Grip) se lucieron. También la planificación de las tres posiciones de cámara durante toda esa semana fue muy bien llevada a cabo por los camarógrafos Camila Lucarella, Jeronimo Torres Campos y Gustavo Biazzi.

El día anterior a la primera jornada con De Niro hubo pre Lighting y pre puesta de cámara, nada ni nadie querían fallar: fue muy extenso, terminamos muy tarde y quedaban muy pocas horas para descansar y asumir la nueva gran jornada.

Ese lunes 2 de mayo tan esperado con una enorme cantidad de personas en el set, las cuales en su mayoría se las veía ansiosas y emocionadas por el gran momento, sucedió que en mi puesto con los monitores vi cómo se levantó el doble de luces y se generó un gran silencio en todo el edificio. De repente veo que en mi monitor de la cámara entra un cuerpo recortado con una mano que era tan reconocible como la de un familiar. Ese cuerpo se flexiona y se sienta frente en un plano pecho, un rostro inconfundible que lo hemos visto en cientos de películas icónicas y memorables. En ese momento vi como la luz se le amoldaba a la perfección en sus facciones y fue increíble.

A la hora de capturar platos de comida que estaban diseñados por la chef Narda Lepes y su equipo, le había propuesto a Mariano filmar en el formato 3:2 que ofrece el sensor de la cámara, algo que ya había utilizado en el largometraje *Los Delincuentes* y funcionó muy bien. Acá lo que quería lograr era evitar los espacios alrededor de los platos que en su mayoría iban a ser redondos y algo más cuadrado encajarían mejor que rectangular, pero esta idea no

tuvo lugar ya que la plataforma exige el formato 16:9 para sus producciones.

De todas formas creo que logramos una representación delicada, apetitosa y proporcionada en tomas a las que nos referimos como ‘beauty shots’ que estaban inspiradas en un libro de recetas francés de los años 1970 donde se trataba a los elementos comestibles como algo decorativo.



## NADA

**CÁMARA: ALEXA MINI LF**  
**LENSES: PRIME COOKE S7/1 FULL FRAME PLUS**  
**+ AGENIUX EZ 1&2**  
**FORMATO: 16:9**

### EQUIPO TÉCNICO

**GUIÓN Y DIRECCIÓN: MARIANO COHN Y GASTÓN DUPRAT**  
**EDICIÓN: JIMENA GARCÍA MOLT Y SEBASTIÁN MEGA DÍAZ**  
**MÚSICA: IGNACIO GABRIEL Y ALEJANDRO KAUDERER**  
**FOTOGRAFÍA: ALEJO MAGLIO (ADF)**  
**GAFFER: LUIS ARANCIBIA**  
**CAMARÓGRAFOS: CAMILA LUCARELLA Y JERONIMO TORRES CAMPOS**  
**KEY GRIP: PABLO BEJARANO**  
**COLORISTA: DAMIAN BENETUCCI**

**NANLUX**  
INNOVATE · ILLUMINATE

[www.nanlux.com](http://www.nanlux.com)



# Evolve 2400B

*Leading Illumination Innovation*

**2400W**  
Rated Power

**41,910 lux@3M**  
5600K,  
with 45° reflector

**2700K-6500K**  
**(G/M ±80)**  
CCT Range

**Magnesium  
& IP55**

**Electronic  
Contacts**



Nos reencontramos en...

# caper 2024 SHOW

→ 29 - 31 OCTUBRE

→ CENTRO COSTA SALGUERO  
BUENOS AIRES · ARGENTINA



consultas@caper.org  
www.caper.org



**TrifASICA**  
Lighting & Grip



**MARTIN ERREA (ADF)**

Servicios de Iluminación  
para Filmación

WhatsApp +54 9 11 5386 5261

Email trifasicaluces@gmail.com

Instagram trifasicalighting

**CINE  
STORE**



ROSCO

Aputure

amaran



lightstar

KUPO

**VENTA DE INSUMOS CINEMATOGRAFICOS**  
ALQUILER VARIOS DE PRODUCCION

Palpa 2828 (1426) Capital Federal, Argentina Tel (011) 4551-4494 WhatsApp 11-5624-2522  
ventas@cinestore.com.ar www.cinestore.com.ar cine\_store /cinestoreok

**LITEPANELS**

# ASTRA **IP**

All - Weather Performance

Del estudio a la calle, Astra IP siempre rinde. Con clasificación IP65, Astra IP desafía la lluvia, el polvo o la nieve. Con fuente de alimentación integrada y placas de batería Gold Mount, V-Mount y BP-U opcionales.



ASTRA **IP** 2x1  
ASTRA **IP** 1x1  
ASTRA **IP** HALF

**VIDIEXCO**

**oconnor**

NUEVO ULTIMATE 1040 SYSTEM

**PRECISIÓN OCONNOR  
CON VELOCIDAD  
FLOWTECH®**



**FEEL** *the difference*

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

**VIDIEXCO**

# EN PRIMERA PERSONA

publicidades



# ETERNAUTA (NETFLIX)

• POR FLOR MAMBERTI (ADF)





Conocí a Miche hace varios años, cuando ambas estudiábamos en la ENERC. Nuestros primeros pasos en el ámbito profesional los hemos dado juntas y, en ese camino, fuimos forjando un vínculo de amistad y un lenguaje común de trabajo; de este modo fue que llegué a colaborar con ella en el cast announcement de *El Eternauta*.

Fue un proceso fluido, en el cual Miche tenía muy en claro que no sólo se trataba de presentar un casting sino de revelar una decisión que la serie había tomado respecto a la adaptación de la icónica historieta: se iba a dejar atrás el formato cuadrado en blanco y negro. Desde ese punto de partida, la

directora me invitó a participar no sólo en cuestiones meramente fotográficas, sino que también me dio lugar a sugerir pequeños guiños que, desde la luz, trajeran reminiscencias narrativas del cómic.

