

A close-up, artistic photograph of a person's eye. The iris is a deep, dark color and contains a clear, circular reflection of a landscape with greenery and a blue sky. The surrounding skin and eyelashes are visible, with soft lighting that highlights the texture of the eye and the surrounding area.

**ADF**



**AUTORES DE FOTOGRAFÍA**  
CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

**ANUARIO ADF 2025**

# NANLUX

INNOVATE · ILLUMINATE



## *Evoke 150C*

22,230 lux a 1 m, 5600 K, con reflector de 45°

- 1.000 K–20.000 K (G/M ±200)
- Clasificación IP66
- Sistema completo de accesorios

## *Evoke 600C*

20,820 lux a 3 m, 5600 K, con reflector de 45°

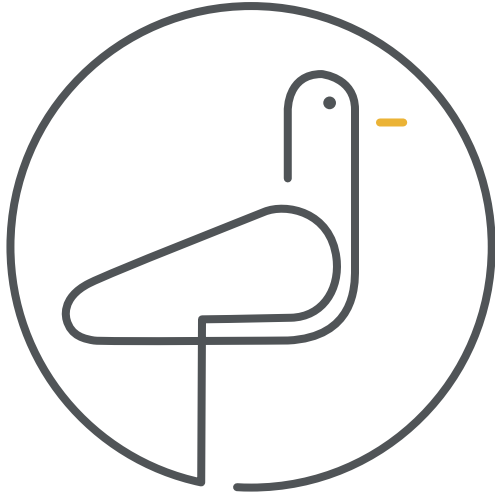
- CRI 98 / TLCI 98
- Diseño todo en uno
- Diversos métodos de control



El motor de luz a color Nebula C8 es el primer motor de luz de ocho colores de la industria, que combina de forma innovadora rojo profundo, rojo, ámbar, lima, verde, cian, azul e índigo. Ofrece un rango de temperatura de color (CCT) excepcionalmente amplio de 1.000 K a 20.000 K, con un ajuste de verde/magenta de  $\pm 200$ . Gracias a la integración del rojo profundo,

el Nebula C8 proporciona una cobertura más continua y completa del espectro de longitudes de onda rojas, lo que permite obtener tonos de piel más saludables y con una vivacidad natural. Cubre el 82 % del espacio de color visible CIE 1931 y el 94 % del espacio de color Rec. 2020. Además, el Nebula C8 está diseñado para eliminar las longitudes de onda ultravioletas por debajo de 400 nm, evitando posibles riesgos por radiación UV tanto para el equipo técnico como para el talento frente a cámara.





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

ALQUILER DE EQUIPOS  
CAMARAS, SONIDO, LUCES & GRIP



@ROWINGRENTAL

El tiempo ha cambiado de forma. No llegamos a comprenderlo del todo; apenas percibimos su incesante tic-toc. Mientras tanto, las tecnologías se aceleran y la construcción de imágenes se transforma a diario. Entre nuevas exigencias técnicas y la irrupción de imágenes generadas por máquinas, quienes creamos relatos permanecemos atentos al desafío de seguir incorporando emoción y sensibilidad a nuestras historias.

En este contexto, hemos incorporado al Anuario ADF diversos artículos y reflexiones sobre estos temas, en un momento complejo de nuestra cinematografía. El apoyo institucional es cada vez menor, a diferencia de lo que ocurre en otros países como México y Uruguay, donde las políticas de fomento al cine continúan fortaleciéndose.

Sin embargo, nuestras películas siguen emocionando al público y obteniendo reconocimiento en todo el mundo. Procuramos abarcar en estas páginas la mayor cantidad posible de producciones, experiencias y miradas. Pensamos que **cuidarnos entre todos** es compartir conocimientos y transmitir experiencias para ampliar el acceso al saber que fortalece nuestra comunidad.

También quisimos agradecer y rendir homenaje a varios maestros que nos dejaron en estos tiempos. En su memoria incluimos imágenes de algunas de sus obras, como un reconocimiento a su legado y a su aporte al cine.

Nuestro agradecimiento se extiende asimismo a los socios protectores y a los anunciantes, cuyo apoyo hace posible la realización de este Anuario. Sin su colaboración este proyecto no podría concretarse.

Esperamos que esta edición sea de su agrado y, sobre todo, que resulte útil y enriquecedora para aquellos que la recorran. Un agradecimiento especial a la Comisión Directiva y al equipo del Anuario, Gabi y Julieta, por su compromiso, dedicación, y profesionalismo, que ha sido fundamental para hacer realidad esta publicación.

POR MARCELO IACCARINO (ADF)

**“CUIDARNOS ENTRE TODOS”**  
*Indio Solari (1949-2026)*

## COMISIÓN DIRECTIVA

Período 2026-2028

### Presidenta

ALEJANDRA MARTÍN (ADF)

### Vicepresidente

DIEGO POLERI (ADF)

### Tesorero

MARCELO LAVINTMAN (ADF)

### Secretaria

CARLA STELLA (ADF)

### Vocales

MILI CHAÍN (ADF)

PABLO GALARZA (ADF)

ANNA FUCCI (ADF)

NICOLÁS GORLA (ADF)

FERNANDO LORENZALE (ADF)

"PIGU" GÓMEZ (ADF)

HUGO COLACE (ADF)

### Vocales Suplentes

ALEJANDRO DEL CAMPO (ADF)

FEDERICO RIVARÉS (ADF)

MAURICIO RICCIO (ADF)

FÉLIX "CHANGO" MONTI (ADF)

SEBASTIÁN ZAYAS (ADF)

MARTÍN SICCARDI (ADF)

### Comisión Revisora de Cuentas

PAOLA RIZZI (ADF)



LA HISTORIA OFICIAL (1985, ARGENTINA), DIRIGIDA POR LUIS PUENZO. CON FOTOGRAFÍA DE FÉLIX "CHANGO" MONTI (ADF).

Este año vivimos un momento histórico para nuestra profesión: por primera vez una mujer recibió el Oscar a la Mejor Dirección de Fotografía. Me emocioné muchísimo, no solo por el premio y el reconocimiento, sino sobre todo por escucharla decir al recibirlo: “No estaría acá sin ustedes”. Hablaba de todas las mujeres que abrieron camino antes, de las que insistieron, trabajaron y sostuvieron una vocación en espacios donde durante mucho tiempo no fueron reconocidas ni representadas.

Esa frase me quedó en la cabeza: tampoco estaría acá sin ustedes y sin ella. Sin otras mujeres que ocuparon espacios en la industria cinematográfica, sin mis compañeras de trabajo y sin mis alumnas, que año tras año me inspiran y me impulsan a seguir creciendo.

De alguna manera, esa emoción también fue uno de los impulsos que me animó a asumir la presidencia de ADF. Asumo este rol en un momento difícil para el audiovisual argentino. Mientras nuestro sector atraviesa una de las crisis más profundas de los últimos tiempos y las políticas públicas se alejan cada vez más del acompañamiento a la producción cultural, se vuelven aún más importantes los espacios que nos reúnen. Nuestra asociación es, ante todo, un lugar de encuentro entre colegas, de intercambio, de aprendizaje y de construcción colectiva. Un espacio para

acompañarnos, fortalecer nuestros vínculos y seguir defendiendo una profesión que forma parte de la cultura argentina.

También quiero abrir el debate y la reflexión sobre temas ineludibles. La inteligencia artificial ya forma parte de nuestro presente y seguramente tendrá un lugar cada vez más importante en nuestros procesos creativos. Como toda herramienta, su valor dependerá de cómo decidamos utilizarla. No se trata de pensar qué puede reemplazar, sino de preguntarnos qué nuevas posibilidades puede abrir para la creación audiovisual.

Sin embargo, hay algo que permanece en el centro de nuestro oficio: la experiencia humana. En la ficción: la singularidad de un actor, de un rostro, de una emoción espontánea que aparece frente a cámara. En el documental: el encuentro con una realidad que no puede repetirse. Esa combinación de sensibilidad, intuición y presencia sigue siendo el corazón de las imágenes que nos conmueven.

Desde ADF seguiremos defendiendo la autoría, la diversidad de miradas, la formación de nuevas generaciones y el valor cultural de nuestro trabajo. Porque las herramientas evolucionan y los contextos cambian, pero la necesidad de contar historias humanas permanece.

POR ALEJANDRA MARTÍN  
(PRESIDENTA DE LA ADF 2026-2028)

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

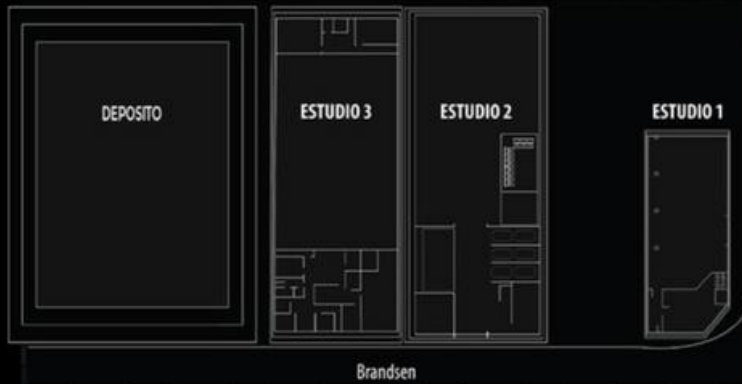


**PELICULAS - SERIES - PUBLICIDADES - VIDEOCLIPS - TV - y más**



**Estudio de  
PRODUCCIÓN VIRTUAL  
donde se filmó**

**EL ETERNAUTA**



Tres estudios completamente equipados en  
la misma cuadra

**Pre Producción - Servicio on-set - Post Producción**



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



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

**RENTAL**

Logística

Cámaras LF - Ópticas LF - Grip - Iluminación

Cooke

ARRI

SONY



ZEISS



ATLAS LENS CO.

angénieux

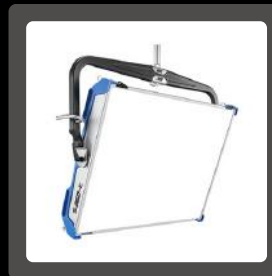
CARTONI  
PROFESSIONAL CAMERA SUPPORT

matthews  
studio equipment.

NANLUX



Flota de vehículos propia



digitalzoom.com.ar  
**dz** digital  
zoom



**TECNOLOGIA AUDIOVISUAL DE VANGUARDIA**  
Equipamiento especializado para cine, tv, video y fotografia.

Nuestros socios en la industria del cine

**Godox ZHIYUN**

**LIEMONS SmallRig KNOWLED**

**K&F CONCEPT**

Libertad 434 piso 11 of. 114 - CABA [www.digitalzoom.com.ar](http://www.digitalzoom.com.ar)



AHORA PODÉS FORMARTE EN LOS OFICIOS AUDIOVISUALES



Instagram: @ecap.cine

Whatsapp 1151165166

ESCANEA EL QR!



**RENTAL DE EQUIPOS**

LOCACIONES • EXTERIORES • ESTUDIOS UN FILM ESTUDIO



**GUSTAVO SCHIAFFINO (ADF) SOBRE**  
**EL MENSAJE**  
**CON DIRECCION DE IVÁN FUND**

*“La pasión y la voluntad compensan, a veces, no pocas dificultades.”*

NESTOR ALMENDROS  
-CINEMANIA-



### **Este es tu cuarto largometraje en colaboración con Iván Fund ¿Qué fue lo que despertó tu interés en este proyecto?**

El interés central está en la “mirada” de Iván. Siento que lo bello -en su sentido más contradictorio- que lo trascendente en el cine, es la mirada; es la puesta de sentido de todos los elementos sobre los que se apoya el lenguaje cinematográfico. Somos muy amigos con Iván desde hace años y ya no hay límite entre el cine y la vida. Nos juntamos a pensar, a charlar, a debatir cuando está en Buenos Aires y siempre estamos soñando con las películas que se vienen. Es un devenir y un presente constante el cine en nuestra relación. Recuerdo de esas charlas algo que define muy bien el cine de Iván

y mi interés en él: “Hay mirada cinematográfica cuando la curiosidad se alinea con la obstinación y aparece el sentido. Una mirada devela y produce sentido. No necesariamente intelectual, sino un sentido de las tripas.”

En mi opinión, toda técnica, toda especulación, requiere una mirada. Como fotógrafo entiendo que los conflictos son muy importantes porque son la prueba de que la experiencia real jamás es definitiva. Entiendo a la mirada como dinámica, permeable, en estado de constante reformulación.

La colaboración a lo largo de las películas permite poder anticiparse sin encorsetar, poder dejar que el estilo no sea una imposición, un obstáculo. Como decía Johan Van Der Keuken

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

### **En la previa, ¿cómo fue el trabajo creativo/estético con el director?**

### **¿Cuáles fueron los disparadores para pensar estéticamente la película? ¿Y el blanco y negro?**

Para nosotros el disparador siempre está en el deseo, en las ganas de hacer algo, y lo primero que se manifestó a nivel estético y creativo en la película era filmarla en blanco y negro. Para Iván (esta es su novena película) iba a ser su



primer largometraje en blanco y negro. Para mí sería el tercer proyecto en blanco y negro: antes había rodado *Mensajero*, de Martín Solá (que fue mi primer largometraje como director de fotografía) y *Niña Mamá*, de Andrea Testa. Retomando. Lo primero fueron las ganas de hacerla en blanco y negro y la aparición e insistencia de ciertas imágenes que nos manifestaban algo de eso que Iván quería, eran foto fijas de Bernard Plossu y de Adriana Lestido, había algo germinal ahí, ese fatal comienzo. No solemos trabajar con referencias específicas. Vemos mucho cine y uno empieza a obsesionarse, y entonces las pistas, los trazos, se empiezan a acumular. Si tuviera que nombrar alguna película, por su potencia y su belleza, sería *Paper Moon* de Peter Bogdanovich.

A Iván le interesaba que la historia tuviera lugar en el mundo del cine: por un lado pisando la realidad de manera documental y también introducir el imaginario de las películas con las que nos educamos, desde el cine americano a películas argentinas, ese mundo en blanco y negro.

Siempre tenemos muy claro que todas estas decisiones serán confirmadas o refutadas a la hora de empezar a rodar. Nada es fijo, determinado. Las certezas son parte del propio movimiento del cine. Como decía un entrenador del fútbol argentino: “yo a los jugadores los paro bien, el problema está cuando se mueven”.

En el rodaje filmamos durante las tardes, Iván edita por las noches y vamos viendo el

material a las mañanas con el elenco, con el equipo. Es un cine que ya trabaja con la cosa en sí mismo, por lo que queda expuesto qué funciona y qué no, qué es una idea y qué es lo que se manifiesta a pesar de nuestras anticipaciones. Recién en el tercer día de rodaje confirmamos de manera cierta que la película iba a ser en blanco y negro. Lo que en un principio fue deseo, especulación y decisión estética se transformaba en película.

### **La cámara nos lleva a esta sensación de que la película está “viva”. ¿Cuánto hubo de espontáneo y cuanto planificado en la puesta?**

La película es una road movie filmada en blanco y negro, iluminada por completo con luz natural y con las fuentes funcionales disponibles en cada locación. La intimidad es un elemento clave en el cine de Iván, por lo que trabajamos con un equipo reducido. Necesitábamos una cámara ligera, muy luminosa y ágil, ya que también tendría que ajustar yo mismo el foco mientras la operaba. La Sony FX6 cumplía con estos requisitos, su doble ISO nos dio mucha versatilidad; rodamos muchas escenas en ISO 12.000. Para ciertas escenas utilizamos dos cámaras simultáneamente, incluyendo una Sony FX30. Los lentes Mamiya Sekor completaron nuestra configuración; estos lentes proporcionaron alta resolución en el centro, con una suave disminución de la nitidez hacia los bordes y ofrecieron un buen contraste sin ser demasiado dramáticos, lo que nos dio mayor flexibilidad durante la dosificación de color.



Esta combinación era ideal para lograr la inmediatez que propone el cine directo, sin perder las posibilidades plásticas de evocar la imaginaria fílmica del cine de los años 60. Iván no trabaja con un guión definido, va armando, probando durante la escena. No hay guión técnico. Jonas Mekas decía que la improvisación es la forma más elevada de concentración, de conciencia, de conocimiento intuitivo. Es en ese sentido que entiendo la improvisación en el cine de Iván. La improvisación no es imprecisión. Cuando John Cassavetes estrenó *Shadows* en 1959 en sus últimos minutos de metraje podía leerse: “La película que acaban de ver fue una improvisación.” Los críticos estadounidenses no entendieron bien a qué se refería y dieron por hecho que “improvisación” aludía a un proceso de una libertad absoluta en el que valía cualquier cosa. Pero para Cassavetes esa palabra significaba lo mismo que en el jazz: un todo con una estructura cuidadosamente concebida pero ejecutada con libertad. Me es imposible delegar la cámara. Para mí tener esa conexión física con la escena es esencial. Encuadrar me da un horizonte, una indicación de por dónde empezar. Hay que estar en constante estado de alerta. Se configura algo muy interesante porque a uno como fotógrafo esta forma lo expone a tomar muchísimas decisiones y esa responsabilidad es muy motivante. Toda decisión proviene de la escena en movimiento, del sentido propio que cada elemento manifiesta. En el cine de Iván la escena más importante de la película es la que estás filmando. Cada toma es única, cada toma es una nueva experiencia. Y la técnica y la estética deben mantenerse en ese estado de prontitud y ligereza, en empatía con lo efímero.

**Entiendo que esta forma de trabajar es propia de Iván y pide que la cámara se mueva sin restricciones. ¿Podrías contarnos de qué manera esto se tuvo en cuenta a la hora de iluminar?**

Como te contaba no utilizamos ni llevamos luces de ningún tipo. Ya estaba planteado que todo sería luz natural y las luces que encontrásemos disponibles en las locaciones. No hicimos scouting de las casas, de los paisajes ni de los caminos. Todo era “la primera vez”; algo muy hermoso y

aterrador, una doble cualidad muy motivante y desafiante. Creo que no hay una luz buena o mala, creo que hay una luz necesaria para la película que se está realizando. En relación a la luz natural es fascinante disponer de una luz y un tiempo que no controlamos: se va, siempre se va. Hay que acomodarse, aceptar esa limitación y que todo se mueva. Hay enormes recompensas: la sorpresa de eso que uno no esperaba, esa sensación única de sentir que lo estás viendo por primera vez. Todo el equipo tiene que estar en ese estado de disposición y saber soltar, dejar ir. Iluminar espacios, escenas y no personajes determina la posibilidad de que la puesta en escena no se limite: todo el escenario (locación) es posible de ser filmado, pero no limita a los intérpretes, no los condiciona. No dejo de sorprenderme cómo una puesta de cámara reconfigura la luz, sus sombras. Cómo el encuadre trabaja para ir incorporando las propias potencialidades y limitaciones porque en esa tensión uno como fotógrafo descubre, piensa y siente.