Si bien teníamos algunas referencias visuales concretas, lo cierto es que el camino fue el inverso al que estábamos acostumbradas: la locación estaba establecida desde el vamos, y en función de ella y de la disponibilidad del elenco debíamos plantear la propuesta. Fue así que, con un punteo de ideas lumínicas y de acciones concretas, fuimos a visitar la locación para darle esqueleto a nuestro proyecto. La cantidad de horas disponibles para la jornada

eran pocas y por esto necesitábamos distintos espacios que permitieran, sin entorpecer el trabajo de otras áreas, ir avanzando en paralelo a la escena que se estaba filmando y que, al mismo tiempo, pudieran pertenecer a un mismo universo.

En esa primera visita a la locación nos llevamos los encuadres exactos que íbamos a necesitar filmar para economizar el mayor tiempo posible en rodaje; lo que implicaba también trabajar con puestas de luz simples. Pensamos pequeñas ideas lumínicas que generaran una suerte de eslabón entre las escenas, sutiles efectos de luz que forjaran la idea de que “algo estaba recorriendo el espacio” hasta llegar, luego de un apagón total, a la escena final en donde se presentaría al protagonista de *El Eternauta*. Ahí decidimos sugerir la característica escafandra de la historieta con esa misma luz que había estado transitando los distintos cuadros.

Nos interesaba contar con una cámara que estuviera “espiando” el detrás de escena de los actores con un movimiento fluido y constante, así fue que decidimos convocar a Juan Borghi para operar el *steadicam*. Junto a Dario Mezza, gaffer del proyecto, ideamos puestas simples, en las que las luces estuvieran en su mayoría en altura para poder darle vía libre a la cámara. Trabajamos con luces led, algún HMI y un Leko para generar recortes exactos. Además modelamos el contraste utilizando negativos por doquier: la mayoría de las paredes eran blanco pleno. La idea fue jugar con lo que la locación proponía, y no ir en contra de la luz disponible.

Fue un proyecto al que todo el equipo técnico le puso cariño y entusiasmo, y que nos supo dejar a todos grandes satisfacciones.





**TRABAJAMOS CON LUCES LED, ALGÚN HMI Y UN LEKO PARA GENERAR RECORTES EXACTOS. ADEMÁS MODELAMOS EL CONTRASTE UTILIZANDO NEGATIVOS POR DOQUIER: LA MAYORÍA DE LAS PAREDES ERAN BLANCO PLENO. LA IDEA FUE JUGAR CON LO QUE LA LOCACIÓN PROPONÍA, Y NO IR EN CONTRA DE LA LUZ DISPONIBLE.**



© LU OLMOS



## EL ETERNAUTA

CÁMARA: **ARRI ALEXA MINI**  
FORMATO DE IMAGEN: **DIGITAL / 3.2K / 16:9**  
LENTE: **CARL ZEISS SUPER SPEED**

### EQUIPO TÉCNICO:

GUIÓN Y DIRECCIÓN: **MICHE**  
PRODUCCIÓN: **SOL PURRIÑOS Y SEBASTIÁN MURO**

ARTE: **JULIETA DUICH**

VESTUARIO: **ANA NOSEDA**

MAQUILLAJE: **FABIANA YANUN**

SONIDO: **HERNAN SEVERINO**

MÚSICA: **MANUEL DE ANDRES**

MONTAJE: **MICHE**

FOTOGRAFÍA: **FLORENCIA MAMBERTI**

DIT: **MAXIMILIANO VILLAVEDRA**

STEADICAM: **JUAN BORGHI**

FOQUISTA: **PAUL THIELEN**

SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **CANDELA MARTIN**

VIDEO ASSIST: **VALENTINA PETERSEN**

GAFFER: **DARIO MEZZA**

JEFE DE ELÉCTRICOS: **EMILIANO COMPAN**

ELÉCTRICOS: **CRISTIAN MENNA, FRANCISCO JAVIER BARRIOS**

KEY GRIP: **GABRIEL QUINTERO**

GRIP: **HUGO AGUERO**

COLORISTA: **DANIEL CARRIZO**

VFX: **MVP EDITORIAL**

# VIDIEXCO

Nos conocen por nuestras marcas:

sachtler

oconnor

ANTON  
BAUER

TERADEK

WOODEN  
CAMERA

SMALLHD

LITEPANELS

Manfrotto

QUASAR SCIENCE

AVENGER

Videndum

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

PREMIOS  
ADF  
2023

NOMINADO A LA MEJOR  
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA  
**PUBLICIDAD**



# SANTO VS. DEMOGORGON (PEPSICO/NETFLIX)

• POR JAVIER JULIÁ (ADF)



El Santo es personaje emblemático del catch mexicano que trascendió las fronteras del mismo a través de 52 películas. Hoy su hijo lleva su legado bajo el nombre de “El Hijo del Santo”. Sin lugar a dudas es un icono de la cultura mexicana.

Este comercial tiene como punto de partida la revelación de un video, que se ha mantenido oculto, de un suceso ocurrido durante los años 80 donde El Santo tuvo que enfrentar al demonio conocido como Demogorgon, popularizado en la serie Stranger Things. En medio de la presentación de El Santo vs. el ídolo local Demogorgon hace su entrada siniestra espantando a todos los espectadores del estadio por el que el Santo debe batallar por su vida.

El comercial fue dirigido por mi gran amigo Armando Bo junto con Santiago “Roi” Ricci de

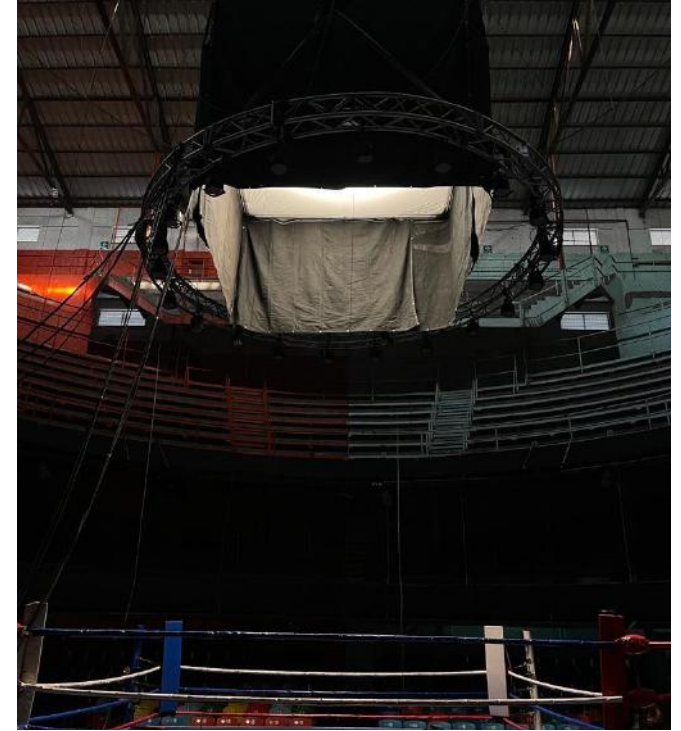
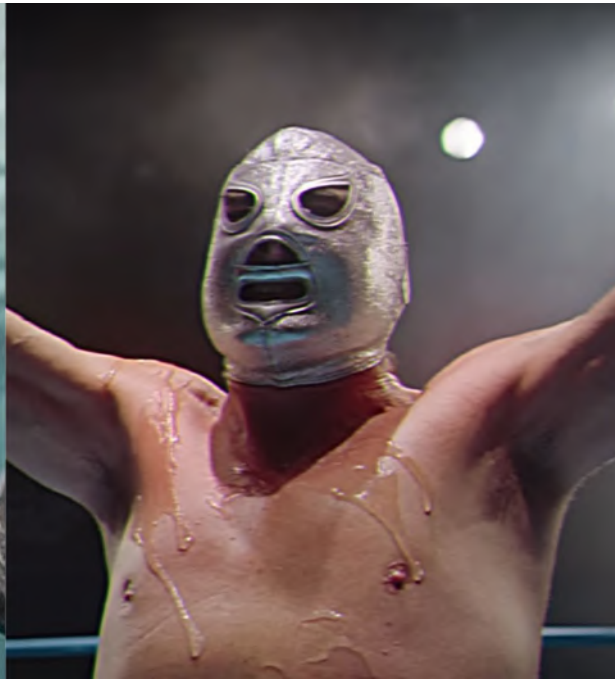
Revolucion para la agencia Slap y para la marca Flamin Hot de Pepsico. Todos condimentos que lo hacían muy atractivo.

Una vez que nos pusimos a trabajar lo primero fue definir en dónde se llevarían a cabo los eventos. Después de visionar algunos estadios de lucha se decidió por el Arena Coliseo, uno de los más emblemáticos de México.

La aparición del Demogorgon en la serie Stranger Things se caracteriza por la oscilación y parpadeo constante de la luz que sucede cuando cruza la frontera entre su mundo y el nuestro. Para poder lograr ese efecto teníamos que tener un control total de las luces del estadio por lo cual fue necesario un trabajo de reiluminación del mismo con nuestras luces para así tener un control total

sobre ellas. La mayoría de las luces que utilizamos fueron los clásicos Par 64 y las razones de su elección fueron varias. Primero, se correspondían con el periodo que queríamos retratar, los 80's. Segundo, era imposible conseguir artefactos LED en esas cantidades que hubieran dado una respuesta más rápida en el parpadeo de la luz, que se vieran de época y no distrajeran. Tercero, pero no menos importante: son económicas.

Sobre el ring había un truss circular que se utiliza en los eventos del estadio que contiene luces Source Four. Aunque no eran de la época, bajarlas y poner otras era un costo prohibitivo así que decidimos no modificarlas y en el caos de la situación nadie puede percibir ese desfasaje. Lo que sí hicimos es recablearlas para poder tener control sobre ellas.



Encima del ring hice armar un caja de luz que contenía cuatro Sky Panel s60 más cuatro Arri Orbiter. Con estos si podía hacer disparos de luz más cortos que me servían para acercarme más al efecto que se ve en la serie de Netflix. Conté en este caso con la invaluable colaboración de Ernesto Gil “El Cubano” que, junto a su equipo, lograron tener todo listo en tiempo récord, además de siempre estar un paso adelante preparando todo.

Hubo tres tipos de Demogogon: uno físico que tenía mayor movilidad pero que no lucía de la mejor manera de cerca, otro diseñado para planos más cortos que podía abrir y cerrar la boca y funcionaba bien en planos más cerrados, y el tercero que sería hecho en CGI. La idea era ir diseñando para qué momento nos serviría cada uno de ellos.

De todas formas opté por filmar el monstruo casi siempre a contraluz ya que no solo ayudaba a verse mejor sino que también lo hacía más enigmático y peligroso. Al tener todas las luces en una consola podíamos controlar qué luces prendidas y cuáles apagábamos para lograr que nunca pudiéramos verlo completo.

Todo esto debía asemejarse a un tape que fue grabado por algunos de los camarógrafos o espectadores que se quedaron allí. Hicimos una búsqueda de cámaras de esa época para tratar de intercalar imágenes dentro del comercial y emular las nuestras. Utilizamos una cámara Sony M3 y una cámara Arri 16 que nos daba otra textura. La propuesta era que este video fuera registrado por distintas cámaras que se encontraban en

el lugar por lo que nos atrajo la idea de mezclar distintos formatos. En el corte final quedo menos material del que pensábamos, pero nos sirvió para tratar de emularlas en la corrección de color que estuvo a cargo de Fernando Lui, de Marla Color Grading, quien con su magia logró un balance perfecto entre una imagen simulando video y un estilo más contemporáneo.

### **SANTO VS. DEMOGORGON (PEPSICO/NETFLIX)**

**CÁMARA: ALEXA MINI LF**  
**LENTES: CANON K35 - CANON SIGNATURE**  
**PRIME - ZOOM ANGENIEUX 16-42 - ANGENIEUX**  
**OPTIMO 19.5-94 - ANGENIEUX OPTIMO 24-290**



# VENICE 2

**NUEVO FIRMWARE 3.0**

¡Nuevos modos de captura de sensor,  
y otras nuevas funciones!