### **¿Y como camarógrafo cómo es el trabajo con los actores?**

Lo más hermoso. Ya había trabajado con Mara Bestelli y Marcelo Subiotto en *Piedra noche*. Son enormes intérpretes, entienden el cine, confían y se arriesgan. Muchas veces mi tarea es acompañar, hacer las cosas de la manera más simple, ellos llenan, ocupan, habitan. Trato de no intervenir en nada, me acomodo a todo lo que va pasando. Ante una puesta analizo las posibilidades que tengo de movimiento, de luz,



de tamaños de encuadres, qué progresiones me dan los paneos, las distancias de los focos para reencuadres que podría hacer (sobre todo, en esta película en donde también iba a realizar el foco yo mismo), pero lo hago en soledad sin que todo eso condicione a la hora de filmar. Una vez que la escena termina aporto ciertas consideraciones de movimientos, destaco cosas que me parecieron potentes. Comentamos qué vimos con Iván y seguimos trabajando, cuando él la da por terminada ahí sí pensamos: “¿faltó algo?”, y vamos a eso. A la hora de la puesta en escena, para mí es clave pensar un concepto para ir entendiendo el rol de la cámara: la cámara como el centro en función de la cual se organiza todo; o bien, la cámara que se acomoda a la acción siendo ésta la que tracciona desde dónde se ve.

**La casa rodante no solo es el medio de transporte por el que se mueve esta familia, sino que, desde la primera escena, queda instaurado como un personaje más que, por momentos, va a ser la “ventana” por la que el espectador pueda observar esta historia. ¿Este punto de vista de la cámara fue algo que habían charlado en la pre?**

Encontrar que íbamos a contar la historia a través de las ventanas de la camioneta fue algo que sucedió en rodaje. Fue tan claro cuando apareció que solo dijimos: “es esto”. Las revelaciones son siempre claras y organizan un montón de decisiones, pero hay que estar abiertos a



encontrarlas y saber abandonar lo que pensamos central con antelación. La casa rodante siempre la pensamos como un personaje más y la vimos y analizamos antes de llegar al rodaje.

### **Siguiendo con la casa rodante ¿Cómo fue el trabajo en este espacio? No solo fotográfico sino también el trabajo en conjunto con Adrián Suarez (director de arte).**

Al tratarse de cine directo las puestas y los movimientos se adaptan y acomodan a las condiciones. Son esas condiciones el inicio para pensar la puesta en escena, pero no son limitantes. Los espacios proponen y devuelven posibilidades. El control, es decir su ordenamiento, depende de nosotros y el lenguaje cinematográfico.

Por ejemplo, en la película hay un paneo que comienza en Roger sentado en el volante, pasa por Anika que está sentada bebiendo agua, podemos ver a través de la ventana de la camioneta un auto que pasa en una ruta lejana para luego seguir viendo el interior de la casa rodante y su luz de atardecer, la cámara sigue su paneo y se encuentra que por la puerta trasera de la camioneta Myriam viene caminando desde el exterior hacia la camioneta, la cámara la espera, Myriam ingresa a la camioneta y con su mano le acerca el celular a Roger que sigue donde lo vimos al comienzo del plano. Roger recibe el celular para luego devolvérselo. La cámara continúa su paneo hasta quedar en un primer plano de Anika.

Con Adrián, que es un gran amigo, llevamos trabajando juntos varias películas en los roles

de director de fotografía y director de arte lo que hace muy fluido todo. También Adrián hace muy poco codirigió con Betania Cappato su primer largometraje *La mujer hormiga*, que tuvo la posibilidad de fotografiar, así que el conocimiento mutuo se profundizó de manera significativa. Adrián tiene algo muy interesante como director de arte: más allá de planear y plantear todo de antemano, va también viendo el plano y va armando y tocando a medida que la cosa va sucediendo. Eso es clave en relación a lo que propone Iván. Mi diálogo con Adrián es muy inmediato y preciso, y modificamos mucho lo que fuimos pensando si es necesario.

Cuento siempre una anécdota del rodaje, que es bastante ilustrativa de cómo trabajo con Adrián y la confianza que nos tenemos: en la película se ve varias veces un adorno, un perrito que está en la luneta de la camioneta. Nosotros filmábamos los paisajes a través de las ventanas en los traslados, de locación a locación, por lo que esos paisajes eran vistos por primera vez a la hora de filmarlo. En un momento decidí filmar por el parabrisas y cambiar el lente a un 50 mm y entonces veo al perrito en la luneta. Me encantó encontrarme con ese objeto, me parecía muy sintético, muy bello. Muy contento, al llegar a la locación le comenté a Iván mi descubrimiento y le pregunté con total sinceridad: “¿che, ese perrito estaba ahí o lo puso Adri? Con esto quiero decir: hasta qué punto la película y la realidad se confunden me parece maravilloso. Me acerca mucho a mis orígenes como

fotógrafo fijo, ese amor de siempre. Un aspecto fundamental a destacar es el trabajo que realizó Betania Cappato en el vestuario. Fue tan preciso, tan plástico, lo defino como algo que enmarca y expande. Gran trabajo.

### **La escena de los dientes de Anika (Anika Bootz) brilla por su espontaneidad y ternura. ¿podrías contarnos un poco mas sobre la misma?**

Fue una escena inolvidable, pero fue, en lo personal, la escena en donde descubrí hasta donde llegaba la capacidad emocional y de interpretación de Anika. Ella era el centro desde donde se movía todo. Su ternura y espontaneidad lo tomaban todo. La seguimos a Anika, nos acomodábamos a ella. Filmamos a dos cámaras y la otra la operaba Iván. Fue importante esa decisión porque nos dio más inmediatez y un plano general clave a la hora de montar la escena. A través de Anika entendí que la inteligencia es la capacidad de entendimiento, de comprensión y su vehiculización afectiva y emocional. El puente entre una cosa y la otra. Hay un plano que en lo personal considero de los más logrados que es cuando Anika le muestra los dientes a Myriam luego de que Roger se los haya sacado y se ríe; pero se ríe con la mirada. Es muy conmovedor, trae recuerdos. Es presente. Hay un detalle que nos contó Anika hace poco, que ella tenía dos dientes sueltos, por caerse, pero uno estaba “mas durito”, como dice ella, y ¡que Marce le saco ese sin saberlo!!



### **¿Podrías elegir alguna escena de la película, ya sea porque fue difícil llevarla a buen puerto o porque es de tus favoritas, y desarrollar sobre la misma?**

¡Hay muchas! Pero siguiendo la consigna te diría que el comienzo de la película: el hombre que viene caminando con la tortuga. Yo había visto en las películas de Iván a su tío, el Hugo, pero nunca lo había filmado. Fue una de las últimas escenas que filmamos, ya teníamos claro que la íbamos a filmar desde dentro de la camioneta a través de las ventanas. Entonces Iván le dice al Hugo “vos venís caminando por ese camino de frente a la camioneta, llegás, te detenés y golpeás la puerta y decís que venís a ver si te pueden atender la tortuga”. Listo, eso era todo. Adentro estaban Marcelo Subiotto,

Mara Bestelli y Anika Bootz. El Hugo viene caminando, toca la puerta y ahí sucede algo increíble, vida pura, tan real, tan genuino, era la película en estado puro, era lo que veníamos haciendo hace diez días, todo eso junto, preciso condensado en alguien que no había estado ni un solo día de rodaje, que no sabía absolutamente nada lo que estábamos haciendo. Fue tan claro, tan potente que solo fue fluir, no tenía que tomar decisiones. La puesta, los movimientos, se acomodaban solos, fue algo único, una sola toma y ya no podía ser mejor, no podía haber algo diferente. Me sentí tan feliz que baje en el corte y le dije a Iván que no podía creer lo que había hecho el Hugo. Ya en ese momento pintaba que era el comienzo, lo tenía todo para ser el inicio de la película.

## Con respecto a la postproducción, contanos del trabajo en la sala de color.

En esta película el color tuvo dos etapas: una primera etapa, que fue realizada para el WIP de San Sebastián en 2024. El color de esa instancia fue realizado por Juan Martin Hsu de Zebra Films. Colorista, director, amigo con el ya colaboré en *La mujer hormiga*. Esta primera etapa fue importante para probar y analizar, para mí es clave que la postproducción de color me dé tiempo para ir viendo a lo largo de los días y analizando que las imágenes se queden ahí quietas y poder dejar que el tiempo haga su trabajo. Poder verla proyectada y compartida con el público fue clave para darme cuenta sobre qué textura quería que tuviera la película y qué nivel de blanco quería para las luces altas y para los exteriores.

Cuando se sumaron los coproductores españoles y uruguayos tuve la oportunidad de volver a trabajar con Lucía Blanco a quien considero también una queridísima amiga, colorista madrileña, con quien ya había colaborado en la película anterior de Ivan, *Piedra Noche*. Lucía colaboró con los equipos de efectos visuales, grafismo y masterización en Argentina para implementar un flujo de trabajo ACES, la convención de nomenclatura, así como las especificaciones técnicas necesarias para las entregas. En esta película, Lucía participó en la corrección de color una vez finalizada la edición. La textura es una mezcla de grano de película personalizado, halo y desenfoco para simular una lente vintage con un MTF bajo, entre otros efectos. Solo se utilizaron las herramientas disponibles en DaVinci Resolve Studio.

No se usaron luces prácticas en el set, así que durante el etalonaje se crearon distintas máscaras para reiluminación. También se utilizó el nuevo reductor de ruido “AI Ultra” de Resolve para eliminar el ruido en determinadas secuencias. En lo creativo Lucía optó por jugar con el contraste, la densidad y la suavidad en diferentes partes de cada toma para reflejar la inocencia de la infancia en el papel de la niña en contraste con los personajes adultos. También hay una sensación onírica en ciertas secuencias.

En palabras textuales de Lucía: “Este proyecto es un claro ejemplo de cómo el trabajo de un colorista ayuda a contar la historia y a crear una conexión



emocional con el público. Personalmente, creo que un blanco y negro ‘plano’ que solo desaturara la imagen no habría sido suficiente para sustentar el arco argumental”.

### ¿Ante la película terminada pensás que habrías hecho algo diferente?

Ahora, por suerte, intento pensar para adelante, filmar es aprendizaje para lo que viene. En mis comienzos era muy severo, sentía culpa: “tendría que haber hecho esto u lo otro”, “este error no me lo puedo perdonar”. Era un sentimiento que respondía a una inseguridad que no hacía más que negar el camino personal. En definitiva, las películas son la huella de una decisión y no tiene que haber culpa en ello. Sí responsabilidad, de eso se trata: aprender, crecer, descubrir. Como decía Friedrich Hölderlin: “un hombre es un Dios cuando sueña y un mendigo cuando piensa”. En este momento de mi vida estoy muy atento, pienso y reflexiono menos en qué hice o qué no hice y más en cómo me sentí y cómo respondí a la frustración, en donde intenté prevalecer, a pesar de que no era lo mejor para la película. Hace poco un amigo me mencionó una expresión latina, *amor fati* que significa “amor al destino” o “amor a la propia suerte”. Para mi caso en particular, en el cine funciona, me quita dudas y culpa, que no es poco.

### Alguna anécdota o comentario que quisieras compartir que no se te haya preguntado (destacar algún punto del proyecto, escena, decisión, etc)



Quisiera aprovechar para agradecer por su talento y constancia absoluta a nuestra gran productora y mi compañera Laura Mara Tablón y a todo este maravilloso equipo de amigos, amigas, a esta familia que somos, por la confianza, el cariño, el respeto profundo y admiración que nos brindamos mutuamente. Naguib Mahfouz lo expresó claro: “Tu hogar no es donde naciste, el hogar es donde todos tus intentos de escapar cesan.”

### ¿Podrías contarnos cómo comenzaste en este medio?

Primero comencé con la fotografía fija desarrollando mis trabajos personales, que sigo llevando adelante hasta ahora. Más tarde, inicié la carrera de cine en 2001-2003 en el CYEVIC, en plena crisis en Argentina. Sin embargo, considero que mi punto de partida en el cine fue cuando realicé mi primera película como director de fotografía, *Mensajero*, en 2010. Esta gran oportunidad llegó gracias a un compañero de cursada y gran amigo, Martín Solá, el director de la película. Martín

se había ido a estudiar a Barcelona, al máster de cine documental y allí había realizado su primera película: *Caja Cerrada*.

Por eso siempre destaco que esos primeros vínculos son fundamentales, son clave, y constituyen la base de todo. Uno no puede crecer si su entorno más cercano no crece también. Demostrarme que podía hacerla, aunque su proceso fue muy tortuoso por todas las inseguridades que tenía, y luego ver las repercusiones positivas, fue algo que me llenó de entusiasmo y curiosidad. El estreno en sala, en el marco del BAFICI, y ver la película inmensa en esa pantalla gigante por primera vez en mi vida y con la sala llena, fue algo maravilloso y único. Había una certeza, quería ser fotógrafo de cine.

Una institución diferente,  
con prestigio internacional.

**35**  
AÑOS | **UNIVERSIDAD  
DEL CINE**

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

**ALL IN HOUSE**

**cinecolor**  
ARGENTINA

#### **INGESTA, VALIDACIÓN, DAILIES Y BACKUP**

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

#### **EDICIÓN OFFLINE Y ONLINE**

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

#### **CORRECCIÓN DE COLOR HDR / SDR**

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

#### **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](http://WWW.CINECOLOR.COM.AR)

# LA CONVIVENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN

*Sobre la dirección de fotografía en Tafi Viejo: Verdor sin tiempo realizada por Germán Costantino (ADF) y Alejandro del Campo (ADF)*

**Alejandro del Campo (ADF):** Arranqué la preproducción bajo la dirección de Eduardo Pinto junto a Fernando Lugones, quien iba a ser el otro director de fotografía. Germán se sumó después cuando Fernando no pudo continuar por motivos de agenda y terminamos compartiendo la labor, lo cual fue una gran decisión.

**Germán Costantino (ADF):** Llegué cuando la producción ya tenía cierto avance. En ese momento estaba rodando un largometraje de Gustavo Triviño, trabajando con Pablo Pinto —hermano de Eduardo— como actor. El llamado de Eduardo me encontró en pleno rodaje y no dudé.

**ADC:** Germán y yo nos conocíamos de antes. Habíamos coincidido en el equipo de fotografía de *Mujeres asesinas* y en otros proyectos trabajando juntos, pero en distintos roles. Sin embargo, nunca habíamos compartido

la conducción de la fotografía en una misma serie. Esta era la primera vez, y la convivencia —tanto en el rodaje como en el proceso de construcción de la imagen— resultó ser un pilar fundamental. Vivir y trabajar en Tañí Viejo, lejos de Buenos Aires, hizo que esa sintonía se consolidara de una manera que difícilmente hubiera ocurrido de otra forma.

**GC:** Eduardo Pinto diseñó muy bien la forma de trabajar con dos directores de fotografía. La dinámica habitual era que yo estuviera con la cámara principal y Alejandro a cargo de la iluminación de los sets, dialogando con Eduardo sobre la puesta. Por momentos cruzábamos esos roles: la colaboración era fluida y no había fronteras rígidas. En algunas ocasiones yo también me ocupaba de una segunda unidad con un estilo más documental, capturando el entorno y la vida de la ciudad. Eso le dio mucha identidad a la serie.

**ADC:** Lo que más nos sorprendió fue comprobar que esa telepatía que habíamos desarrollado en rodajes anteriores funcionaba también acá, en una escala nueva. Nos mirábamos con Germán, con Eduardo, con la directora de arte Lucila Grossman y sabíamos lo que queríamos. El lenguaje común eran las referencias: lanzábamos una imagen, un nombre, y todo el equipo entendía. Decíamos “esto es como Tony Scott” para las escenas de mayor acción y movimiento; “esto es *Twin Peaks*” para la atmósfera, la rareza cotidiana. Para la familia de clase trabajadora y la villa obrera nos inspirábamos en el mundo de García Márquez, en ese Macondo de densidad visual y tiempo suspendido. Para la familia rica, en cambio, buscábamos la luz de Vermeer: esa claridad lateral que modela los volúmenes con suavidad y otorga un aire de quietud y distinción.

**GC:** El escenario tenía una magia constante. Tañí Viejo es una ciudad con una identidad muy particular: esa arquitectura de villa obrera ferroviaria, la vegetación, la luz tucumana. Siempre pensábamos en capitalizar el lugar, en no traicionarlo. El aporte de Lucila Grossman en la dirección de arte fue clave: la paleta de colores que construyó reforzó el tono de cada familia, de cada espacio. No era decoración; era construcción de mundo.



*“Nunca habíamos compartido la conducción de la fotografía en una misma serie. Esta era la primera vez, y la convivencia —tanto en el rodaje como en el proceso de construcción de la imagen— resultó ser un pilar fundamental. Vivir y trabajar en Tañí Viejo, lejos de Buenos Aires, hizo que esa sintonía se consolidara de una manera que difícilmente hubiera ocurrido de otra forma”*

**Alejandro del Campo (ADF)**





**ADC:** Para responder a esa dinámica de rodaje necesitábamos una configuración versátil. Elegimos la Sony FX3 y la FX6, con lentes Ultra Prime. La cámara estaba montada de forma casi constante sobre un estabilizador Ronin, lo que le daba al movimiento una fluidez orgánica que acompañaba bien el tono de la serie. Esa combinación nos permitía pasar de la escena documental al set iluminado sin perder coherencia visual. El equipo técnico fue otro elemento central: trabajamos con un porcentaje importante de técnicos del norte argentino —de Tucumán, Salta y Jujuy— y un grupo más reducido venido de Buenos Aires. Esa integración fue valiosa porque el conocimiento del lugar que tenían los técnicos locales era irremplazable.

***“La convivencia no fue solo una circunstancia del rodaje: fue el método. Y el resultado está en la pantalla”***  
**Germán Costantino (ADF)**

**ADC:** Un capítulo aparte merece el proceso de color. Maxi Pérez, nuestro colorista, supo encontrar el tono exacto que pedía *Verdor sin tiempo* e hizo un trabajo extraordinario en las noches americanas. La dinámica fue muy rica: primero pautábamos el rumbo, luego Maxi hacía su magia y después nos encontrábamos a corregir en intercambios llenos de ideas visuales junto a Eduardo.



© MATEO ROODSCHILD

**GC:** Y en esos intercambios también estaba la productora Agostina Bryk. Que todo eso haya sido posible se lo debemos en gran parte a ella: su enorme trabajo de producción fue el que nos permitió jugar.

**GC:** Para cerrar quisiera agregar que pusimos todo el amor en esta serie. Toda la dedicación que le dimos fue reconocida: *Tafí Viejo: Verdor sin tiempo* ganó el Martín Fierro a la mejor ficción y Eduardo Pinto fue premiado como mejor director. Es una alegría enorme porque el premio es de todos los que creyeron en esa historia y en ese lugar. La convivencia no fue solo una circunstancia del rodaje: fue el método. Y el resultado está en la pantalla.

## NOTAS DEL DIRECTOR

Tafí Viejo es una ciudad de Tucumán, pero también es una serie tucumana y federal. Una historia que se abre hacia Argentina y Latinoamérica. Es una historia de amor entre dos jóvenes nacidos en la década del dos mil, en una Argentina en crisis. Dos jóvenes de diferente clase social. La sociedad se ha dividido y la famosa grieta es un marco interesante para la construcción dramática de la serie. Si hay dos fuerzas opuestas que se enfrentan hay conflicto, hay historia. ¿Pero el amor tiene el poder de romper esa grieta?

Ana y Mauro se conocen en el Festival del Limón, un impacto visual y sensorial, un hechizo que destruye todo análisis racional. Dos almas se conectan y se unen en el deseo, en el amor. La familia, célula primaria de toda sociedad, nos sirve como estructura de análisis social. Desde la memoria se construye el presente.

La serie posee una estructura de flashbacks que nos llevará a conflictos personales y sociales, por ejemplo, el cierre de los talleres de Tafí Viejo, ciudad ferroviaria por excelencia, donde trabajaban cinco mil obreros. Todo ese pasado, que también es la historia de nuestro país, está presente en la serie. Aquel país industrial que supimos ser y ahora es parte de un pasado lejano.

La idea de realizar esta serie fue de Javier Noguera, el productor. Nos convocó a Luciano Cáceres y a mí, escuchamos su propuesta para hacer una serie, una historia de amor que sucediera en Tafí Viejo. Al instante comencé el proceso de escritura junto a Gabriel Macías y Natalia Torres, y la historia comenzó a crecer... “Pinta tu aldea y pintarás el mundo”. Apostar a la cultura es el camino, generamos una historia federal que pueda impactar en el país. La intención fue la de contar una historia de amor envuelta en nuestros conflictos que tenemos como sociedad. La falta de trabajo, la falta de producción, la idea de salvarse con la criptomoneda, el desamor al país...



*Tafí Viejo* es una apuesta al federalismo, a la cultura popular, es un espejo en donde mirarnos. Claro que la serie tiene suspenso, tensión. La fuerza del lenguaje cinematográfico siempre está presente, cada personaje es una historia donde podemos vernos.

La serie fue filmada íntegramente en Tafí Viejo. El 70 % del equipo técnico y artístico es tucumano. Actores, técnicos, músicos y productores. Se movilizó la ciudad entera ante la mágica instancia del rodaje, todos unidos en la construcción de esta hermosa obra que perdurará por siempre, obra que nos llena de orgullo en este escenario de sequía y olvido cultural. *Tafí Viejo*, la serie, es claramente un espacio de resistencia cultural. **Eduardo Pinto, director.**

CÁMARA: **SONY FX3 Y SONY FX6**  
 FORMATO DE IMAGEN: **16:9**  
 LENTES: **ARRI ZEISS ULTRA PRIME Y CANON 70-200 CON DUPLICADOR**

### **TAFÍ VIEJO: VERDOR SIN TIEMPO**

DIRECCIÓN: **EDUARDO PINTO**  
 GUIÓN: **GABRIEL MACÍAS, NATALIA TORRES Y EDUARDO PINTO**  
 PRODUCCIÓN GENERAL: **JAVIER NOGUERA**  
 PRODUCCIÓN EJECUTIVOS: **AGOSTINA BRYK, DÉBORAH LUZ SOLÓRZANO Y EDUARDO PINTO**  
 PRODUCTORES: **JAVIER NOGUERA, DÉBORAH LUZ SOLÓRZANO, FABIÁN DARMANIN, PETER VICENT Y MARCOS ACEVEDO**  
 DIRECCIÓN DE ARTE: **LUCILA GROSSMAN**  
 VESTUARIO: **SANDRA MORA**  
 MAQUILLAJE: **GABRIELA PAPA**  
 PEINADO: **LU NAVAS**  
 SONIDO: **FERNANDO GALLUCCI**  
 MÚSICA: **ALEJANDRO RODRÍGUEZ Y MARCOS RODRÍGUEZ**  
 MONTAJE: **JUAN PABLO DI BITONTO (EDA) E IVÁN BALDANA**  
 FOTOGRAFÍA: **ALEJANDRO DEL CAMPO (ADF) Y GERMÁN COSTANTINO (ADF)**  
 DIT: **JULIÁN FRANCO LAURIA Y MARTÍN KAPERSKY**  
 CÁMARA: **GERMÁN COSTANTINO (ADF), ALEJANDRO DEL CAMPO (ADF), EDUARDO PINTO Y MARTÍN KAPERSKY**  
 FOQUISTAS: **OSCAR RAMÍREZ Y ANDRÉS ESTEBAN GONZÁLEZ**  
 SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **JULIÁN CAMPO LAURIA**  
 VIDEO ASSIST: **MARTÍN BURGOS Y TOMAS DIAZ**  
 GAFFER: **ADRIÁN DI TORO**  
 ELÉCTRICOS: **MARINA SOSNITSKY Y ALEXIS PONCE**  
 GRIP: **ÁLVARO SANMILLÁN ROBERTS**  
 COLORISTA: **MAXIMILIANO PÉREZ**  
 COORDINACIÓN DE POST PRODUCCIÓN: **JOAQUÍN MUSTAFÁ TORRES**  
 VFX: **ISLA POST HOUSE**  
 MERITORIO DE FOTOGRAFÍA: **ENZO LUCIANO SIERRA**



**TrifASICA**  
Lighting & Grip



Servicios de Iluminación  
Alquiler de Equipos

**MARTIN ERREA (ADF)**

 +54 9 11 5386 5261  
 trifasicaluces@gmail.com  
 trifasicalighting

[WWW.TRIFASICALUCES.COM.AR](http://WWW.TRIFASICALUCES.COM.AR)



**GANDHI**  
ALQUILER DE EQUIPOS  
CINEMATOGRAFICOS

@GANDHIEQUIPOS  
TRONADOR 2131



# CONDICIONES PERCEPTIVAS, TÉCNICAS Y ÉTICAS DEL TRABAJO DEL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA EN EL RÉGIMEN AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO

Por Alfonso Parra (AEC)

A la memoria de Tomás Pladevall (AEC)

Como director de fotografía, me pregunto a menudo por qué somos nosotros quienes, en general, reflexionamos menos sobre nuestro propio arte y oficio —la creación de imágenes en movimiento—, mientras esa tarea parece recaer con mayor frecuencia en críticos de cine, literatos o filósofos. Creo que a nadie se le escapa que la cinematografía ha cambiado de manera profunda desde la irrupción de la tecnología digital, y no solo desde un punto de vista técnico, sino también —y de forma decisiva— en su condición ontológica. Una alteración de las condiciones mismas de la existencia cinematográfica.

Una transformación ontológica se produce cuando un fenómeno deja de poder definirse mediante los criterios que antes garantizaban su identidad. En este sentido, la poscinematografía designa el conjunto de prácticas, estéticas y regímenes de producción audiovisual que emergen cuando el cine deja de estar definido por su soporte fotoquímico, su dispositivo clásico de proyección, su lógica industrial y sus procesos

narrativos, y pasa a operar como un lenguaje desanclado —“líquido”—, transversal a múltiples medios, pantallas y temporalidades.

No alude a un “después del cine” entendido como desaparición, sino a un desplazamiento esencial del cine como medio de creación de imágenes expresivas. **La poscinematografía nombra así el estado del cine cuando deja de ser un medio delimitado y se convierte en un lenguaje móvil, transmedia y procesual, definido más por sus operaciones que por su soporte o su dispositivo de exhibición.** No es un formato ni una estética concreta, sino un régimen de producción de sentido sin una trazabilidad clara.

Una de las claves de este desplazamiento es la tecnología digital y el marco de la sociedad de consumo ultraliberal en el que se sustenta. **La inmediatez, la plasticidad y, en última instancia, la capacidad de prescindir de lo real hacen que el cine ya no dependa solo del celuloide, ni**

**siquiera de la cámara o de la realidad que se sitúa delante de ella.** Lo digital permite generar imágenes, remezclarlas o simular cualquier cosa mediante procedimientos algorítmicos y procesos automatizados.

En este sentido, la imagen cinematográfica deja de ser índice del mundo para convertirse en operación. Antes se actuaba sobre la cámara cinematográfica —dar motor, enhebrar, cargar chasis de película—; ahora, con la cámara digital, se interactúa.

Los hacedores de imágenes digitales en movimiento en todo el mundo son millones. Comparten, en gran medida, las mismas herramientas y una ideología que las sustenta: la sociedad de lo pulido, lo pulcro y lo liso, que encarna una visión de lo positivo donde toda negatividad resulta eliminada<sup>(1)</sup>. **La imagen digital representa y, a la vez, genera de forma uniforme esta manera de mirar.** Se intuye la trampa que encierra esta tecnología cuando tantos DOP añaden ruido y tramas analógicas simuladas a las imágenes digitales: una operación que intenta restituir una materialidad perdida sin cuestionar el régimen perceptivo que la produce. La trampa conlleva así un vacío en las imágenes, sin otra otredad que la propia subjetividad del que mira. Nada detrás, nada al fondo. Se niega la negatividad del enfrentamiento, condición necesaria para que la imagen pueda conmovernos por la belleza. ¿Por qué no nos impacta la supuesta belleza que llenan las imágenes digitales? Impactar es sacar a uno fuera de sí y colocarlo en otro lugar, donde, por un instante, se conmociona por la suspensión del yo. La belleza no es la estética de algo grabado con gusto o elegancia, sino una forma de revelación.

Dicha revelación depende, entre otras cosas, de la atención y la duración, condiciones difícilmente compatibles con el régimen de inmediatez que estructura hoy buena parte de la experiencia digital: no del ver, sino de la mirada superficial; no de la contemplación, sino del gesto de dar un “me gusta” o deslizar imágenes con el dedo sobre la pantalla del celular. En este sentido, la condición dominante de la tecnología digital resulta problemática para la posibilidad de revelar belleza en nuestras imágenes. Así pues, el soporte de la cinematografía aparece fracturado en su continuidad histórica tal como se había constituido desde su nacimiento.

**El dispositivo clásico, resuelto como sala oscura, proyector y espectador inmóvil en su butaca, ha sido sustituido por las multipantallas, el visionado fragmentado y la interacción constante con lo filmado, ya sea mediante su repetición, pausa o transformaciones creativas ajenas a los creadores iniciales.** En este nuevo régimen, la imagen en movimiento deja de organizar la atención para limitarse a circular a velocidades que no permiten sostenerla, anulando así una condición necesaria no solo para la revelación estética, sino también para la adquisición de conocimiento a partir de la información. Los datos que constituyen la imagen digital, por sí mismos, carecen de espesor: producen información que circula a la velocidad de la luz. Esta condición implica una **mutación profunda del tiempo cinematográfico**, que abandona las duraciones cerradas y los montajes más o menos lineales de la narrativa clásica, sostenidos por un relato causal estable, para transformarse en una temporalidad abierta e infinita. Las obras devienen así mutables y versionables, articuladas sobre narrativas no jerarquizadas: la película deja de ser un objeto terminado para convertirse en un proceso sin dirección clara, sin principio ni final, destinado al consumo continuo en la red.

**En este contexto, la noción de autor pierde vigencia.** Ya no es necesariamente el director quien crea, del mismo modo que el espectador deja de ser pasivo y ya no ocupa la posición colectiva y fija que le otorgaba la sala de cine.

**El espectador ya no ocupa una posición pasiva ni estable, sino que deviene una figura híbrida: usuario, operador, reeditor y testigo.** Toda esta transformación esencial del cine redefine las herramientas de la narración y, por supuesto, el papel del director de fotografía. En este contexto, el plano —entendido como una unidad estable y cerrada, con un inicio, un fin, una duración y una posición clara dentro de la estructura narrativa— deja de operar bajo los mismos principios. **El plano nacía en el rodaje y moría en el montaje;** es decir, coincidía con su acontecimiento y era responsable de sí mismo. Hoy, en cambio, el plano puede ser reencuadrado, alterado mediante algoritmos, reutilizado en otros contextos y fragmentado y recombinado de manera infinita. **El plano deja así de ser un objeto cerrado para convertirse en una reserva de datos visuales.** Y los datos, por su propia condición, solo pueden circular y sostener información

visual, encontrando serias dificultades para operar en otros terrenos propios del arte y de la transformación estética.

El encuadre que define el plano ya no es definitivo: muchas de sus decisiones pueden tomarse a posteriori en la posproducción, sin necesidad de volver a filmar. De un mismo plano puede modificarse casi todo —su profundidad, su color, su luz o su ritmo—, lo que hace que deje de ser el tiempo de lo vivido o filmado para convertirse en una acumulación, en un síntoma de procesos, en muchos casos automáticos.

Un plano puede aparecer en otra película para la que no fue concebido, circular como un clip o ser editado por usuarios y espectadores, perdiendo su anclaje narrativo, su singularidad, su “aquí” y su “ahora”. Puede ser troceado, ralentizado, acelerado, superpuesto o interpolado, desterrando toda garantía de continuidad temporal. El plano deviene así modulable y pierde su condición de acontecimiento.

**En el cine clásico se trabaja con la imagen-acto; en la poscineematografía, con la imagen-dato.** En la poscineematografía no hay acontecimiento, hay gestión. Bajo esta condición del plano, todo riesgo desaparece: el error se corrige, el tiempo se pervierte y la fragilidad, lo contingente, se simula —algo que lo digital hace muy bien—. Esta situación tiene una consecuencia ética importante: la imagen no puede fracasar, pero tampoco puede comprometerse. Aunque esta condición no se manifieste de manera idéntica en todos los contextos de producción, estructura de forma decisiva el horizonte técnico, perceptivo y laboral de la imagen contemporánea.

No solo el plano ha cambiado de estatuto; la luz también lo ha hecho. De fenómeno físico, la luz pasa a registrarse como información: simulación, metadatos y parámetros. Ya no garantiza verdad, sino coherencias; ya no representa, sino que funciona y se somete a los procesos de producción. La luz había ocurrido siempre antes de la imagen, y esta era su consecuencia, garantizando una relación causal con el mundo. **La luz era el índice y la imagen la huella: algo había estado ahí.**



Con la poscineematografía, la imagen digital ya no necesita una situación lumínica real para existir: la luz deja de ser causa para convertirse en una variable más dentro de un sistema. La luz es ahora discreta y calculable —vectores, capas, curvas, nodos, máscaras—, lo que implica su aislamiento tanto del espacio como del tiempo. La luz se arregla: las noches se iluminan gracias a sensores muy sensibles y se ajustan después en posproducción; el día se oscurece y la coherencia lumínica se posterga, en muchos casos, para más adelante.

**La decisión de qué ver y cómo ver se desplaza así del rodaje a la posproducción y, con ello, se pierde la dimensión ética de la luz. Ahora importa que la luz “funcione”, un término propio de la lógica del consumo, lo que hace que deje de responder a lo real para someterse a un régimen de legibilidad.**

Esta transformación ontológica de la luz no solo afecta a su origen o a su tratamiento, sino también a las decisiones ópticas que estructuran la percepción del espacio. La sociedad que señala Byung-Chul Han —la de lo pulido, lo brillante y el cansancio— tiene también su reflejo en nuestras imágenes, aunque no siempre seamos conscientes de ello. Resulta sintomático, por ejemplo, que en los últimos años hayan proliferado lentes con los valores T más abiertos posibles —el T1.5 de Sigma, el T1.8 de Arri o el T0.95 de Leica—, aperturas que ya no serían necesarias con sensores digitales tan sensibles como los actuales. Este exceso de apertura se ha normalizado en buena parte del cine y las series contemporáneas: desde la insistencia en el primer plano desenraizado del espacio en *Euphoria*, hasta la intimidad en apariencia humanista pero ópticamente aislada de los rostros en *Nomadland*; pasando por el uso reiterado del desenfoque como forma de opacidad emocional en *The Son*, o por la disolución del espacio-tiempo como experiencia borrosa de la memoria en *Aftersun*.

Así, si antes la utilización de los valores más abiertos del diafragma era una operación “defensiva”, destinada a resolver un problema técnico de falta de luz en la exposición —es decir, una carencia—, hoy esas aperturas máximas producen un exceso. No se trata de un exceso

cuantitativo, sino perceptivo: un exceso que borra la profundidad de campo, fragmenta el espacio y elimina el valor de la nitidez como construcción de espacio-tiempo.

**El espacio deja entonces de organizar la imagen para convertirse en fondo:** una superficie uniformizada y pulida por una textura “lisa” que pone en tela de juicio cualquier jerarquía espacial, debilita la composición y sustituye la claridad por una experiencia sensorial inmediata, ligada a un cierto narcisismo negativo. En este contexto, “el diafragma abierto elimina la hondura, la interioridad, la mirada” <sup>(2)</sup>.

Las imágenes así concebidas hacen que los rostros no sean expresivos —en un sentido esencial—, sino que exhiban el vacío interior de los personajes: primeros planos ópticamente precisos, pero con semánticas opacas, en las que la cercanía ya no produce comprensión y el rostro “pulido” se transforma en faz, en máscara hueca, sin trasfondo ni profundidad <sup>(3)</sup>.

Esta deriva contrasta con el cine clásico y moderno, donde la profundidad de campo no era un residuo técnico ni una limitación, sino una condición ontológica de la imagen. No porque ese cine estuviera exento de contradicciones, determinaciones industriales o decisiones normativas, sino porque en él la imagen aún se definía por su vínculo causal con el mundo filmado. En Dreyer, el rostro solo adquiere densidad porque habita un espacio continuo que lo sostiene; en Mizoguchi, el mundo se despliega en profundidad como campo moral; en Antonioni, la relación entre figura y fondo construye el tiempo mismo de la experiencia, y el espacio nunca se disuelve, sino que pesa.