Nuevo Sensor 8.6K  
Dual ISO 800/3200



Grabación Interna  
16 Bit X-OCN



Nuevo Sistema de Extensión  
de Sensor CBK-3620XS



Mismas Prestaciones  
populares de VENICE

**SONY**

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





# EN PRIMERA PERSONA

videoclips



# AUTOMÁTICO

• POR FRANCISCO MICHEL

PREMIOS  
ADF  
2023

NOMINADO A LA MEJOR  
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA  
**VIDEO CLIP**



*Automático*, de María Becerra, llegó como un proyecto al que se le quería dedicar una especial atención: no era un videoclip más. María sentía que era su gran canción y quería que la estética fuera más cinematográfica. Julián Levy, el director del video -a quien conozco hace muchos años y con quien trabajamos en conjunto con el proyecto *María Becerra* desde su inicio-, sugirió que se podría hacer una especie de *western* en un mundo alternativo en el que ella fuera la líder de una comunidad aficionada a los autos, las piezas de metal y los choques.

Tuvimos de referencia las películas: *Crash*, de David Cronenberg (DF Peter Suschitzky); *Titane*, de Julia Ducournau (DF Ruben Impens); *Basic Instincts 2*, de Michael Caton Jones (DF Gyula Pados); y videoclips como *Dirty*, de Cristina Aguilera; *Bichiyal*, de Bad Bunny; y *Shut up and drive*, de Rihanna.

El video se compone de dos partes. En el inicio: la llegada de una chica a una especie de refugio automovilístico en el que ofrece una pieza como ofrenda. María realiza un intercambio por otro material que sería su boleto al encuentro principal

de la noche. Vemos luego a la otra participante del evento que está reparando su auto -con una pieza de iguales características a la que le dio María-. Por la noche sucede la carrera en cuestión en la que las dos participantes buscarán chocar sus autos y de esta forma saciar su sinforofilia (una excitación sexual con los accidentes de autos como sucede en *Crash*, de Cronenberg). La historia se va intercalando entre momentos de *playback* y coreografía.

El desafío en este video fue la cantidad de escenas a filmar y lograr incluirlas en una pieza de tres

minutos. Con Julián estuvimos pensando de qué manera poder complejizar ciertos planos del video. Usamos una grúa (Gastón Castaño) para realizar un *travelling in* mientras la cámara giraba 180 grados para ciertos momentos de coreografía y presentación de autos. Optamos por *steadycam* (Nehuén Bermudez) para las demás secuencias facilitando el movimiento del personaje en el escenario. Hacia el final se planteó una secuencia en donde la cámara hace un *travelling out* del final de una coreografía y entra por el motor de un auto (vfx) avanzando por las rendijas del aire acondicionado para descubrir a María en el asiento trasero mientras explotaban los vidrios de las ventanillas.

Teniendo en cuenta todo esto decidí usar la Sony Venice (Camauer rental) ya que con su doble ISO nativo nos iba a dar margen de acción en las largas jornadas de rodaje en las que se incluían escenas a lo largo del día y de la noche en grandes espacios abiertos. Nos resultó de gran utilidad el rialto a la hora de poner la cámara dentro del auto. En cuanto a los lentes fui por los Canon FD rehousados por GL optics (ópticas HC) -unos lentes con los que suelo trabajar y me agradan por su textura, calidez y bokeh-. Les sumé filtros *black satin* y *pearl* para suavizar la imagen y generar halos en las altas luces. En la post de color Sebastián Guttman sugirió aberrar los bordes y generar una sensación más anamórfica que había estado probando con otro DF unos meses antes y me pareció que le agregaba un caracter muy interesante.

Se plantearon tres días de rodaje y un día previo para el armado de arte y *prelighting* de las primeras escenas. Para la escena del taller se eligió como



**SE PLANTEARON TRES DÍAS DE RODAJE Y UN DÍA PREVIO PARA EL ARMADO DE ARTE Y PRELIGHTING DE LAS PRIMERAS ESCENAS. PARA LA ESCENA DEL TALLER SE ELIGIÓ COMO LOCACIÓN UN GRAN GALPÓN ABANDONADO (DE 40 METROS) QUE TENÍA VARIOS VENTANALES QUE ESTARÍAN EN PLANO. PARA PODER LIDIAR CON ESTA DIFICULTAD USAMOS TRES HMI M40 PONIENDO TELA SILK EN LAS VENTANAS. ASÍ LOGRAMOS EMPAREJAR Y SOSTENER POR MÁS TIEMPO LA LUZ NATURAL.**

locación un gran galpón abandonado (de 40 metros) que tenía varios ventanales que estarían en plano. Para poder lidiar con esta dificultad usamos tres HMI M40 poniendo tela *silk* en las ventanas. Así logramos emparejar y sostener por más tiempo la luz natural. Pudimos generar tres momentos lumínicos en el mismo espacio: uno cálido, uno frío y otro nocturno. En este garaje colgaban del techo Asteras como lámparas diegéticas, una bola china cenital en el sillón central, y en la cabina de pintura, un Forza 500. Agregamos unos Aputure 1200 desde el otro lateral para darle volumen a algunos objetos y hacer efectos de soldadura.

El desafío más complejo fue el interior del auto. Julián quería simular que la cámara atravesaba las hendijas del aire acondicionado y para dar ese resultado utilizamos el módulo rialto de la Sony Venice con un Laowa 12mm. Se armó una U de chroma alrededor del auto iluminada con Skypanels s60. Se le sacó el parabrisas al auto y en mi planteo original había pensado en armar un *slider* con la cámara invertida pegado al techo del auto para que

de esta forma la cámara pudiera entrar, algo que no fue posible por el poco espacio que había.