No es casual que ciertas películas contemporáneas, como *First Cow* o *Portrait de la jeune fille en feu*, se inscriban en esta genealogía: aun trabajando con sensibilidades bajas de luz y aperturas amplias, rehúsan borrar el espacio y preservan la distancia, la duración y la coexistencia entre cuerpos y entorno. Allí, el diafragma no se abre para aislar, sino para hacer coexistir; no para borrar el mundo, sino para sostenerlo como condición de sentido. **En ese cine, ver mejor equivale a comprender mejor. En la poscineematografía**

**dominante, por el contrario, esta lógica se niega: el desenfoque radical deja de ser una decisión puntual y se convierte en la afirmación de un régimen perceptivo inestable que renuncia a organizar el mundo como espacio legible y sustituye la comprensión por pura inmediatez sensorial.**

Esta mutación perceptiva no constituye un problema estilístico aislado, sino una condición estructural que redefine el lugar del director de fotografía.

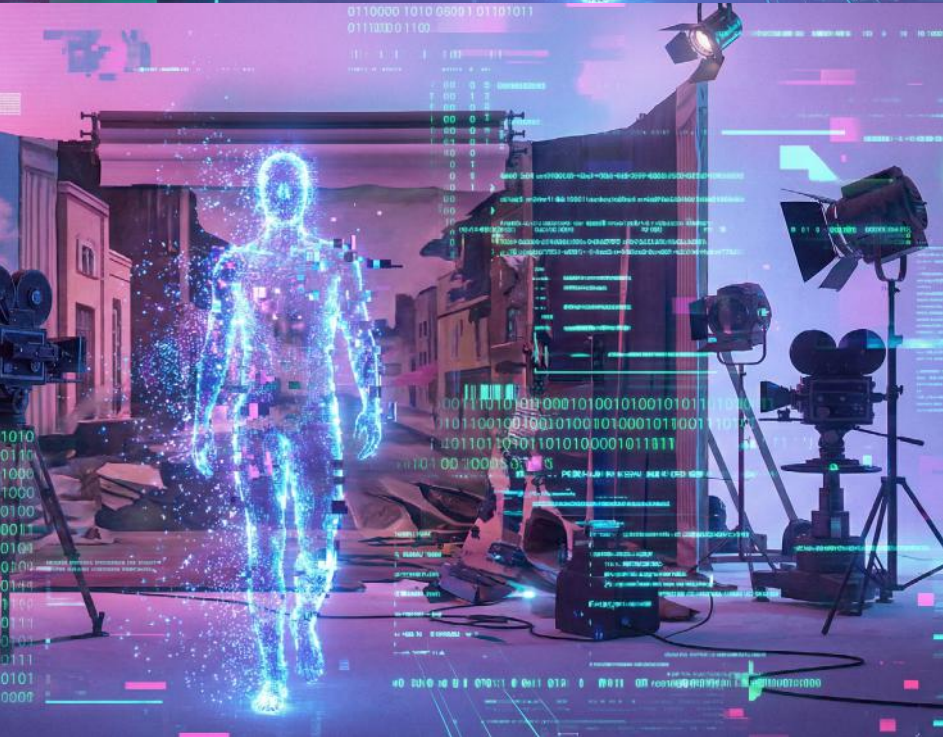
Todo ello nos afecta en nuestro arte y oficio, y lo hace de formas diversas. En el cine clásico, el director de fotografía cumplía una función clara: garantizar que la imagen existiera como huella luminosa coherente del mundo filmado, como imagen-materia (4). En la poscineematografía, la transformación esencial se produce cuando la imagen deja de definirse por su origen físico y pasa a hacerlo por las operaciones que la producen, la modifican y la hacen circular. De este modo, el DOP ya no captura imágenes, sino que configura condiciones, diseña procesos y trabaja dentro de un ecosistema de múltiples ventanas de exposición. Traducir esta transformación en el rol específico del director de fotografía exige abandonar la definición heredada —“responsable de la imagen”— y formular otra más precisa, acorde con el estado actual de la creación audiovisual. **En esta nueva condición de la cinematografía conviene huir de nostalgias y asumir que la cámara ya no es el origen soberano de la imagen, que la exposición adecuada ya no define por sí sola al DOP y que el rodaje ha dejado de ser el momento decisivo.**

El DOP pasa así de preguntarse “cómo se ve y se construye el plano” a interrogarse por “bajo qué condiciones este conjunto de imágenes puede existir, transformarse y seguir siendo reconocible”. Esto incluye, por supuesto, las decisiones propias de la captura, pero también aquellas que afectan a la posproducción, el visionado y la circulación. **El director de fotografía se convierte en el responsable de que la imagen no se disuelva. No se trata de estilo, sino de una identidad visual operativa.** En este contexto, el DOP no “ilustra” la visión del director u otros, ni embellece el relato o le otorga una condición estética, sino que diseña las condiciones bajo las cuales las imágenes se dan, se transforman y siguen siendo reconocibles como tales.

Podríamos arropar al DOP con todo lo indicado más arriba, pero la realidad, como siempre, es terca y mucho más compleja. La visión unilateral y aplastante que impone la industria —la gran industria—, sobre todo la norteamericana, sobre las periferias, ansiosas de emularla, establece unas condiciones que limitan todo lo que un DOP de la poscineematografía puede realizar.

En la mayoría de estos contextos —series, plataformas, coproducciones y mercados periféricos— la estética de la imagen y su proceso de aparición vienen determinados por los productores ejecutivos y los showrunners, de modo que las cámaras, los flujos de trabajo y las LUTs creativas llegan ya predeterminados. En estas condiciones, el director de fotografía no puede elegir la cámara o las lentes que considera adecuadas, no define el flujo de trabajo y, en muchos casos, ni siquiera supervisa el color o el máster final. Y esto no es una anomalía, sino una condición extendida en gran parte del mundo cinematográfico, con contadas excepciones que aparecen tanto en el seno de la gran industria —pese a que sus modelos de negocio se sostienen en la distribución de masas y el control de datos— como en aquellos contextos que, por no estar del todo sometidos a una lógica industrial, permiten todavía un margen de decisión creativa.

**En el régimen industrial contemporáneo, el director de fotografía no garantiza el “ser” de la imagen, sino que administra su viabilidad material dentro de un marco impuesto.** Trabaja, en muchos casos, para imágenes ajenas, evitando su colapso y sosteniendo un mínimo de coherencia física, temporal y perceptiva. No diseña el sistema, pero impide su absoluta degradación. **El DOP se convierte así en un intérprete técnico,** en un mediador de exigencias muchas veces contradictorias. Ya no define qué es la imagen, sino bajo qué restricciones puede todavía existir como cinematográfica. Hoy, el director de fotografía es una figura subordinada que opera en el punto de máxima concreción de la imagen, asegurando su filmabilidad y su legibilidad dentro de ontologías visuales decididas por otros. Plantear la pérdida de autoría como una condición estructural implica abandonar la nostalgia del autor y analizar la creación audiovisual desde sus relaciones materiales de poder, no desde sus mitologías profesionales.



Esta pérdida de autoría no se produce por accidente, sino que es promovida por los sistemas de producción para garantizar la continuidad estética entre episodios y temporadas, permitir el intercambio de equipos y mantener una previsibilidad industrial junto a una estabilidad del producto destinado al consumo. En este marco, una visión personal o un carácter individual no son un valor añadido, sino un obstáculo para esos objetivos.

**Lo que existe en el modelo actual es una autoría distribuida:** las decisiones se fragmentan en instancias que no dialogan entre sí —aunque se hablen—, organizadas por una jerarquía de poder que impone el acatamiento de toda tarea artística. La paradoja es que, en este contexto, se exige responsabilidad al DOP sobre la imagen, pero con un poder cada vez menor sobre ella, ya que no la controla. La autoría desaparece, pero la responsabilidad simbólica permanece.

Esta forma de ser director de fotografía resulta catastrófica y produce un efecto autodisciplinario: se reduce toda posibilidad de disenso estético, se neutraliza la crítica interna y se convierte el estilo en plantilla y la creatividad en cumplimiento. La pregunta ya no es “¿qué imagen quiero crear?”, sino “¿hasta dónde puedo llegar sin romper el marco impuesto?”.

Así, la imagen deja de responder a una intención para hacerlo a una lógica sistémica. Deja de ser la expresión de una mirada y pasa a ser el síntoma de una estructura.

**La pérdida de autoría no es una crisis del creador contemporáneo, sino una condición estructural del régimen audiovisual actual, en el que las decisiones estéticas se fragmentan, se jerarquizan y se externalizan hasta que la obra deja de tener un autor identificable y pasa a ser la manifestación de un sistema.** No se trata, por tanto, de preguntarse cómo recuperar la autoría, una cuestión que suele conducir a ficciones románticas.

La pregunta relevante es qué formas de pensamiento, ética y práctica son posibles cuando la autoría —la creación autoral— deja de ser el fundamento del trabajo creativo. No se trata de una ética orientada a la solución, sino de un modo de habitar de forma crítica una condición que no hemos elegido.

Lejos de ser solo una reflexión simbólica, esta forma de entender el proceso de creación de la imagen está incorporada a la organización del trabajo: contratos por episodio o por bloques, ausencia de control sobre el máster final, segmentación estricta de funciones y la sustitución posible —y prevista— de los DOP. La estructura laboral presupone que nadie debe ser imprescindible. El talento, la creatividad y las miradas heterodoxas se convierten así en un obstáculo para la reproductividad del sistema.

**El proceso de creación de la imagen se divide de manera extrema: el DOP filma y, en muchos casos, queda reducido a un gestor de equipos y tiempos en el set; un equipo distinto genera los dailies; otro ajusta el color; otro adapta formatos y entregables técnicos.** Cada uno de estos eslabones trabaja con plazos cerrados, responde a un supervisor diferente y carece de una visión del conjunto. El resultado es que nadie tiene acceso a la obra en su totalidad.

En lo laboral, esta situación genera una fuerte tensión estructural y personal, ya que el DOP firma su función y su nombre queda asociado a la imagen, pero carece de poder real sobre el resultado final. Dejar de ser responsable de la imagen produce así una asimetría entre visibilidad y capacidad de decisión, y la imagen deja de ser una propuesta para convertirse en un cumplimiento.

Además, este sistema poscinematográfico, inscrito en un marco habitual de alta competencia, contratos más o menos breves y escasa protección laboral, conduce a una forma de censura estética. No porque los DOP carezcan de la capacidad de formular y defender sus propuestas, sino porque estas pueden implicar la pérdida del trabajo. En este contexto, la pregunta ya no es “¿qué imagen es necesaria?”, sino “¿qué imagen no me pondrá en riesgo de perder el trabajo?”.

El proceso mediante el cual los equipos no se consolidan, los directores y los DOP rotan y resultan intercambiables impide la acumulación de criterio, la evolución de una estética interior y la posibilidad de una creación autoral a largo plazo. En este contexto, la imagen no encarna una intención ni cristaliza una mirada, y deja de responder a una responsabilidad unificada en el DOP.

**En síntesis, la pérdida de autoría en el audiovisual contemporáneo no constituye una crisis creativa, sino el efecto directo de un régimen laboral basado en la fragmentación del trabajo, la estandarización técnica y la sustitución planificada de los profesionales.**

Esta forma industrial no es nueva; basta recordar el sistema de estudios de Hollywood de los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo pasado —Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros., Paramount Pictures, 20th Century Fox, entre otros—, que producía en cadena, con una estricta división del trabajo y bajo un estilo impuesto por cada estudio, donde la autoría quedaba diluida en la marca. En ese contexto, el DOP no era autor, sino un obrero especializado.

Al igual que entonces —y como ocurre hoy—, la imagen no buscaba revelar, sino sostener un sistema narrativo orientado a la producción de beneficios. El autor no era el cineasta, sino el estudio; hoy, ese lugar lo ocupan las plataformas. Sin embargo, existe una diferencia decisiva entre aquella forma de ser del DOP y la actual. La industria contemporánea no solo elimina la autoría, sino el acontecimiento mismo del gesto fotográfico. **La época de los estudios respondía a una lógica disciplinaria, la del “deber”; el presente, en cambio, se rige por la lógica del rendimiento personal y la autoexplotación,** donde se aparenta una autoría que no existe, pero se exige una implicación total cuando apenas se decide nada.

Se produce así una paradoja: mientras en el Hollywood clásico el sistema era autoritario, pero transparente en su jerarquía, el sistema actual es flexible, pero borra cualquier huella del gesto. **Antes se sabía que se era un engranaje; hoy se construye un entorno en el que se demanda creatividad al mismo tiempo que el marco la neutraliza.** Y esto nos afecta no solo como creadores de imágenes audiovisuales, sino como sujetos de una experiencia material con la luz, el tiempo y el cuerpo.

¿Es posible hoy un hacer fotográfico que asuma de forma consciente esta herencia industrial sin caer ni en la nostalgia ni en la simulación de autoría? La ética poscinematográfica no debería orientarse a recuperar la autoría. El DOP profesional no controla la obra, pero sí puede decidir

cómo trabajar dentro de esa pérdida de control. **La ética se desplaza así del qué al cómo.** Una primera decisión, fruto de la honestidad con uno mismo, consiste en no fingir autoría allí donde no puede haberla: no apropiarse de decisiones ajenas, no presentar como estilo propio lo que no es más que una plantilla industrial y no confundir la ejecución “correcta” con ninguna forma de expresión personal.

Se trata de localizar no las zonas de control, sino las de responsabilidad: identificar qué depende de cada uno, asumirlo con rigor y no responder por aquello que queda fuera de esos márgenes. Esta ética se juega en lo material: una exposición defendible, la preservación de la información y la toma de decisiones reversibles.

**Esta posición pragmática de la ética profesional permite evitar tanto el cinismo como la obediencia total y sumisa.** Cumplir el marco impuesto,

pero señalar riesgos reales o documentar de forma crítica decisiones problemáticas, dejando constancia técnica cuando sea necesario, nos permite seguir valorando y cuidando nuestro propio oficio, lo que constituye una forma de resistencia —individual, eso sí—. Esta valoración implica, por ejemplo, no banalizar decisiones técnicas, no aceptar estándares que destruyen el trabajo a largo plazo y no normalizar prácticas que degraden la imagen.

**Es también una responsabilidad —sobre todo para los DOP de cierta generación— transmitir el saber de la fotografía desde el marco contemporáneo que aquí se ha desarrollado, sin perder la perspectiva histórica.** No desde un conocimiento superficial y espectacular, muy difundido en las redes, sino desde la puesta en común de criterios, la explicación de las decisiones y la asunción de sus consecuencias. Del mismo modo, resulta necesario no alimentar visiones románticas, retrógradas y miopes del mundo profesional en el que las generaciones más jóvenes desarrollan hoy su carrera.

Agradezco a Adriana Bernal (ADFC) Juan Pablo Bonilla, Emilio Fontaine, Jorge Iguar y Paola Rizzi (ADF) su paciente lectura y comentarios críticos.

---

## NOTAS

<sup>(1)</sup> Seguimos aquí, los ensayos de Byung-Chul Han: *La salvación de lo bello y la sociedad del cansancio* editados en español por Herder

<sup>(2)</sup> *La salvación de lo bello* de Byung-Chul Han, pg.27

<sup>(3)</sup> Término acuñado por José Luis Brea en *Las tres eras de la imagen* editado por Akal/Estudios visuales (2010).

## OTRAS REFERENCIAS:

*El espectador emancipado* de Jacques Rancière. Ed. BordesManantial  
*El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger. *Los caminos del bosque*. Alianza editorial

*Analógico y digital* de Otl Aicher. Ediciones GG  
*Atrapada la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Andrei Tarkovski  
*Imágenes latentes. La fotografía en transición*. Joan Fontcuberta. Ed Galaxia Gutenberg  
*Desbordar el espejo. La fotografía, de la alquimia al algoritmo*. Joan Fontcuberta. Ed Galaxia Gutenberg  
*La muerte del cine* de Paolo Cherchi Usai. Ed. Laertes.  
*¿Qué es un autor?* De Michael Foucault. Ed El cuenco de plata  
*Contra la interpretación* de Susan Sontag. Ed. Penguin Random House.

SONY

α  
ALPHA



Conectando tecnología e imaginación.



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

@ComunidadAlpha   
@alphabysony\_latin   
/sonylatin 



M E T R O V I S I O N

DESARROLLO Y PRODUCCIÓN DE CONTENIDOS  
**METROVISIÓN LATINOAMÉRICA**

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

Diseño de producción  
Casting  
Desarrollo visual  
Diseño de personajes

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

VFX  
Composición digital  
Animación 3D y 2D

Sala de Cine  
DCP 5.1 Dolby Certificate



**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)

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



# ALEXA 35 XTREME

MOTION MEETS EMOTION

The ALEXA 35 Xtreme is a major revision of the industry's trusted workhorse—ALEXA 35, known for its superior image quality, ease of use, and reliable operation. Building on its predecessor's solid foundation, ALEXA 35 Xtreme introduces powerful new hardware, higher speeds for breathtaking slow-motion images, and the efficient ARRICORE codec.



[www.arri.com/alexa35xtreme](http://www.arri.com/alexa35xtreme)



# caper 2026 SHOW

*El punto de encuentro  
para el networking y los negocios*

7 8 9  
OCTUBRE

BA FERIA  
BUENOS AIRES  
ARGENTINA



[linktr.ee / capershow](https://linktr.ee/capershow)



## EL TRABAJO DE SEBASTIÁN FERRERO (ADF) Y GUSTAVO TEJEDA EN ADIÓS A LAS LILAS

### ¿Cómo llegaron a este proyecto?

**Sebastián Ferrero (ADF):** Con Hugo somos viejos amigos y participé como DF/Cámara en su ópera prima *La casa del eco*. Comparto con él una visión del cine desde lo narrativo, lo formal y también desde lo político. Nuestro vínculo se ha ido afianzando con el correr del tiempo. Hugo tiene una inquietud bastante manifiesta por explorar y reflexionar sobre los vínculos filiales. *Adiós a las lilas* es una autoficción en la que el protagonista es él mismo interpretando a su alter ego, pero llevando el tono del personaje hacia un registro algo caricaturesco y paródico. El sentido del humor de Hugo es absurdo y ácido, y es una persona que se mofa de sus desventuras de una manera muy divertida. Leyendo el guión me descubría riendo a carcajada limpia en solitario, imaginando esas situaciones desopilantes plausibles en el universo cotidiano de Hugo.