Hablando con el grip (Ezequiel Rojas) y viendo los elementos con los que contábamos llegamos a la conclusión de que la mejor opción era armar una vía de *travelling*. Y en ella montar un a120 con un *boom avenger* y en la punta una montura de cámara, de esta forma logramos hacer que la cámara arranque lo más cerca al tablero del auto donde se pudo ver el volante en primer término y pasar a través de los asientos delanteros del auto. El VFX estuvo a cargo de Emi Ochoa y el equipo de Marte Studio.

El *playback* y la carrera se rodó en el playón de otro galpón. Para la escena del *playback* se decidió poner todos los autos de fondo y generar un gran baño de luz desde lo alto del galpón con un M40. En cuanto al espacio donde se desarrolló la carrera, con el gaffer Jonatan Plat decidimos disponer Skypanels a lo largo de toda esta calle y unos Maxibruts atrás del edificio para utilizarlo de contraluz para los personajes y también iluminar las ventanas.

Este fue, sin duda, un proyecto muy ambicioso donde trabajamos durante una gran cantidad de horas por tres días seguidos. Creo que esto no hubiese sido posible sin una *crew* unida en búsqueda de un objetivo común.

## AUTOMÁTICO

**CÁMARA:** SONY VENICE  
**FORMATO DE IMAGEN:** 16:9  
**LENTE:** CANON FD REHOUSED GL OPTICS

### EQUIPO TÉCNICO

**PRODUCCIÓN MUSICAL:** NICO COTTON  
**DIRECCIÓN:** JULIÁN LEVY  
**FOTOGRAFÍA:** FRANCISCO MICHEL  
**ARTE:** ÚRSULA BENAVIDEZ  
**VESTUARISTA:** BELE GÁNDARA  
**MONTAJE:** LUCAS PRIETO  
**PRODUCCIÓN:** DIEGO BASSI  
**STEADY CAM:** NEHUÉN BERMUDEZ  
**ASISTENTE:** JULIÁN REGUEIRO  
**GRÚA:** GASTÓN CASTAÑO  
**ASISTENTE:** FLORENCIA CASTAÑO  
**GAFFER:** JONATAN PLAT  
**FOQUISTA:** NICOLÁS BUCCI  
**SEGUNDO DE CÁMARA:** AARÓN PEREIRA  
**VIDEO ASSIST:** NICOLÁS SORIANO  
**DIT:** GABRIEL ARGÜELLO MARSAL  
**KEYGRIP:** EZEQUIEL ROJAS Y ALEJANDRO MANOCCHIO  
**GRIP:** JUAN MUDIO  
**JEFE DE ELÉCTRICOS:** HERNÁN MIGUEZ  
**ELÉCTRICOS:** FERNANDO ARMENTIA, ALEJANDRO DORADO, FRANCISCO LÓPEZ ESCRIVÁ, ADRIÁN SCHWOYKOSKI Y ALDO SUAREZ  
**COLOR:** GUTTCOLOR  
**VFX:** MARTE  
**DISEÑO GRÁFICO:** FLORENCIA AMODIO  
**FOTO FIJA:** TOMÁS GABRIELE  
**FOTO BACK:** CLARA MIHANOVICH  
**VIDEO BACK:** VALENTÍN HERRERO  
**SONIDO DIRECTO:** FLORENCIA MENDEZ  
**SONIDO:** ROCÍO MORGENSTEIN





# LEITZ ELSIE CHARAKTER BY DESIGN

AVAILABLE NOW [WWW.LEITZ-CINE.COM](http://WWW.LEITZ-CINE.COM)





GANADOR A LA MEJOR  
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA  
**VIDEO CLIP**

# DESCARTABLE

• POR PABLO BERNST



Para este proyecto me convocaron Rafael Nir y Tomas Curland a través de su productora *La casa de al lado*. Con ambos venimos colaborando hace más de cuatro años y de alguna manera medio cabalística, hicimos los últimos videos de Wos que dirigieron los chicos.

Al igual que en el proyecto anterior, cada vez que arrancamos se arma un intercambio bastante intenso

(muchas reuniones, todos los *scoutings* posibles, mensajes a la madrugada, llamados a la policía) entre Tomas y Rafa, pero también con Fer Castelo, directora de arte, que en mi opinión es una pieza fundamental en la vida (porque es una gran amiga) y también para lograr un montón de cosas piolas a nivel visual.

En un principio las referencias de los directores eran, en apariencia, disímiles entre sí, pero muy

concretas por cada situación. Sabíamos que teníamos que filmar un departamento de noche y de día, algunos exteriores día y otras situaciones exteriores nocturnas. La referencia principal para los interiores y para el día era Roy Andersson (planos fijos, bajo contraste, imagen suave y monocorde) mientras que para los exteriores nocturnos la referencia era súper distinta y mucho más desafiante: Gregory Crewdson. Crewdson saca fotos en



placas de vidrio enormes, usa luz continua, tienen mucho tiempo de retoque, por ende muchísimo nivel de detalle, y unos planos generales que dan miedo de la magnitud.

En ese momento se planteó el primer dilema técnico que trato de abordar en un proyecto: con qué cámara y ópticas podemos lograr dos imágenes que, a priori, indican cosas -en intuición- antagónicas. Por fortuna dimos con un hermoso set de lentes FF Nikkor AI-S de NKR Rental que usados *full open* son muy suaves, pero apenas cerrás algunos stop ganan muchísima definición y se convierte en otro elemento. Todo esto combinado con Alexa Mini.

Otra cosa que tratamos de hacer en el arranque de cualquier proyecto es, al igual que cuando se elegía una emulsión, trabajar con el colorista para desarrollar entre dos y tres LUTs que vamos a usar durante todo el proceso. En este caso el encargado del desarrollo de este LUT fue Roy Bermudez, que además armó junto con el DIT Fran Rosso un proyecto de Da Vinci para tener en set, que a su vez se encargó de que se hiciera una carta de color por escena y estuvo en contacto con Nadia Khairat, encargada del color final de la pieza.