**Gustavo Tejeda:** Yo vengo trabajando con Rodrigo Guerrero —productor de la película— desde hace bastante tiempo. Compartimos dilemas, intereses y miradas sobre el cine, la actuación y la puesta en escena; pero sobre todo compartimos una forma de trabajar que tiene más que ver con lo vincular: seguimos haciendo cine dentro de la industria, pero de una manera que intenta ser más respetuosa con el proceso, con la construcción de la película, con los vínculos, con la dirección y, sobre todo, con la actuación. No estoy seguro si mi llegada al proyecto tenga que ver con eso. También es cierto que con Hugo y con Seba nos conocemos hace mucho

tiempo: compartimos formación en la UNC (Universidad Nacional de Córdoba) allá por fines de los '90 y comienzos de los 2000. Pero aun así nunca había trabajado con ellos ni tampoco había hecho una dirección de fotografía en dupla.

### ¿Qué fue lo que más les interesó del proyecto?

**GT:** La premisa de la película me cautivó de inmediato. El guión era muy preciso y ya en la lectura funcionaba perfecto. Además, la idea de actuar en la película como camarógrafo me entusiasmó, me sentí muy contento de formar parte —de alguna manera— de la familia de Hugo, de su familia cinematográfica. En lo profesional hubo dos aspectos que me convocaron desde el principio. Por un lado, me interesó mucho la idea de trabajar en dupla con Seba. Siempre me generan curiosidad los procesos particulares de cada DF e intento aprender de los colegas. Por el otro, me atraía la posibilidad de construir esa dualidad de registro: el cine dentro del cine, lo doméstico y lo industrial, lo personal y lo privado. Ese borde, ese espacio intermedio, me resultaba muy estimulante para pensar la imagen. Y, en cuanto a la temática, siempre valoré la primera película de Hugo por su abordaje de la paternidad. En este caso, esa exploración volvía a aparecer: los vínculos parentales, tanto desde el rol de hijo como desde el lugar de esposo y padre. Un territorio complejo y muy interesante para acompañar desde la fotografía.

**SF:** La primera lectura del guión me sorprendió por su complejidad narrativa y su solidez estructural. Me cautivó de inmediato cómo el



dispositivo diluía las fronteras entre ficción y realidad, así como también la manera en que el proyecto atravesaba diversos géneros con naturalidad y elegancia. La apuesta me pareció un desafío muy arriesgado, siendo que además implicaba integrar actores de oficio con no actores (miembros de la familia del director). Además tuve la intuición de que el rodaje sería muy entretenido.

### ¿Cómo fue el trabajo creativo en la pre?

**SF:** Lo transitamos con un espíritu exploratorio porque no había una bajada estricta que nos encorsetara. Al ser una apuesta tan singular, Hugo sugirió algunas alternativas de abordaje, pero también abrió el juego al diálogo.

**GT:** Recuerdo que de las primeras reuniones nos fuimos con varias “tareas” porque ninguno lograba explicar con precisión lo que se imaginaba. Sobre todo buscar referencias para hablar de manera más concreta, nada terminaba de encajar. Teníamos varias opciones, algunas más “trash” y otras más vinculadas al metalenguaje, muchas de ellas acercadas por el propio Hugo. Sin embargo, no llegábamos a una referencia visual precisa. Con Seba tuvimos varias reuniones intentando bajar conceptos, pero lo plástico se nos escapaba bastante y terminábamos hablando casi siempre de lo metodológico o del dispositivo.

**SF:** Lo que estuvo muy claro desde el inicio fue que la cámara y la luz debían estar al servicio de lo que sucediera en escena con los personajes y



que debíamos evitar cualquier tipo de condicionamiento técnico. Si bien hay algunas escenas donde pudimos jugar un poco más con la luz, diseñar y dotarla de un carácter más expresivo tuvimos presente que la impronta fundamental del proyecto no pasaba por lo plástico sino que debía acompañar y potenciar lo narrativo, lo actoral y la búsqueda de la comedia. El proyecto precisaba una estética naturalista -considerando que estábamos haciendo ficción-, pero con un fuerte componente documental. Una suerte de ficción intervenida por lo real.

**GT:** Hicimos un scouting y un shooting de casi todas las escenas y a partir de allí fuimos construyendo climas y planteando esquemas muy básicos de iluminación que aprovecharan lo disponible. El equipo humano era pequeño: Mariano Campastro y Julieta Falchetto estaban a cargo del foco, Soledad Mautino era la video assist y Gastón Urquía Romano el data manager. En iluminación solo estaba nuestra gran

Gaffer, mano derecha y confidente Ana Laura “Pini” Sclausero, quien tuvo que soportarnos por alguna orden y contraorden, sobre todo en situaciones a dos cámaras o por la temperatura color de algún fondo. En algunas jornadas también se sumó Pablo Carnicero como jefe eléctrico. El equipo técnico se completó con Diego Taborda como aprendiz de cámara.

**Para lograr esta sensación de “ficción intervenida por lo real” se emplean recursos del documental: zooms desprolijos, movimientos de la cámara en mano acomodando el encuadre, iluminación más “cruda”, material archivo, etc.**

**GT:** Creo que esa fue la cuestión que más nos ocupó. En la película conviven tres ideas de registro: por un lado, el documental del viaje de Summer y su familia; por otro, las grabaciones que realiza Summer con su equipo; y

finalmente la película en sí misma... Algo así como tres narradores: Summer, su camarógrafo y el relato en general.

**SF:** Trabajamos sobre algunas referencias que propuso Hugo como disparadores. Entre las que recuerdo están *Papirosen* (Gastón Solnicki, 2011), *Fucking with nobody* (Hannaleena Hauru, 2020), *Aquel querido mes de agosto* (Miguel Gomes, 2008) y hasta algunos videoclips con una estética más estallada, con cámaras más en una clave de registro cotidiano/hogareño, entre los cuales citaré *Sushi en lata*, de Marilina Bertoldi. Por supuesto que fue ineludible pensar en series como *The Office* (versión USA) por el tipo de involucramiento de la cámara con los personajes, su código humorístico, las rupturas de la cuarta pared y la complicidad con el espectador. En esa línea también apareció la serie *Jury Duty*, de Jake Szymanski. La película *UPA! Una película argentina* (Tamae Garateguy / Santiago Giralt / Camila Toker, 2007) fue otra de las referencias

en la búsqueda de un registro más doméstico o amateur, sumado a que además trabaja muy bien la temática del cine dentro del cine.

La exploración del criterio de cámara fue de mucha ida y vuelta ya que todas las posibilidades eran diversas y cada una aportaba algo de interés y sentido a la propuesta narrativa. Pero a su vez, en este perseguir lo espontáneo y descontracturado debíamos hallar una estrategia aglutinante para conservar una unidad formal. Llegamos incluso a evaluar la posibilidad de rodar con *handycams* semi hogareñas, pero nos limitaba mucho lo técnico en relación al tipo de registro.

### ¿Cómo decidieron qué código plan-tear en cada secuencia?

**SF:** Tras muchas lecturas y charlas en torno al guión caímos en la cuenta de que eran las escenas las que pedían determinado código. Si las situaciones requerían y funcionaban bien en plano y contraplano con un diálogo relajado entre los actores no tenía sentido forzar un registro o estética desprolija y cruda porque entraba en contradicción con lo que sucedía. Cuando el punto de vista era un poco más desafectado la cámara se comportaba como un observador externo, más contemplativa y convencional. Por momentos entrábamos a involucrarnos dentro de la trama interactuando con los personajes (de hecho Tavo actúa en la película) y allí la cámara se permitía un código de backstage descontracturado y forzosamente desprolijo, utilizando zooms frenéticos y fueras de foco absurdos.

**GT:** Esa idea nos llevó a pensar en equipos que permitieran esa doble “función”: que pudieran operar como el registro “del camarógrafo” y, al mismo tiempo, como el de “la película”. Otra premisa importante era que necesitábamos filmar a dos cámaras la mayor cantidad posible de escenas con un despliegue mínimo. Había muchas situaciones —sobre todo las de Summer con su padre o con sus hijos— que no íbamos a poder repetir. Esa frescura era central; sabíamos que ahí residía una de las claves de la película.

**SF:** Esta dinámica nos llevó a compartir con Tavo no solo el trabajo como DF’s sino también como camarógrafos.

**GT:** Nos propusimos pensar en equipos con un registro amplio, pero livianos. No podíamos armar un equipo de cámara ni de iluminación demasiado grande; no solo por costos, sino porque debíamos mantenernos ágiles y dejar espacio a lo que pasara delante de cámara. En cuanto a la elección técnica, pensábamos en la Sony FX6, por su amabilidad de registro –Log, 10 bit, 4:2:2 en grabación interna–, y por su operatividad muy cómoda gracias al ND variable incorporado. Al final, por cuestiones de presupuesto, terminamos trabajando con cuerpos de FX3, que mantienen las mismas virtudes del registro, aunque resignan los ND internos, lo que nos obligó a resolverlo desde la configuración de ópticas y periféricos.

**SF:** Hablamos mucho con Tavo en relación a que nos hubiera gustado utilizar algunas ópticas

de carácter más vintage. Pero considerando que necesitábamos agilidad y versatilidad terminamos descartando esta opción y nos inclinamos por usar zooms en cámara. De lo que estaba en nuestras posibilidades optamos por dos zooms Sony de la línea GM, uno de rango medio (24-70mm) y otro de rango más largo (70-200mm). Hicimos algunas pruebas con unos Haida NanoPro Mist Black de 1/8 y 1/4 buscando suavizar el aspecto tan definido, pero concluimos que hasta la graduación más suave generaba en las altas en cuadro (ventanales) un efecto demasiado marcado y aleatorio. Como por nuestra dinámica de trabajo no íbamos a poder tener casi control sobre la luz en muchas ocasiones decidimos trabajar lo textural en post. En relación al material de archivo, siempre estuvo presente porque fue el germen de este proyecto. El archivo es real y su uso dentro de la estructura ya venía planteado desde el guión, incluso como disparador de muchas situaciones de ficción que luego Hugo escribió. Su distribución dentro del relato se terminó de perfilar en el montaje.

### ¿Cómo era la dinámica con los actores para mantener esta “frescura documental”?

**SF:** Si bien en los scoutings dejamos asentados algunos planteos de puestas de cámara que se respetaron o, al menos sirvieron de premisas disparadoras, el día a día era muy dinámico. Había que estar atentos para tomar decisiones que no estaban previstas de antemano, más allá de que el guión se respetó con total rigurosidad.



© NICOLÁS PERAZZO

La clave humorística ofrecía muchas licencias creativas y era interesante ir encontrando cómo incorporar a lo que proponía un guión tan sólido estas improvisaciones que afloraban.

En cuanto a la metodología de trabajo, el hecho de que Hugo fuese el guionista, director y protagonista -que está presente en casi todas las escenas de la película- nos planteaba un desafío. No estaba en el monitor y tampoco había tiempo para revisar todas las tomas y retomas. Esto implicó diseñar una dinámica donde las miradas de Tavo, Rodrigo Guerrero (productor ejecutivo y director asistente) y la mía se encontrasen en comunión con lo que Hugo pretendía para la película, operando nosotros tres como sus ojos en set y propiciando un clima de trabajo íntimo y distendido para que los no actores se sintieran a gusto y contenidos.

**GT:** Hugo confiaba mucho en lo que pudiera surgir en las escenas con su padre y con sus

hijos. Se dio una combinación muy interesante: todas las escenas estaban escritas —las situaciones, las reacciones que Hugo quería registrar—, pero había que esperar que ocurriesen de manera orgánica. Y ocurrieron.

### **Podrían contarnos de la escena en el cementerio en la que Jorge Marrale recita su monólogo.**

**GT:** La idea era entrar en la situación desde ese registro más cercano al “camarógrafo de Summer” y cerrarla con un punto de vista objetivo y distante.

**SF:** La intención fue aprovechar el ámbito solemne y sacro del cementerio para apuntalar ese carácter (paródico) de actor de método de Marrale mientras ensaya los textos de Rey Lear que aluden a la fragilidad de la condición humana y a su finitud. Decidimos rodarlo en planos contrapicados con gran angular para

que la figura del actor cobrara una presencia majestuosa y soberbia, mientras gesticula y declama entre panteones y mausoleos. El componente satírico/humorístico se evidencia en el plano final donde la cámara abre a un gran plano general en el cual mostramos al actor en una escala insignificante, perdido en medio de ese espacio imponente y solitario.

### **La película recorre diversas locaciones. ¿Cuál fue el criterio para su elección?**

**GT:** Muchas de las locaciones ya estaban determinadas por el carácter documental de la película: la casa de Chif, la pinturería, la casa de Summer, el Club las Lilas, etc. Son espacios reales. En el resto de las locaciones la premisa era que funcionaran tal cual estaban, tanto en iluminación como en ambientación, porque, como mencioné antes, no teníamos demasiada posibilidad de despliegue. Flor y Hugo llevaban

un poco más en la cabeza la idea concreta de esos espacios —colores, arquitectura, atmósferas—, mientras que con Seba estábamos más enfocados en que los climas lumínicos de cada lugar nos permitieran plantear las escenas en términos de contraste y de clave.

**SF:** Elaboramos junto a Flor algunos criterios generales para que ella pudiera trabajar las locaciones en términos de paletas, texturas y contrastes cromáticos. Pero por lo general los espacios mismos nos delineaban ya el rumbo del diseño, apelando desde la plástica a incorporar siempre que pudiésemos la luz disponible del lugar, ya fuese natural o artificial. Tanto desde el arte y la fotografía como desde la puesta en escena nos íbamos acoplando a lo que las locaciones proponían, interviniéndolas lo indispensable. El hecho de que el proyecto tuviese esta cualidad semidocumental nos permitía esa laxitud en los criterios, siempre procurando entre todos lograr una coherencia visual dentro de la heterogeneidad de los espacios y situaciones.

**GT:** Creo que la locación que nos costó un poco más fue el teatro donde ensaya Marrale. Teníamos en mente algo majestuoso, más antiguo, clásico... pero fue imposible coordinar con los teatros de Córdoba por sus agendas.

### ¿Podrían contarnos un poco de este espacio?

**SF:** El auditorio era moderno: una sala revestida con madera y un escenario a la italiana



con un enorme fondo de revoque blanco pleno. Muy alejado del estilo neobarroco que imaginábamos para Rey Lear. Fue entonces que surgió la idea de replantear estas secuencias como si de una adaptación libre de la obra de Shakespeare se tratase. Los textos clásicos se conservarían, pero el espacio se intervendría desde la escenografía y la luz con una perspectiva austera y minimalista.

**GT:** En ese espacio debía percibirse el paso del tiempo en la evolución de la obra que ensaya Marrale: desde un primer encuentro casi despojado, donde solo se pasa texto, hasta un ensayo final con la puesta terminada. Por eso el espacio y la luz comienzan de manera muy simple y van incorporando elementos de forma

paulatina hasta llegar a lo que podría considerarse una puesta acabada.

**SF:** No contábamos con varas ni soportes para montar luces, pero advertimos que en el pullman del auditorio había un proyector de video. La chance de iluminar con proyecciones frontales el escenario, el decorado y los personajes empezó a tomar forma. Apoyándonos en algunas luces disponibles (luces de seguridad en los pasillos y algunos apliques de led en techo y paredes) terminó de cuajar el panorama del diseño lumínico. De esa manera logramos mitigar la falta de textura y el blanco del fondo del escenario. Usamos sólo un par de refuerzos para algunos tiros de cámara, pero el grueso del diseño y el volumen lo aportaba la proyección,

que al no ser de gran resolución evidenciaba los píxeles sobre los rostros de los actores. En un principio decidimos desenfocarlo para evitar ese “defecto técnico”, pero repensándolo terminamos abrazando la idea del dispositivo y permitimos que esa trama se proyectase definida sobre el rostro de Marrale.

### ¿Podrían elegir alguna escena, ya sea porque fue difícil llevarla a buen puerto o porque es de sus favoritas, y desarrollar sobre la misma?

**S.F:** Había unas pocas tomas que por su configuración y complejidad requerían hacerse a una sola cámara. Recuerdo dos. Una es el plano secuencia de Dani Summer y Marrale recorriendo el teatro por dentro, atravesando el pasillo lateral de las butacas, subiendo al escenario con la cámara girando alrededor de ellos, para luego bajar por el otro extremo y terminar en el camarín improvisado al costado del escenario. Esta toma fue inspirada en *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014), incluso en la elección de un 12mm que alquilamos para este momento. Y la otra es la desopilante escena onírica rodada en slow motion donde Summer y Marrale se arrojan uno al otro las cenizas de Renée en el cementerio, como si estuviesen celebrando una chaya riojana, con la cámara danzando entre los personajes con un lente gran angular. Allí, tanto Tavo como yo queríamos operar por lo que, de común acuerdo optamos por arrojar una moneda al aire y que el azar resolviese por nosotros. Finalmente tocó una escena para cada uno y todos contentos.

**GT:** Mi escena favorita es la del club de bochas. En esa secuencia solo estaba escrito el tema sobre el que iban a conversar Chif y Summer: estaban las preguntas que hacía Summer, pero no las respuestas de Chif. Era una conversación muy simple e íntima que tenían por primera vez padre e hijo, y eso ya la volvía importante para mí. Tenía muchas expectativas. Me imaginaba un club con un edificio grande, con movimiento, con cierta vida... pero al final el club no tenía nada de eso. Sin embargo tenía otra belleza y otra calidez mucho más reales.

### ¿Dónde se realizó el trabajo de color? ¿Qué buscaron potenciar en el tratamiento de lo logrado en rodaje y qué buscaron conservar?

**GT:** El color lo realizó Gonzalo Greco (AAC). Tanto Seba como yo habíamos trabajado con él y, como siempre, fue un placer. Gonza tiene muchísima experiencia y sensibilidad, y ambos confiamos mucho en su criterio y en su oficio técnico, así que no hubo que hacer grandes acotaciones. Tuvimos un par de visionados iniciales con Hugo para explorar algunas posibilidades, sobre todo respecto del material de archivo, que venía en H.264 Rec 709 y requería decidir si convenía “romperlo” un poco más, o ajustarlo lo mejor posible, lookearlo, etc. Decidimos inclinarnos por la sutileza: se hizo una corrección técnica al comienzo y luego se agregó un toque de textura muy suave.

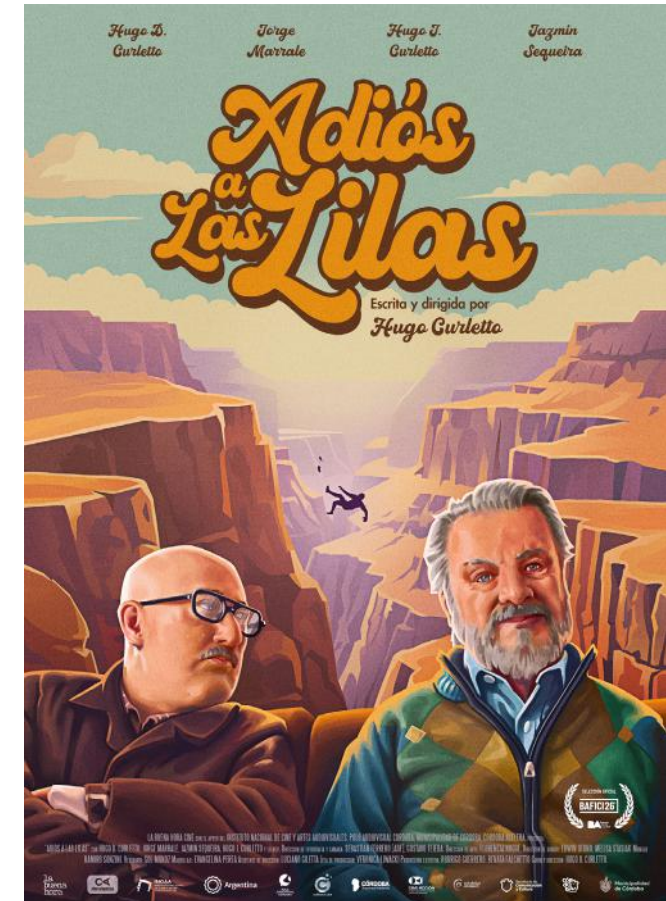
**SF:** La intención de la imagen fue partir de una búsqueda naturalista, por las cualidades propias

que imponía el proyecto (autoficción/documental), pero procurando dotarla de un carácter amable y con matices. Si bien el código de comedia sugiere clave brillante, nos habilitamos jugar cada vez que pudimos con la penumbra procurando siempre respetar las paletas y tríadas de color que habíamos convenido con Flor y que ella había trabajado en set. Algunas escenas terminaron siendo más austeras, y donde tuvimos la posibilidad de estilizar un poco la imagen desde el color lo trabajamos. En las escenas donde la cámara atraviesa la diégesis e interactúa con los personajes nos permitimos licencias como quemar ventanales y ese tipo de “errores técnicos” para otorgarle un cariz de registro amateur. Creo que el desafío más grande para Gonza fue lograr que toda esta diversidad de materiales de registro, locaciones semi documentales y criterios plásticos conviviesen en armonía, pero sin perder su singularidad.

### Ante la película terminada, ¿piensan que habrían hecho algo diferente?

**SF:** Al ser un proyecto tan *sui generis* siento que fue una aventura exploratoria y si la volviera a encarar lo haría con el mismo espíritu y desenfado. No quedé del todo conforme con la decisión de usar estabilización electrónica en el combo cámara/lente; siento que por momentos genera tironeos impropios del pulso humano y le imprime una condición algo artificial a la cámara en mano.

**GT:** Yo sigo en la búsqueda de dispositivos que permitan trabajar más liviano. Quizás hoy hubiera insistido un poco más en que usáramos la Sony



FX6. Capaz nos habríamos ahorrado algo de tiempo y hubiéramos ganado un poco más de libertad.

### ¿Cómo sopesan el resultado de la película?

**SF:** En lo personal me gusta mucho. La siento original y genuina. La disfruto, me divierte y me conmueve. Creo que logra conjugar con elegancia y sutileza dos aspectos muy singulares, como lo son un tono de comedia absurdo con una fibra sensible y emotiva que se manifiesta sobre el final.

**GT:** Comparto lo que dice Seba y agrego algo importante para mí que tiene que ver con lo vincular en el arte, con cómo lo vincular determina los resultados, no porque crea que sea algo mágico sino porque el cuidado que se tiene dentro del equipo con cada uno de los integrantes repercute en el resultado. Creo que esta es una gran película porque explora de manera muy sensible y particular lo vincular: en la familia sobre todo, pero también dentro de este oficio que es hacer cine.

### ADIÓS A LAS LILAS

GUIÓN Y DIRECCIÓN: **HUGO CURLETT**  
 DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: **SEBASTIÁN FERRERO (ADF), GUSTAVO TEJEDA**  
 MONTAJE: **RAMIRO SONZINI**  
 DIRECCIÓN DE ARTE: **FLORENCIA NOGUE**  
 SONIDO: **ERWIN OTOÑO, MELISA STASIAK**  
 MÚSICA: **JUAN IGNACIO ESPINOSA, JOAQUÍN SANCHEZ, PATRICIO ANDRÉS BROWNE**

INTÉRPRETES: **HUGO CURLETT, JORGE MARRALE, HUGO JACINTO CURLETT, JAZMÍN SEQUEIRA**  
 PRODUCCIÓN: **RODRIGO GUERRERO, HUGO CURLETT**  
 PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **RODRIGO GUERRERO, RENATA FALCHETTO**  
 COMPAÑÍA PRODUCTORA: **LA BUENA HORA CINE**

# P600R Hard P4 P1200R Hard P8



*Creatividad infinita.*

## Suave Pero Potente

600W y 1200W de luz de alta potencia, con hasta 161.000lux a 1m, 5600K y un ángulo de haz de 55°.

## Pro Pixel, Precisión Profesional

Equipado con 4/8 zonas de píxeles controladas de forma independiente para efectos visuales avanzados y un control creativo preciso.

\*La difusión ajustable no está disponible para la venta en Estados Unidos.

## Nuevo Sistema De Difusión Ajustable

Ajusta el nivel de difusión al instante, pasando de sombras duras a una iluminación ultra suave de forma fluida y rápida.

## Diseñado Para Profesionales Exigentes

CCT: 1800K-10,000K  
Ajuste  $\pm 100\%$  GM  
IP65, Control CRMX integrado



Adjustable Diffusion



EN  
PRIMERA  
PERSONA

**LARGOMETRAJES**



# BUENAS NOCHES

Por Lourdes Sanz



*Buenas Noches* narra la historia de una joven brasileña que viaja a la Argentina a visitar a su tía, pero luego de un malentendido y de perder sus pertenencias tiene que hacer tiempo hasta la mañana siguiente. En esta espera va a aventurarse por la ciudad cruzándose con diversas personas que le complican su noche. La película combina comedia, acción y thriller en una noche eterna por la ciudad de Buenos Aires.

Esta es la tercera película en la que trabajo con el director Matías Szulanski. Nos conocimos en el rodaje de una serie que él dirigía y en la que yo trabajaba como asistente de cámara. Luego de eso me convocó a hacer una película con él y en 2021 grabamos Juana Banana, el primer proyecto de ficción en el que fui directora de fotografía.

De ahí continuamos trabajando juntos en *Último Recurso* (2023) y *Buenas Noches* (2025).

Para pensar la imagen de la película partí de referencias que me dio el director: *After Hours* (1985) y *Good Time* (2017). A partir de eso empecé a construir mi propuesta. La película tiene un ritmo frenético, transcurre en una noche de verano pesada, en la que los problemas no dejan de escalar. Mi objetivo era transmitir las sensaciones de pesadez, hostilidad y agotamiento que atraviesa el personaje principal.

Además de realizar la dirección de fotografía fui la camarógrafa del proyecto, grabado íntegramente con cámara en mano. En situaciones anteriores ya había trabajado con la RED Scarlet

Dragon 6k y la volví a elegir. Tanto su cuerpo compacto, como su rango dinámico formaron parte de la decisión. Grabamos en RAW, 4k, 1.85:1. Utilicé el ISO nativo de la cámara de 800 sin forzarla en ningún momento. La cámara en mano la hice con un shoulder y una steadybag. Queríamos que la presencia del cuerpo juegue un lugar en la imagen sumando a las sensaciones de vertiginosidad e incomodidad del personaje.

La película cuenta con múltiples escenas de acción: persecuciones, disparos, ruptura de botellas, choques. La protagonista corre a toda velocidad por la ciudad y se enfrenta a estas situaciones por lo que la cámara en mano nos permitió habitar estos momentos atravesándolos como lo hace el personaje de Laura.

Para la elección del lente tuve en cuenta varios factores: las distancias focales, los tiempos de armado y la ergonomía. Opté por un zoom, el Angeniux Optimo DP 30-80mm 2.8, ya que cumplía con todas las características necesarias para el proyecto: cuenta con un rango de distancias focales que necesitábamos porque íbamos a estar en espacios compactos, pero al mismo tiempo nos interesaba realizar planos cerrados sobre rostros. Es un lente liviano para utilizarlo cámara en mano y además la película cuenta con el uso de zooms in como recurso narrativo.

Al rodar durante la noche en verano tanto las horas de oscuridad como el tiempo escaseaban por ende todo lo que ahorrara cambios era importante y el zoom tenía también esta

versatilidad a la hora de grabar. Además Matías no trabaja con un guión técnico realizado en la pre. Había una serie de planos que sabíamos que estamos buscando, pero se daba el lugar de encontrar en el set lo que la escena necesitaba, otra razón por la que el zoom nos era práctico.

Para pensar la iluminación lo primero que hice fue salir a caminar y observar cómo la luz de la calle, los autos y los ómnibus incidía en los cuerpos, los rostros y los objetos. Lo que quería lograr era exacerbar lo que ya estaba ahí, cargándolo para generar una imagen que visualmente no se detenga. En los exteriores nocturnos, que abundan en la película, prioricé luces directas, duras y altas, que recortaran a los personajes destacándolos por sobre los otros elementos. Estas luces simulaban las del alumbrado público. Para realizarlo colocamos faroles LED de 400w y 200w a lo largo de la cuadra, generando puntos de luz alta y sirviéndonos de las luces de la calle como relleno. También busqué complementar las luces de color de las calles, como los carteles de estacionamientos, las luces de seguridad o de las entradas de las casas.

El mayor desafío fueron los interiores nocturnos en los autos. Al estar en movimiento debía solucionarlo con luces que puedan gripearse fácil en el interior del auto, por ende tenían que ser livianas y no ocupar mucho lugar ya que siempre había cuatro personajes en los vehículos. Para ello utilizamos los Nanlite Pavotube 6c que se adaptaron muy bien a las necesidades y posibilidades del proyecto.



***“La película tiene un ritmo frenético, transcurre en una noche de verano pesada, en la que los problemas no dejan de escalar. Mi objetivo era transmitir las sensaciones de pesadez, hostilidad y agotamiento que atraviesa el personaje principal”***

En el comienzo y en el final de la película (antes de que surjan los problemas y cuando ya parece que se acabaron) opté por trabajar con luz suave, rebotada y bajo contraste. La idea era que la imagen transmitiera la sensación de calma y ligereza, diferenciándose de lo transcurrido en la noche. Para ello utilicé luz natural tamizada en las situaciones de día; y luz rebotada y difuminada en los interiores

nocturnos para potenciar la luz de las lámparas prácticas.

A lo largo de la película utilicé un filtro Black Satin de 1/4. Me interesaba el efecto del brillo que produce en las altas, sumando al clima pesadillesco y la sutil suavidad que suma a la textura de la imagen. No queríamos la sensación de dureza que tiene la imagen digital.



Hubiera sido imposible realizar este proyecto sin el equipo que me acompañó: Santiago Galafassi como gaffer y Fermin Sanchez como eléctrico. En cámara: Mercedes Cosentino como foquista, y Lola Romero como segunda de cámara. Grandes técnicos y amigos con los que disfruté mucho. El proyecto fue agotador: jornadas largas y nocturnas, y mucha agilidad y prolijidad a la hora de trabajar. Todos ellos estuvieron a la altura de los desafíos.

La película participó en el Festival de Mar del Plata en el 2024; del Buenos Aires Rojo Sangre 2025; del festival de Málaga 2025 en la competencia Zonazine en la que ganó el premio a mejor dirección; y del Fantaspoa-Fantastic Film Fest 2025. Tuvo su estreno en salas en el Cine Gaumont en febrero de 2025.

**CÁMARA: RED SCARLET DRAGON 6K**  
**FORMATO DE IMAGEN: 1.85:1**  
**(GRABAMOS EN RAW, 4K)**  
**LENTE: ZOOM ANGENIUX**  
**OPTIMO DP 30-80MM 2.8**

### **BUENAS NOCHES**

**DIRECCIÓN: MATÍAS SZULANSKI**  
**GUIÓN: MATIAS SZULANSKI**  
**Y VICTORIA FREIDZON**  
**PRODUCCIÓN: MATIAS SZULANSKI**  
**Y BERNARDO SZULANSKI**

**JEFE DE PRODUCCIÓN: GARY KORETZKY**  
**ARTE Y VESTUARIO: DELFINA CAMAÑO**  
**SONIDO: JUAN SILVA**  
**MÚSICA: DANTE FISI**  
**MONTAJE: MATÍAS SZULANSKI**  
**FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: LOURDES SANZ**  
**FOQUISTA: MERCEDES COSENTINO**  
**SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: LOLA ROMERO**  
**GAFFER: SANTIAGO GALAFASSI**  
**ELÉCTRICOS: FERMIN SANCHEZ**  
**COLORISTA: SANTIAGO GALAFASSI**  
**FX: PIROMANÍA Y ALA STUNT**



# EL CIELO DE LOS ANIMALES

Por Leonardo Hermo (ADF)



*El cielo de los animales* es una película española, un drama con algunos toques de comedia, conformada por cuatro historias que se entrelazan entre sí; es una adaptación de la novela homónima de David James Poissant.

Con Santi Amodeo nos conocemos desde 2017 cuando me convocó para filmar su película *Yo, mi mujer y mi mujer muerta*. En 2022 me propuso que trabajáramos juntos nuevamente. Santi eligió cuatro historias del libro

de Poissant y tomó la decisión de adaptarlas a la actualidad andaluza. Además me dijo que quería filmar en 16mm y en Ektachrome y a mí me resultó una propuesta muy atractiva. Filmamos en las afueras de Sevilla a comienzos



***“Trabajar con película 16mm fue como volver a mis inicios como DF, un reencuentro muy amoroso con la alquimia del negativo, la química, la espera del resultado, el grano, los colores, lo espeso de ese medio. Tiene otros tiempos y hay que ejercitar la paciencia y la calma hasta ver los resultados”***

del verano. Queríamos que la película tuviera colores definidos y por eso buscamos locaciones con esa característica: un supermercado, un complejo de viviendas naranja y una vegetación que, a pesar de la sequía, conservara sus colores verdes. Para obtener colores intensos el Ektachrome es especial.

El diseño de la imagen lo fuimos armando entre idas y vueltas con Santi y un puñado de referencias de películas que me mandó. Nos interesaba emular la estética del cine independiente de los 90s, sobre todo los colores. A partir de ahí empecé a experimentar con el material fílmico haciendo fotos en 35mm K 500T y Ektachrome 100D con

revelado cruzado. Disfruto mucho del trabajo previo de búsqueda del diseño de una película así que fabriqué mis propias referencias para la imagen.

El Ektachrome con el revelado cruzado da un tipo de imagen muy particular, con mucho grano, de dominante verde y que resalta los colores. Que el revelado sea cruzado significa que el positivo se revela como si fuese un negativo. La película Ektachrome 100D con este tratamiento del revelado estableció un tipo de estética que debí acompañar con la película Kodak 500T. Necesitaba utilizar un material más sensible para los interiores y la noche dado que el Ektachrome no tiene sensibilidad ni latitud

para ese fin. Si para estos casos hubiera utilizado el Ektachrome, hubiera tenido que usar una barbaridad de luces para iluminar. Además de la película K 500T, también usé la K 250D que me permitió filmar con poca luz.

Incluso antes de empezar a filmar, convoqué a los coloristas con quienes quería trabajar, Ale Armaleo y Roy Bermudez, y juntos empezamos a experimentar con la estética que ya sabíamos nos iba imponer la mezcla del Ektachrome y el negativo. Además de las pruebas que hice con mi cámara de fotos, filmé una prueba con mi Arri sr evo super 16 que me permitió experimentar con diferentes tipos de iluminación y retoques de color.

Trabajar con película 16mm fue como volver a mis inicios como DF, un reencuentro muy amoroso con la alquimia del negativo, la química, la espera del resultado, el grano, los colores, lo espeso de ese medio. Tiene otros tiempos y hay que ejercitar la paciencia y la calma hasta ver los resultados.

Desde mi punto de vista no se llega a la textura del 16mm con el digital. El grano, el contraste y la poca definición no son posibles de emular cuando conocés qué tipo de imagen generan. El filmico es más fiel a los tonos de piel y los colores tienen su particularidad. Si nunca trabajaste en 16mm puede ser que no te des cuenta, pero si lo hiciste, va a ser muy difícil que llegues a estar contento con esa emulación. El 35mm está más cerca del digital, pero creo que la mayor diferencia está en los exteriores día, es ahí donde veo la diferencia. El Ektachrome se luce más con luz directa, sobre todo cuando tenés el sol de frente o de lateral; en las sombras no se luce tanto. Además, cuando subexponés la imagen se enfría y cuando sobreexponés se vuelve más cálida; el Ektachrome te pone contra las cuerdas.

Durante este proceso me volví a enamorar del filmico como medio, cuyos límites son más acotados que el digital. Yo creo que todo director de fotografía debería usarlo alguna vez, la experiencia vale mucho la pena.