Justo en este momento donde se cuestiona tanto el colectivismo para mí es fundamental aprovechar la invitación de ADF a este espacio para mencionar a las personas con las que colaboro porque son ellos los que llevan a cabo y hacen concretas un montón de ideas. No solo eso, sino que con su experiencia las hacen crecer de forma exponencial. En ese sentido hubo dos jugadores claves que



## **OTRA COSA QUE TRATAMOS DE HACER EN EL ARRANQUE DE CUALQUIER PROYECTO ES, AL IGUAL QUE CUANDO SE ELEGÍA UNA EMULSIÓN, TRABAJAR CON EL COLORISTA PARA DESARROLLAR ENTRE DOS Y TRES LUTs QUE VAMOS A USAR DURANTE TODO EL PROCESO.**

acompañaron en cada paso: Dani Menna, gaffer, y Jose “Jocha” Palacios, Key Grip.

El primer problema a resolver era cómo mantener constante la luz en la locación departamento que estaba en un piso 6, con ventana al norte (sol directo durante todo el día) sabiendo que la jornada ahí adentro iba a ser completa y los directores querían mantener esta sensación de bajo contraste, exposición controlada y a su vez poder filmar casi 360 grados. Por supuesto por el hecho de estar en altura todos los problemas se maximizaban así que se resolvió colgar dos tamizadores con tela negra del piso superior y

que funcionaran como una suerte de alero que bloqueara el sol a lo largo del día.

Lo que restaba resolver era cómo iluminar porque había una bajada directa de que los fondos exteriores que se veían a través de la ventana no estuviesen de ninguna manera sobreexpuestos ni por 1/2 punto de diafragma. Eso nos implicaba sumar mucha luz en el interior para compensar el exterior y que no se notara artificial. Sumado a esto, el techo de la locación era súper bajo. Lo primero que hicimos fue poner ND en las ventanas para no tener que compensar tanto ese contraste interior/exterior, lo siguiente fue armar barracudas arriba



de cada ventana y colgar algunas luces copiando la dirección de estas ventanas. Como necesitábamos que sean lo más compactos posibles a Dani Menna se le ocurrió que podíamos usar KINO FLO *freestyle* que se desarman casi completos, son livianos y tienen muy buen rendimiento.

A la noche, en el departamento, y aprovechando que los KINO Freestyle son RGB usamos casi la misma puesta cambiando la temperatura color, sumando algunas fuentes cenitales suaves, y unas

cuantas luces prácticas, cortesía del departamento de Arte. El segundo día era aún más complicado porque aunque empezábamos con unos exteriores día tranquilos y casi sin luces sabíamos que a la noche nos tocaban unos planos generales exteriores enormes y teníamos que encontrar la manera de resolverlos. Los planos planteados en el *storyboard* (y scouteados) eran tan grandes que la única opción que teníamos era construir una fuente de luz muy grande y suave, a la que a su vez pudiéramos alejar bastante (en distancia y altura). Para esto el equipo de grip armó una estructura de 4x4 en un cherrypicker en donde sujetaron cinco Sky Panels S60 que estaban filtrados con un gridcloth 1/2 también con un eggcrate para controlar un poco la dirección. El largo del brazo de la grúa nos permitía tener la fuente de luz sobre la escena pero la base fuera de cuadro. Una suerte de boom gigante.

Por otra parte, teníamos otra grúa tipo tijera de 15 metros con un Skypanel 360 que usábamos cuando necesitábamos iluminar algún fondo o hacer algún contraluz. Además de lo anterior y para poder lograr altura con la cámara teníamos armada una Foxy con base de operador que es una opción más barata y alternativa a un cabezal giro-estabilizado. Con este seteo nos movimos toda la noche y aunque era sintético tenía su tiempo cada vez que nos teníamos que mover de un punto a otro.

Después de dormir dos días seguidos y cuando estuvo listo el corte final encaramos el color con Nadia Khairat, que para mí gusto es una de las mejores cosas que le pueden pasar al color de un proyecto. Gracias al workflow del Diseño de LUT, DIT en set y Colorista el material estaba bastante

estable como para que en lugar de solucionar problemas se puedan explorar las posibilidades creativas que gracias a la extrema paciencia de Nadia fueron muchas (muchísimas).

De nuevo, muchas gracias a la ADF por este espacio pero sin dejar de agradecer mil veces más a todo el equipo y en especial al equipo de cámara comandado por Alejo Frías. Nunca dicen que no, hacen que todo sea posible y me mantienen en límites aceptables de sanidad mental.

## DESCARTABLE

**CÁMARA: ALEXA MINI**  
**FORMATO: ARRIRAW OPEN GATE 16:9 CROP**  
**LENTES: NIKKOR AI-S | FULL FRAME |**  
**WHITEPOINT OPTICS REHOUSE**

**EQUIPO TÉCNICO**  
**DIRECCIÓN: RAFAEL NIR Y TOMAS CURLAND**  
**PRODUCCIÓN EJECUTIVA: DIEGO RIOS**  
**JEFE DE PRODUCCION: MARIANO JAUREGUI**  
**PRIMER ASISTENTE: ABRIL NEISTADT**  
**AC: ALEJO FRIAS**  
**2 AC: JAZMIN WILHEM ESPRO**  
**VTR: ALEJO BARMASCH**  
**CC: NADIA KHAIRAT**  
**DIT: FRAN ROSSO**  
**DESARROLLO DE LUT: ROY BERMUDEZ**  
**GAFFER: DANI MENNA**  
**ELÉCTRICOS: JUAN MANUEL TIZON, NAHUEL**  
**SZELIGA, DIEGO POLITIS, JUAN BARRIOS Y**  
**CHINO MENNA**  
**OPERADOR DE GENERADOR: TONY AGUILERA**  
**KEY GRIP: JOCHA PALACIOS**  
**GRIPS: CHULE MUÑOZ, SEBA RODRIGUEZ, TERRY**  
**DURO, ENZO THOMASS Y LUCAS BORGHI**  
**MAQUILLAJE: MARIANA BRIZUELA**  
**VESTUARIO: DAMASIA ARIAS**



FORMATE EN LOS OFICIOS

# AUDIOVISUALES

@ECAP.CINE

FORMACIÓN PROFESIONAL ONLINE

FORMACIÓN PROFESIONAL ONLINE

**GAFFER**  
**ARTE Y OFICIO**  
DE ILUMINAR

CAPACITACIÓN AVALADA

DANIEL RING

WWW.ECAP.AR

**DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA**  
**CINEMATOGRAFICA**

CAPACITACIÓN AVALADA

MAURICIO RICCIO (ADF)

WWW.ECAP.AR

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.gov.ar/museodelcine](http://www.buenosaires.gov.ar/museodelcine)

ASOCIACIÓN DE AMIGOS  
[www.museodelcineba.org](http://www.museodelcineba.org)



Federación  
Latinoamericana de  
Autores de Fotografía  
Cinematográfica

ADF

abc

ACC

ADFC

CCK



DFP



Unidos por la Cultura y el Cine Latinoamericano



acompañanos



[felefc\\_cine1631/playlists](https://www.instagram.com/felefc_cine1631/playlists)



[felaFc\\_cine](https://www.youtube.com/channel/UC...)

00:00:10

00:00:20

00:00:30

00:00:40

00:00:50

# eda

## Asociación Argentina de Editorxs Audiovisuales

00:00:00:15

[info@edaeditores.org](mailto:info@edaeditores.org)  
[www.edaeditores.org](http://www.edaeditores.org)

Seguinos en



Scan el  
QR code  
para mas  
info.

# AVENGER BUCCANEER

By Teletecnica



# Manfrotto

25 Kg Payload  
Capacity\*

Aluminum or  
Carbon

\*only Fast Tripod Twin Leg

# FAST TRIPODS



#avengergrp  
#buccaneer

[www.teletecnica.com](http://www.teletecnica.com)



3-angle selection  
mechanism

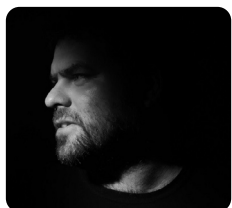


# MADE IN ITALY



[www.teletecnica.com](http://www.teletecnica.com)

**NUEVXS SOCIXS ACTIVXS 2023:**



ALAN BADAN (ADF)



ANNA FUCCI (ACT)



ALEJANDRO DEL CAMPO (ADF)



ALEJANDRO ORTIGUEIRA (ADF)



CARLA LUCARELLA (ADF)



CESAR GUARDIA (ADF)



CONNIE MARTIN (ADF)



CRISTIAN VEGA (ADF)



FRANCO CERANA (ADF)



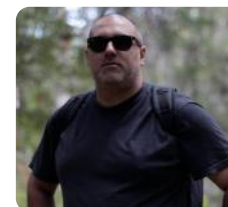
JULIAN BABINO (ADF)



FLORENCIA MAMBERTI (ADF)



DELFINA MARGULIS (ADF)



MARIANO CASTAÑO (ADF)



MILI CHAÍN (ADF)



MATIAS SRNEĆ NAHUEL (ADF)



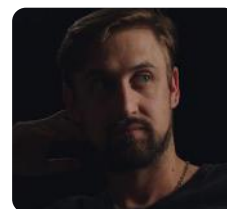
EMILIA OLDRINO (ADF)



PABLO LOZANO (ADF)



MARTIN SAPIA (ADF)

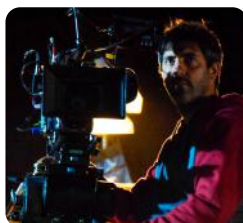


DANIEL RING (ADF)



EMANUEL SARMIENTO (ADF)

**NUEVXS SOCIXS  
 ADHERENTES 2023:**



FEDERICO FRAZER



HÉCTOR "ZETA" ENRIQUEZ



EUGENIO MARTINEZ



AGUSTÍN "TEDI"  
ALVAREZ  
JULIÁN APEZTEGUIA  
ANGEL AROZAMENA  
JAVIER ARROYO  
JULIÁN BABINO  
ALAN BADAN  
LUCIANO BADARACCO  
AGUSTÍN BARRUTIA  
MANUEL BASCOY  
PATRICIA BATTLE  
CLAUDIO BEIZA  
LUCIO BONELLI  
NATASHA BRAIER  
MATÍAS CALZOLARI  
MARCELO CAMORINO  
FEDERICO CANTINI  
MARIANO CASTAÑO  
FRANCO CERANA  
MILI CHAÍN  
RAMIRO CIVITA  
HUGO COLACE  
GERMÁN CONSTANTINO

CHRISTIAN COTTET  
MARIANO DE LUCA  
GUIDO DE PAULA  
ALEJANDRO DEL CAMPO  
GASTÓN DELECLUZE  
PABLO DESANZO  
FLAVIO DRAGOSSET  
ERIC ELIZONDO  
MARTÍN ERREA  
NATALIA FERNANDEZ  
SEBASTIAN FERRERO  
ROMINA "BRUJI"  
FERREYRA  
DIEGO H. FLORES  
ANNA FUCCI  
PABLO GALARZA  
SEBASTIÁN GALLO  
JOSÉ LUIS GARCÍA  
LUCAS GATH  
LUCAS GAYNOR  
IVÁN GERASINCHUK  
ALEJANDRO GIULIANI  
PIGU GÓMEZ

PABLO GONZÁLEZ  
GALETTO  
NICOLÁS GORLA  
CÉSAR GUARDIA  
ALEMAÑI  
JAVIER GUEVARA  
GASTÓN GUIADO  
LEONARDO HERMO  
MARCELO IACCARINO  
MATÍAS IACCARINO  
JAVIER JULIÁ  
ROMAN KASSEROLLER  
FEDERICO LASTRA  
MARCELO LAVINTMAN  
JULIÁN LEDESMA  
FERNANDO LORENZALE  
PABLO LOZANO  
CARLA LUCARELLA  
CECILIA MADORNO  
ALEJO MAGLIO  
HORACIO MAIRA  
FLORENCIA MAMBERTI  
DELFINA MARGULIS