© ALVARO SOTO

**CÁMARA:** ARRI 416 SUPER 16MM  
**FORMATO DE IMAGEN:** 1.85:1  
**LENSES:** CARL ZEISS SUPER SPEED  
**PELÍCULAS:** KODAK EKTACHROME  
100D, KODAK 500T, KODAK 250D  
**REVELADO:** CINELAB RUMANIA

### **EL CIELO DE LOS ANIMALES**

**DIRECCIÓN:** SANTI AMODEO  
**GUIÓN:** SANTI AMODERO Y  
DAVID JAMES POISSANT  
**PRODUCCIÓN:** SANTI AMODEO Y  
DANIEL PÉREZ ASTIÁRRAGA  
**ARTE:** ELENA SORIANO COVARSI  
**MAQUILLAJE:** YOLANDA CABALLERO,



**EDUARDO PÉREZ Y ROCÍO SANTANA**  
**SONIDO:** DANIEL DE ZAYAS  
**MÚSICA:** MARCOS AMODEO  
**MONTAJE:** DARÍO GARCÍA GARCÍA  
**FOTOGRAFÍA:** LEONARDO HERMO (ADF)  
**FOQUISTA:** KARIM KACHAU  
**SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA:**  
GERALDINE SOLOETA  
**GAFFER:** CLARO PATRICIA DIAZ,  
**KEY GRIP:** JOSÉ MANUEL AGUILAR GARCÍA  
**ELÉCTRICO:** LEÓN SÁNCHEZ MARTÍN  
**GRIP:** JAIRO RAYAS  
**COLORISTA:** ALEJANDRO  
ARMALEO, ROY VERMUDEZ  
**VFX:** CAROLINA JIMÉNEZ GARCÍA  
**FOTO FIJA:** ALVARO SOTO (JOPO)



# EL CREPÚSCULO DE LAS ESPECIES

Por Martín Turnes (ADF)

**El crepúsculo de las especies** (2026) es una película híbrida, con yema ficcional y cáscara de documental, escrita y dirigida por Alberto Romero, socio y amigo. Luego de la experiencia de **Carne Propia** (2016), Alberto me confió de nuevo la Dirección de Fotografía de un proyecto suyo. La sinopsis cuenta que en 2063 todos los bosques se han extinguido y la humanidad se prepara para abandonar el planeta por la falta de oxígeno atmosférico. Diana, una bióloga de 75 años, viaja con su mente a 2022 y recuerda a Miguel, el último guardián de los bosques pampeanos.

Ya desde la primera charla a mediados de 2018 hablamos de que filmaríamos esta película con una cámara infrarroja. No sabíamos cuál ni cómo, así que comenzamos a investigar y hacer pruebas para, recién en enero de 2020, salir a filmar por primera vez. El IR es una tecnología

que se usa en cámaras de seguridad o cámaras “trampa” para registrar fauna silvestre. La cámara IR registra una luz invisible para el ojo humano que luego traduce electrónicamente al rango de algunas frecuencias de la luz visible (sobre todo el rojo), lo que genera un efecto de lo más extraño. En la propuesta estética inicial estaba planteada la voluntad de filmar a los animales del monte de noche, pero durante las pruebas descubrimos que el efecto con la luz día nos daba posibilidades visuales que no nos habíamos imaginado, ideales para narrar una historia fantástica y extraña como esta.

Todas las cámaras de cine vienen con un filtro delante del sensor llamado *hot mirror*. Es de color verde y su función es filtrar la luz infrarroja y la ultravioleta, dejando pasar solo el espectro de la luz visible. Investigando, dimos con que había

una cámara Panasonic Cinema VariCam LT 4K S35 que tenía la posibilidad de reemplazar este filtro. Encontramos que una empresa en Buenos Aires vendía cámaras de seguridad y tenía una; fuimos a probarla. Mientras tanto, hicimos pruebas con una Blackmagic Pocket (primera generación) a la que un colega se le había rayado el filtro, por lo que nos permitió a quitarlo. La llevamos a Taller 71, de Franco y Wilson (ambos socios también de ADF), quienes quitaron el filtro y así vimos por primera vez en IR.

En ese momento confirmamos que con una Blackmagic Pocket 4K sería posible y decidimos invertir en una para modificarla. Con mucho cuidado (y miedo de romper la cámara para siempre), ¡Alberto quitó el filtro *hot mirror* mientras yo lo iluminaba y alentaba! La cámara ahora “veía” todo el espectro lumínico, pero la luz visible no nos interesaba. Probamos un filtro 649nm IR Low Pass que se usa en astrofotografía y en algunos telescopios de espacio profundo, que hace eso: deja pasar la luz infrarroja y rechaza la visible. Nos dedicamos a experimentar. Hicimos pruebas con linternas infrarrojas y oscuridad total, y surgió un nuevo problema: el hot spot, un defecto visual donde la luz se concentra de manera excesiva en el centro de la pantalla formando una aureola. Probamos varios lentes y ocurría con todos, hasta que nos dimos cuenta de que si abríamos el diafragma lo más posible, el efecto se suavizaba. Al hacer pruebas en exterior con luz día nos chocamos con otro problema: los filtros ND estándar no cumplían ninguna función; era como si le pusiéramos un vidrio común. Según



mis anotaciones, estábamos en diciembre de 2019 cuando probamos los ND IR en Barco y anduvieron bárbaro. Fue un alivio.

Estábamos casi listos, pero todavía necesitábamos conseguir algunas luces artificiales IR. Al principio de las pruebas le pedimos a Sergio Marinoff (actor, electricista y, sobre todo, amigo) que construyera un panel LED IR. Luego de muchos testeos definió la frecuencia, la distancia entre cada LED y la potencia conveniente, y construyó nuestro primer panel LED IR propio, que lograba mucha potencia en interiores. Además, compramos algunas luces LED IR de seguridad hogareña para sumar. También un kit de lámparas Lix IR, que resultó que manejaban otra frecuencia, por lo que la cámara no las detectaba con potencia. Por último sumamos dos linternas IR baratas: una puntual y otra más amplia. Ya equipados, llegó el momento de probar diferentes filtros: 550nm, 720nm y 850nm. Elegimos el 720nm porque dejaba pasar un poco menos de luz visible pero más IR, y registraba la frecuencia de las Lix.

Luego de mucho trabajo, llegó el momento de nuestro primer viaje de rodaje a La Pampa en enero de 2020 con la Blackmagic Pocket 4K, el filtro 720nm, un set de lentes Canon (24-70mm, 16-35mm y 70-200mm), las luces LED IR y los ND IR. Fue una experiencia sorprendente, cada plano nos entregaba una maravilla: el flare, los colores, las noches... ver con la cámara cosas que no veíamos con nuestros ojos era algo fuera de lo común. Volvimos felices, pero sabiendo que necesitábamos hacer modificaciones para el siguiente viaje.



Durante el rodaje notamos que en las bajas luces teníamos más ruido del deseado. Probamos el blanco y negro y nos gustó, así que a la vuelta testeamos otros filtros y definimos que seguiríamos filmando con el filtro IR 642nm Proplanet BP. Este dejaba pasar más luz visible (registraba más las luces que no eran IR y eso nos beneficiaba) y reducía el ruido en las bajas, sobre todo en los cielos azules sin nubes, que con el filtro anterior se oscurecían demasiado por el efecto IR. Además, el 642nm es mucho menos propenso al *hot spot*. En diciembre de 2020 probamos una linterna Fénix TK25 IR y, durante esos meses, Sergio fabricó a pedido nuestro un panel LED IR más potente para intentar iluminar ciervos y otros animales por las noches.

Para marzo de 2021 estábamos listos para el segundo viaje. Lo único que faltaba era probar unos lentes zoom para filmar animales a larga

distancia: un Tamron 150-600 f/5-6.3 y un Canon 400mm f/2.8. Decidimos llevar ambos y yo estaba feliz. Filmar animales no es fácil; fue una experiencia increíble estar en medio de la Reserva Natural Parque Luro, camuflados entre ramas caídas, esperando que pasen ciervos al atardecer después de tantos años de pruebas. Además, para el registro de nuestros protagonistas, propuse usar la valija de Leica R que tenemos en nuestro pequeño rental, Puente Films (siete lentes: del 19mm al 135mm). Hubo jornadas en las que filmábamos de día con los Leica R y, al atardecer, decidíamos poner el 400mm. Eso implicaba reconfigurar todo el rig. Había hecho pruebas de shoulder y plates diferentes para que el cambio fuera lo menos problemático posible, pero igual llevaba varios minutos.

En noviembre de 2021 volvimos a La Pampa, con más certezas que en los viajes anteriores,

para seguir a Miguel Fiorucci, el protagonista, que vive cerca de Naicó. Miguel es un defensor y amante de la fauna y flora; quienes vean de la película se darán cuenta. Registramos sus actividades diarias y recreamos situaciones que pedía la narrativa. Tuvimos muchos exteriores día pero también varias escenas nocturnas, iluminando con todo el set de luces LED IR. En cada puesta había algo del infrarrojo que nos sorprendía. Sumamos entrevistas a Brigadistas de Defensa Civil de La Pampa y logramos sobrevolar campos incendiados con una avioneta.

De vuelta en ciudad filmamos con la actriz Marta Lubos y Vera Romero, hija del director, en el Jardín Botánico y Ciudad Universitaria. Ella interpreta a la bióloga en otro tiempo-espacio, un lujo. Nuestros ojos ya estaban acostumbrados al IR y nos dedicamos a crear en pocos planos ese futuro distópico en el que se encuentra la bióloga junto a su nieta.

El proceso de postproducción y corrección de color junto a Juan Martín Hsu fue el último gran paso de esta aventura cinematográfica. Si bien durante todo el rodaje monitoreamos con un LUT en blanco y negro para unificar texturas y mitigar el ruido, al llegar a la isla de edición nos encontramos con una revelación. Al abrir los archivos y explorar las posibilidades de la paleta cromática, entendimos que renunciar al color tan particular del infrarrojo era perdernos de una dimensión vital de la historia. Esos follajes encendidos en rojos y rosados, conviviendo con cielos de un azul profundo y pieles casi traslúcidas, terminaron de construir la atmósfera de ese 2063 de una manera

mucho más inquietante y onírica. No se trataba solo de corregir, sino de terminar de interpretar esa imagen a la que habíamos llegado en rodaje, cargada de frecuencias invisibles que se convirtieron en el lenguaje exacto para narrar la extrañeza de un mundo que ya no es el nuestro.

Mirando hoy el camino recorrido desde aquellas primeras charlas hasta el resultado final, comprendo que la elección de la tecnología IR fue un trabajo arduo pero hermoso, en el que aprendimos con cada prueba y error, como en la vida misma pero en infrarrojo. La extrañeza de la luz sobre la piel de los protagonistas, el contraste extremo de los cielos y el brillo casi radiactivo de la vegetación le dieron a la imagen una capa de ciencia ficción que no hubiéramos alcanzado con ningún proceso de postproducción convencional.

**CÁMARA: BLACKMAGIC POCKET 4K**  
**FORMATO DE GRABACIÓN: BM RAW**  
**CONSTANT BITRATE 5:1 4K DCI 4096X2160**  
**COPIA FINAL: DCP SCOPE,**  
**4K 2.39:1 4096X1716**  
**LENTE: LEICA R 19MM F2.8, 24MM F2.8,**  
**28MM F2.8, 35MM F2.0, 50MM F2.0,**  
**90MM F2.0, 135MM F2.8, TAMRON 150-**  
**600MM F/5-6.3 Y CANON 400MM F/2.8**

### **EL CREPÚSCULO DE LAS ESPECIES**

**FICHA TÉCNICA**  
**GUIÓN, DIRECCIÓN Y MÚSICA ORIGINAL: ALBERTO ROMERO**  
**PRODUCCIÓN: ZEBRA CINE, CRIATURA FILMS, FLORENCIA FRANCO**  
**PRODUCCIÓN EJECUTIVA: GIORGINA**

La cámara modificada se convirtió en una especie de dispositivo arqueológico que nos permitió registrar un mundo que, según la propuesta de la película —y diría que según la realidad de nuestro actual 2026—, está empezando a despedirse.

Creo que esta experiencia reafirma que nuestra labor como Directores de Fotografía tiene mucho de artesanía y de riesgo compartido. *El crepúsculo de las especies* fue posible gracias a un equipo que no le tuvo miedo a desarmar una cámara nueva, a fabricar luces a medida o a esperar horas camuflados en el monte bajo una luz que no podíamos ver. Este viaje visual nos deja la certeza de que nuestra tarea no es solo capturar lo que está a la vista, sino animarnos a revelar esas luces invisibles que terminan de darle un sentido profundo a la historia.

**MESIANO, FLORENCIA FRANCO**  
**DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: MARTÍN TURNES (ADF)**  
**GAFFER: DANILO GALGANO, ANA ÁLVAREZ**  
**DIRECCIÓN DE SONIDO: PABLO CÓRDOBA**  
**MEZCLA DE SONIDO: GASPAR SCHEUER - ESTUDIOS ÑANDÚ**  
**SONIDO DIRECTO: GONZALO PALMIERI, PABLO CÓRDOBA**  
**DIRECCIÓN DE ARTE: ANGIE FRINCHABOY**  
**ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: ALEJANDRO RATH**  
**JEFATURA DE PRODUCCIÓN: MARIANA LUCONI**  
**COLOR Y POSTPRODUCCIÓN: JUAN MARTÍN HSU**  
**VFX: LIONEL CORNISTEIN, MATÍAS COSTILLA, FERNANDO SUAREZ**



# EL SUSURRO

Por Santiago Guzmán



*El susurro* es una película de terror que articula distintos subgéneros —snuff, terror rural, home invasion, vampirismo— y los convierte en una propuesta que encuentra una identidad propia y cohesionada. Lejos de la dispersión, esa combinación potencia el universo narrativo y refuerza el carácter inquietante del film.

La historia se desarrolla en dos locaciones principales: una casa en las afueras de un pueblo y una fábrica abandonada. A ellas se suman espacios secundarios como la vivienda de la familia protagonista, un bosque, calles rurales y otras casas del entorno. Desde el

inicio, el desafío fue encontrar escenarios que requieran la menor intervención posible, en función de un presupuesto acotado. Esa limitación, lejos de ser un obstáculo, nos obligó a optimizar cada recurso y a sacar el máximo provecho de los espacios elegidos.

Con una historia sólida como punto de partida y una cuidadosa selección de locaciones, empezamos a trabajar con Gustavo, el director, en la construcción de la imagen. Tomamos como referencia películas contemporáneas como *Longlegs*, *Let the Right One In* y *Barbarian*, además de varios clásicos del cine de terror. De

cada una sacamos sutilezas que nos ayudaron a darle identidad visual al proyecto.

El relato es denso, oscuro y por momentos profundamente angustiante. El desafío desde la dirección de fotografía fue traducir esa atmósfera en una experiencia sensorial para el espectador. Opté por trabajar con una ARRI Alexa 35 como cámara principal y ópticas Leica Summicron buscando una imagen precisa pero orgánica. Para secuencias específicas utilizamos una DJI, destinada a la “cámara del gato”, y una Sony Handycam para los registros de los videos snuff.



Junto al DIT desarrollamos LUTs específicos para la Alexa —uno para las escenas nocturnas y otro para las diurnas— que luego ajustábamos según cada locación. Además, trabajamos con un filtro de color “chocolate” en cámara, que aporta una tonalidad distintiva y refuerza la identidad visual del film.

Para las tomas desde la perspectiva del gato, Marcel Tizón, el grip, diseñó un dispositivo especial con una cabeza de gato simulada que nos permitió recrear una mirada verosímil y generar una experiencia inmersiva. La Sony Handycam se utilizó para los fragmentos

***“La película fue rodada en su mayoría en cámara en mano y algunos steadys, una decisión estética que nos permitió marcar el pulso interno de la historia y mantenernos muy cerca de Lucía, el personaje que sostiene el relato. La intención fue que cámara y actriz estén lo más cerca posible, generando una proximidad física y emocional constante”***

snuff con luz directa de cámara, buscando una estética hiperrealista y cruda que provokara incomodidad.

La película fue rodada en su mayoría en cámara en mano y algunos steadys, una decisión estética que nos permitió marcar el pulso interno de la historia y mantenernos muy cerca de Lucía (Ana Clara), el personaje que sostiene el relato. La intención fue que cámara y actriz estén lo más cerca posible, generando una proximidad física y emocional constante.

La fotografía es, por decisión, oscura: revela sólo lo necesario y deja el resto a la imaginación del espectador. En las escenas del aberrante (Monstruo) o de mayor violencia —que requerían efectos especiales complejos y con mucho tiempo de desarrollo que no teníamos— optamos, cuando era necesario, por sugerir antes que mostrar: acciones fuera de campo, desenfokes u oscuridad suficiente para preservar la verosimilitud y evitar cualquier artificio evidente.

En lugar de intentar compensar con grandilocuencia elegimos trabajar desde la insinuación: sugerir más de lo que se muestra, acercar la cámara a los personajes para intensificar lo emocional y construir una atmósfera cerrada y asfixiante que acompañe el tono oscuro del relato sin enfatizarlo de manera evidente.



CÁMARA: **ALEXA 35**  
FORMATO DE IMAGEN: **SUPER 35; 2.39:1**  
LENTES: **LEICA SUMICROM**

### **EL SUSURRO**

DIRECCIÓN **GUSTAVO HERNÁNDEZ IBÁÑEZ**  
GUIÓN: **GUSTAVO HERNÁNDEZ IBÁÑEZ Y JUMA FODDE ROMA**  
PRODUCCIÓN: **IGNACIO CUCUCOVICH**  
ARTE: **BELEN CIRIOSTAVO**  
VESTUARIO: **GABI DE ARMAS**  
MAQUILLAJE: **MARIEL GARCÍA, SANDRA RIOS Y PALOMA GONZÁLEZ**  
SONIDO: **ALVARO RIVERO**  
MONTAJE: **SANTIAGO PAIZ**

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **SANTIAGO GUZMÁN**  
DIT: **JULIAN DIAZ SEIJEAS**  
FOQUISTA: **FERNANDO ALMEIDA**  
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **MATEO DUARTE**  
GAFFER: **DIEGO ESPOSITO**  
JEFE DE ELÉCTRICOS: **LUAN ANTUNEZ**  
ELÉCTRICOS: **JOAQUÍN RODRÍGUEZ E ÍCARO GONZÁLEZ**  
GRIP: **MARCEL TIZON, PABLO GONZALEZ Y FABIO GARCÍA**  
STEADICAM: **NICOLAS RIANI**  
COLORISTA: **MAURO FERNANDEZ**  
COORDINADOR DE VFX: **RAÚL MONZILLO**  
VFX: **NON STOP**



# GATILLERO

Por Martín Sapia (ADF)

El proyecto me llegó ya concebido como plano secuencia de la mano de su director Cristian Tapia Marchiori. Había trabajado con él en una serie para Disney+ donde empatizamos mucho. Poco después me convocó para filmar dos teasers independientes que fueron la antesala de *Gatillero* y me permitieron transitar el estilo más propio de Cristian.