FERNANDO  
MARTICORENA  
ALEJANDRA MARTIN  
CONNIE MARTIN  
STEPHANIE MARTIN  
DANIEL MENDOZA  
MATÍAS MESA  
NICO MIRANDA  
ATI MOHADEB  
FÉLIX MONTI  
MARIANO MONTI  
JOAQUÍN NEIRA  
MARTÍN ESTEBAN NICO  
MATÍAS NICOLÁS  
KRIS NIKLISON  
EMILIA OLDRINO  
DANIEL ORTEGA  
ALEJANDRO ORTIGUEIRA  
VICTORIA PANERO  
PABLO PARRA  
EMILIANO PENELAS  
ALEJANDRO PEREYRA  
EDUARDO PINTO

SERGIO PIÑEYRO  
DIEGO POLERI  
GABRIEL POMERANIEC  
OSVALDO PONCE  
DANIEL PORTELA  
GEORGINA PRETTO  
MAURICIO RICCIO  
DANIEL RING  
FEDERICO RIVARÉS  
MAGDALENA RIPA  
ALSINA  
PAOLA RIZZI  
DIEGO ROBALDO  
YARARÁ RODRIGUEZ  
MAX RUGGIERI  
MARIANA RUSSO  
DARIO SABINA  
EZEQUIEL SALINAS  
MARTÍN SAPIA  
GUILLERMO SAPOSNIK  
EMANUEL SARMIENTO  
LUCAS SCHIAFFI  
GUSTAVO SCHIAFFINO

LUIS SENS  
SANTIAGO SGARLATTI  
GASPAR "OUIQUE" SILVA  
NAHUEL MATÍAS SRNEC  
CARLA STELLA  
MARIANO SUÁREZ  
MARÍA BELÉN  
TAGLIABUE "BELA"  
MARÍA INÉS TEYSSIE  
SANTIAGO JULIÁN  
TRÓCCOLI  
NICOLÁS TROVATO  
MARTÍN TURNES  
LEONARDO VAL  
NAHUEL VARELA  
GERMÁN VILCHE  
ALFONSO VAZQUEZ  
GUILLERMO ZAPPINO  
SEBASTIÁN ZAYAS

CAMILO ACCAVALLO

MALCO ALONSO

GONZALO ANSALDO

BEN BATTERSEY

MARTÍN BENDERSKY

DAMIÁN BENETUCCI

CLARA BIANCHI

FERNANDO BLANC

LETICIA BOBBIONI

MARIANA BOMBA

OSVALDO CALVO

LUIS CÁMARA

NICOLÁS CÁMARA

JUAN MANUEL

CASOLATI

JOSEFINA CASTILLO

CARRILLO

LUISA CAVANAGH

SERGIO CHIOSSONE

AGUSTÍN CLARAMUNT

MARÍA LAURA

COLLASSO

JAVIER COLONGO

IÑAKI ECHEBERRIA

HÉCTOR "ZETA"

ENRIQUEZ

GUSTAVO FERNANDEZ

TRIVIÑO

FABIÁN FLORES

FEDERICO FRAZER

HERNÁN GOMEZ

FEDERICO GRAF

SANTIAGO GUZMÁN

MAURICIO RAÚL

HEREDIA

ESTEBAN IRISARRI

JULIA KRAUSE

LAURA LARROSA

CHRISTIAN 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

GALA VERGARA

PERDOMO

FERNANDO VIÑUELA

ROBERTO ZAMBRINO

BETO ACEVEDO

RICARDO ARONOVICH

ROGELIO CHOMNALEZ

RICARDO DE ANGELIS

RODOLFO DENEVI

JOSÉ MARÍA HERMO

SALVADOR MELITA

GABRIEL PEROSINO

ALBERTO RUBINSTEIN

MARTÍN SICCARDI

GERARDO SILVATICI

CARLOS BADAN

ADELOU 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



# Cree Imágenes en Movimiento

## Prime SP3 sin Espejo.

Los grandes directores de fotografía han sido siempre intérpretes de historias. Artistas que traducen la técnica a un lenguaje visual que habla a nuestra alma. En una época en la que cualquiera puede captar imágenes en movimiento, contar historias emocionalmente impactantes requiere algo diferente.

[cookeoptics.com/sp3](http://cookeoptics.com/sp3)



## ANUARIO ADF

Publicación no periódica de ADF  
 (Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina)  
 Buenos Aires, Argentina - Marzo 2024  
 Contacto: [ANUARIO.ADF@GMAIL.COM](mailto:ANUARIO.ADF@GMAIL.COM)  
[WWW.ADFCINE.ORG](http://WWW.ADFCINE.ORG)

## STAFF ADF

Secretaría Institucional: **Nicolás Smalinsky**  
 Administración: **Josefina Pintado**  
 Redes: **Francisco Antelo**  
 Estudio Contable Abecasis

## EQUIPO ANUARIO

Edición: **Julieta Bilik**  
 Diseño: **Gabi Stern**

Tapa:

**CUANDO ACECHA LA MALDAD** de Demián Rugna. DF: Mariano Suárez (ADF)

## Agradecimientos

Cultural Morán, Metrovisión, Cinecolor, Espacios Balux, Alumnxs Facultad de Arquitectura y Diseño (UADE), SICA, A lxs socixs que aportaron su visión artística para la realización de las notas, a los socios protectores por su aporte y a todxs nosotrxs lxs integrantes de ADF, el staff y equipo de anuario por el esfuerzo para llevar adelante este anuario 2023 a pesar de las dificultades que estamos atravesando.

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

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

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



Federación  
 Latinoamericana de  
 Autores de Fotografía  
 Cinematográfica



# ADFCINE.ORG

VISITÁ NUESTRA WEB Y ENCONTRÁ

**ENTREVISTAS A DFs**

**CICLO ADF DE CHARLAS**

**PUBLICACIONES Y MÁS!**



**AUTORES DE FOTOGRAFÍA**  
**CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA**

 @ADFCINE

 /ADFARGENTINA

 /ADF.ARGENTINA

# SOCIXS PROTECTORXS