La película cuenta la historia de “El Galgo” (Sergio Podedey), un ex sicario que al salir de la cárcel vuelve a su barrio natal para rehacer su vida. Despojado de sus glorias pasadas es atraído por la banda narco para hacer un “trabajito” de gatillero, un rango menor a sicario. Pero le tienden una trampa para culparlo de asesinar a la jefa de la banda y se convierte en fugitivo, perseguido por los criminales dentro del barrio y asediado por policías afuera.

El relato era simple. Su corazón contaba una historia de redención en el conurbano bonaerense, muy influenciada por personajes y vivencias del propio director. Se planteaba como una película pequeña, pero el hecho de contarla en plano secuencia la hacía muy ambiciosa a todo nivel. ¿Cómo filmar una película verdaderamente consistente en un solo plano poniendo en tensión operativa nuestros escasos recursos?

Hablamos de películas como *Victoria* (S. Schipper, 2015), filmada con una Canon C300 casi sin luz adicional, en mano, con largos recorridos a pie, en autos, con mucha noche. Se acercaba a la ecuación general de *Gatillero*,



pero además Cristian quería hacer una película con ADN de thriller de acción. Sonaron referencias como *16 Calles*; *Wheelman*, la serie francesa en plano secuencia; *Athena* (Romain Gavras, Netflix, 2022); *Los Niños del Hombre* (Alfonso Cuarón, 2006) y otras películas clásicas.

Todas nos daban retazos de inspiración, pero a mí me resultó difícil conciliarlas por dos razones fundamentales: cómo el plano secuencia nos condicionaría en lo estético y narrativo, y el hecho de ver en *Gatillero* una identidad muy nuestra, de barrio y singular. El mejor camino para mí era cuidar de no “encorsetar” esa esencia de la película e ir a buscarla a la locación, que no era un conjunto de locaciones, sino una gran locación que debía darnos todo.

Fue un placer para mí leer un guión tan bien escrito (por Cristian y Clara Ambrosioni), en acción continua y en el que el propósito formal del plano secuencia era claro: vivir la adrenalina junto a un protagonista en fuga por su supervivencia, sin aparente escapatoria, ni respiro.

Podría encuadrar la búsqueda estética en abrazar toda crudeza y suciedad que la luz del entorno nos pudiera dar, que nos transmita hostilidad en distintas formas e intensidades: el azul verdoso de los led de la calle; la sensación de colores desnaturalizados en calles vacías, expuestas; viejos sodios naranjas; luces led de colores chillones en algún bar perdido y en largas fachadas despojadas de color; jugar adrede con el hecho de que los habitantes del barrio

pusieron las luces donde pudieron, sin decoro, armando zonas caprichosas con densa oscuridad; pequeños páramos de interiores cálidos y acogedores en un entorno hostil. Buscaba subrayar el aspecto a la vez caótico, ecléctico y ruinoso del barrio, criterio en el coincidimos con Ana Cambre, nuestra directora de arte.

Entrada la preproducción me encontré con que la Isla Maciel tenía calles muy iluminadas por el alumbrado público. El barrio se veía plano y no se destacaban tanto la variedad de texturas de las fachadas ni había oscuridad verdadera. Pude hacer un relevamiento fotométrico exhaustivo durante la pre y lo positivo fue que me dio la oportunidad de modelar esa iluminación la apuesta más fuerte en exteriores. Cada día el prelight consistía en el control del alumbrado público, apagando y modificando las farolas de la calle. Luego se avanzaba sobre las locaciones que sí iban intervenidas. Para esto con Martín Errea (gaffer de la película) elaboramos mapas y fotos de referencia de cada cuadra de los recorridos.

Tras un muy largo debate elegimos trabajar con la Sony FX6. Era nuestra opción más equilibrada para darle vida al plano secuencia en nuestras circunstancias. Combinaba una buena respuesta con su sensibilidad nativa en ISO 12.800, sensor full frame para obtener una angular menos deformado, y un tamaño y peso muy maniobrable. Trabajé mucho con fotómetro, seteado en ISO 6.400, para obtener un diafragma de entre f4 y f2.8 de promedio. A



***“El relato era simple. Su corazón contaba una historia de redención en el conurbano bonaerense, muy influenciada por personajes y vivencias del propio director. Se planteaba como una película pequeña, pero el hecho de contarla en plano secuencia la hacía muy ambiciosa a todo nivel”***

veces hasta un f5.6 y por momentos f2.2 para desgracia de nuestra foquista. Debo destacar el trabajo en ese rol de Sol Collantes, que hizo una labor tan heroica como escrupulosa.

La óptica elegida fue Carl Zeiss CP2 25 mm. Luego de algunas pruebas me gustaron las imperfecciones que nos aportaba combinar un lente para película con el sensor de la FX6 y quería alejarme de una imagen cristalina desde la cámara aunque buscaba dureza en la luz.

La distancia focal era la que mejor balanceaba nuestra variedad de necesidades: planos cortos y medios dentro de los vehículos; enteros a una distancia media; nos dejaba estar en el

medio de una coreografía de pelea; transigir rápido entre tamaños de plano sin hacer grandes movimientos; rangos de profundidad de campo aceptables y un largo etc. Nos resultó muy versátil y orgánico, sin agregar manierismo o una deformación excesiva.

Desde el primer día de scoutings aprovechamos el tiempo filmando un boceto de la película entera con nuestros celulares para medir los tiempos, los tiros de cámara, el bloqueo de actores y vehículos. Sobre ese “boceto” se ajustó el guión, lo que lo hizo más jugoso y nos sirvió para apoyar todas las notas técnicas. Fue en este proceso cuando comenzamos a definir en dónde habría cortes y cómo hacerlos. El criterio general



era evitar los cortes por lo que nos limitaríamos a cortar sólo por cuestiones insalvables de seguridad o imposibilidad física de actores y camarógrafos. Operaron cámara el director e Iñaki Etcheverría, que además son dos atletas.

Por fortuna la producción abrió un espacio bastante amplio para ensayos y scoutings. Director y actores ensayaron durante más de un mes, hicimos ensayos en los scoutings técnicos con el protagonista y tuvimos tres jornadas enteras de ensayo con actores y equipo técnico. Finalmente, en el rodaje ensayábamos al menos el 60 o 70% de la jornada.

Una de las secuencias que siento representativa y de las que más me gustó filmar empieza cuando El Galgo se topa con una barricada narco que no deja entrar a la policía al barrio ni lo deja salir a él. Lo ven y comienzan a perseguirlo en un auto. La cámara se introduce en el auto en movimiento y vemos al Galgo correr mientras le disparan. Logra escabullirse. Luego de una parada del auto, la cámara sale y entra con él en un pasillo de un edificio antiguo, laberíntico, pasando por casas

improvisadas, apiladas, un sótano y patios mientras sus captores lo siguen por los techos. Llega a salir por el otro lado de la manzana pero tiene que volver porque también lo buscaban allí y saltando por encima de una casa de chapa queda atrapado en un pequeño patio junto con la cámara. Ese pasillo representa el mundo que quería retratar: segmentado por luces y sombras, lleno de texturas perfiladas. Un espacio impredecible donde El Galgo improvisaba cada paso, sin tiempo para ideas. Solo escapar. Por momentos el personaje desaparecía y aparecía sin haber abandonado el cuadro. El sonido en off agregaba una tensión clave. En la escena no sucede ni vemos demasiado, pero el entorno, la luz, y el plano sin cortes cumplían con proveer la tensión propia de quien no tiene escapatoria posible.

Filmar *Gatillero* fue una hermosísima experiencia. Honrando el guión, la identidad singular del relato, el no traicionar la historia con artificios... creo que superamos nuestras propias expectativas. La película encontró esa cuestión genuina que trae el plano secuencia, que regala al espectador sin afán protagonista.

CÁMARA: **SONY FX-6**  
FORMATO DE IMAGEN: **2.35:1**  
LENTE: **CARL ZEISS CP 2 / 25 MM**

## **GATILLERO**

DIRECCIÓN: **CRISTIAN TAPIA MARCHIORI**  
GUIÓN: **CLARA AMBROSONI Y CRISTIAN TAPIA MARCHIORI**  
PRODUCCIÓN: **PABLO Y ENRICO UDENIO**  
ARTE: **ANA CAMBRE**  
ASISTENTE DE DIRECCIÓN: **LAUTARO PERÍN**  
VESTUARIO: **MANUELA MAGLIO**  
MAQUILLAJE: **MARIA ANGELES CAPPARELLI**  
SONIDO: **EMILIANO BIAÍN Y MARCOS ZOPPI**  
MÚSICA: **SANTIAGO PEDRONCINI**  
MONTAJE: **CRISTIAN TAPIA MARCHIORI**  
FOTOGRAFÍA: **MARTIN SAPIA (ADF)**  
DIT: **MAXIMILIANO WENDLER (AAC)**  
CÁMARA: **CRISTIAN TAPIA MARCHIORI E IÑAKI ETCHEVERRÍA**  
FOQUISTA: **SOL COLLANTES**  
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **EMILIO VILLARRUEL**  
GAFFER: **MARTÍN ERREA**  
JEFE DE ELÉCTRICOS: **MAURO TEDESCHI Y JOAQUÍN PONCE**  
ELÉCTRICOS: **LEONARDO NIEVA, MATÍAS BELTRÁN Y RODRIGO CARINI**  
GRIP: **JORGE ÁVALOS**  
EFECTOS ESPECIALES: **WALTER GÓMEZ Y PABLO GALARZA**  
COLORISTA: **MAXIMILIANO WENDLER (AAC)**  
COORDINACIÓN VFX: **DAMIAN BENTRON, AGOSTINA BRIK Y CALI RICOTA**  
VFX: **ALEJO VARISTO**

A man with dark hair, wearing a white long-sleeved shirt and dark trousers, is sitting on a wide, flat concrete ledge. He is looking towards the left of the frame. The ledge is part of a larger, dark stone structure with arched openings. In the background, there are stone walls with a textured, cracked surface and a set of concrete stairs leading upwards. The scene is lit with soft, natural light, suggesting an outdoor setting. The overall mood is contemplative and quiet.

# HIJO MAYOR

Por Victoria Pereda (ADF)

*Hijo mayor* es un retrato generacional de una familia que migra de Corea a la Argentina. Es una película con grandes saltos de tiempo, espacio y personaje; elíptica como la memoria y como las anécdotas que se repiten y distorsionan en el boca en boca.

Antonio, padre de familia, emigra a nuestro país en los 80s sin su mujer ni su hija y demora 8 años en reunir a su familia. Esta fractura migratoria, sumada a la fractura identitaria de Lila (hija de Antonio) que es argentina y tiene rasgos coreanos, y también a algunos infortunios que intentaron romper la familia, son algunos temas que toca la película. Ver sobrevivir a su familia a la inmigración, juntar los pedazos caídos y volverla a armar es lo que hace Cecilia Kang (directora) con esta película. Es su historia personal y también la historia de Lila que a su vez se le parece mucho a la historia de quien actúa de Lila y a la de cada uno de los no actores que trabajaron en la película. Todos ellos forman parte de una comunidad de inmigrantes que nunca antes había tenido una película que contara su historia y que con *Hijo mayor* tuvieron la oportunidad de protagonizar. Formar parte de esta película fue un rito iniciático para muchos. Me incluyo.

*Hijo mayor* está dividida en 3 partes. Parte 1: Argentina ambientada en los 2000 's donde Lila se va de viaje de pesca con el padre y sus amigos. Parte 2: Paraguay en los 80s donde vemos a Antonio, padre de Lila, intentando conseguir estabilidad económica para traer a su familia al continente. Y la tercera es un registro



documental actual en la casa de la directora de la película en la que entendemos que las dos primeras partes de ficción están basadas en la historia real de la familia que estamos viendo, con el Antonio real ya envejecido (padre de la directora). Las dos primeras partes las registramos con una Alexa Mini y la valija de Cooke Speed Panchro de Cacodelphia + black satin 1. Y para algunos planos usamos el Angenieux Optimo 24-290mm 2.8f. La última parte documental la registramos Cecilia, su marido y yo muchos meses antes con una Red Komodo y los lentes Nikon Ais con los que saco fotos analógicas.

Si bien estas tres partes transcurren en tiempos muy diferentes, se me ocurrió proponerle a Ceci evitar subrayar desde el look esos cambios de época. Por eso evitamos virajes redundantes de looks marcados e intentamos encontrar una paleta propia que abrace todas las épocas. Dado que la película está contada desde el punto de vista de Lila quisimos que todo se mezclara ahí, en tonalidades que no son las actuales ni tampoco las de los 2000 ni de los 80's. Y así repetir esa operación tan linda que para mí hace la película que es la de mezclar, unir y reparar.

Para llegar a este look trabajé en la previa con Juana Solassi generando tres LUTs para monitores y durante la primera semana de rodaje Clara Obarrio, DIT en set, fue adaptándolos hasta que llegamos a uno que nos sirvió para exteriores día y otro para interiores y noches. Gracias a ese trabajo previo llegué a la post con una idea clara. Hasta entonces nunca había hecho este proceso y ahora me resulta elemental. Sobre todo si se trata de una ficción.

La principal referencia de color fueron las fotos de unos álbumes familiares que me mostraron la primera vez que fui a comer con la familia de Ceci. De esas fotos nace la identidad visual de la película. El aspect ratio (1.66:1), los colores y también la forma de encuadrar. Hay encuadres de la película que están copiados de las fotos familiares.

Como decía, el look y la identidad del color se mantienen en toda la película, no así el tratamiento de la luz. En la iluminación sí quise distinguir las épocas. En los 2000 's la luz es suave, naturalista y sin colores, más próximo al cine de hoy. En exteriores día no suelo prender luces, solo tamizo y reboto la luz natural. Uso también muchos negativos y banderas para bajar la luz. En las puestas exterior noche me apoyé mucho en un boom de 9 metros que armó Cesar Torres (grip) al que le colgué un Aputure 600 con Lantern al que piboteaba y pollereaba hacia donde necesitaba. Con eso le di el nivel general a las escenas y la temperatura tuvo que ser fría como las que se veían en el tendido público a lo lejos que no se podían apagar. Para esas escenas



***“Ver sobrevivir a su familia a la inmigración, juntar los pedazos caídos y volverla a armar es lo que hace Cecilia Kang (directora) con esta película. Es su historia personal y también la historia de Lila que a su vez se le parece mucho a la historia de quien actúa de Lila y a la de cada uno de los no actores que trabajaron en la película. Todos ellos forman parte de una comunidad de inmigrantes que nunca antes había tenido una película que contara su historia y que con Hijo mayor tuvieron la oportunidad de protagonizar”.***

de camping use también linternas, luces de auto prendidas, lámparas de camping, etc.

En cambio en la parte de los 80s en Paraguay trabajé la luz con más colores y luces duras, con fuertes ratios y contraluces, animándome a los farolazos. En el karaoke usé rojos y azules bastante saturados. En el restorán amarillos y blancos. Y de manera general busqué que la luz blanca de los tubos fluorescentes y las lamparillas estén apenas viradas hacia el verde-cyan,

para que se vean como sucias y verdosas por su vejez. Todos los interiores día de Paraguay (pensión, locutorio, lupanar, etc) los dejé un poco oscuros adrede. Pensando en la previa con Lucas Kosiarski (director de arte) decretamos que dado el extremo calor del verano paraguayo las persianas en la película iban a estar todas entornadas para que no entrara el calor y las luces casi todas apagadas para no gastar energía. También buscamos mucho con Lucas que todo esté apenas húmedo buscando brillos en el



©FEDERICO RODRIGUEZ SEVESO



© FER VIVEROS

cuadro provenientes de las caras transpiradas o los pisos recién baldeados. Usamos también muchos vidrios, espejos y reflejos. Más allá de que nos gustaban, pensamos que era lindo construir la parte de ficción en capas y pliegues que puedan enunciar la arbitrariedad del recuerdo y la imaginación.

La puesta de cámara está liderada por los planos en trípode, la mayoría fijos, y algunos con paneos siguiendo personajes en movimiento. Elegimos para ocasiones especiales unos zooms muy lentos que sirvieron para acentuar alguna mirada o descarga de mirada. También algún pequeño traveling que nos permitió conectar acciones y espacios sin necesidad de cortar.

Cuando se trabaja con no actores hay que pensar en una puesta de cámara no tan fragmentada intentando que hayan desplazamientos dentro del plano sin estar cortando las actuaciones constantemente porque eso puede marearlos o

matar por completo la naturalidad. Hay también unas 4 o 5 escenas en mano que usamos para dar la sensación de escena más casual o robada, y una sola escena en steady que es nuestra escena de acción llena de cortes y ensayos mecánicos. Disfruté muchísimo de acompañar a Ceci en esta inmensa misión y de trabajar por primera

**CÁMARA: ARRI ALEXA MINI (FICCIÓN)  
/ RED KOMODO (DOCUMENTAL)**  
**FORMATO DE IMAGEN: 4K UHD PRORES XQ**  
**LENTE: COOKE SPEED PANCHRO  
DE CACODELPHIA + ANGENIEUX  
OPTIMO 24-290MM 2.8F (FICCIÓN)  
/ NIKKON AIS (DOCUMENTAL)**

#### **HIJO MAYOR**

**DIRECCIÓN Y GUIÓN: CECILIA KANG**  
**PRODUCCIÓN: TAREA FINA  
(JUAN PABLO MILLER)**  
**ARTE: LUCAS KOZIARSKI**  
**VESTUARIO: FLORENCIA GABELLI  
Y LUCÍA GASCONI**

vez en una película producida por Tarea fina con Juampa Miller como capitán. Dado el contexto en el que estamos atascados, que una película como ésta exista tuvo que haber sido un milagro y también sin duda un grito de aliento.

**MAQUILLAJE: SILVINA PAOLUCCI**  
**SONIDO: GASPAR SCHEUER**  
**MÚSICA: EL ASESINO DEL ROMANCE**  
**MONTAJE: LOLI MORICONI**  
**FOTOGRAFÍA Y CÁMARA:  
VICTORIA PEREDA (ADF)**  
**DIT: CLARA OBARRIO**  
**FOQUISTA: LUISINA GUFFANTI**  
**SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: ANA ROY**  
**GAFFER: AGUSTIN BOERO**  
**JEFE DE ELÉCTRICOS: FER VIVEROS**  
**ELÉCTRICO: FRANCISCO DE SANTIS**  
**GRIP: CÉSAR TORRES**  
**STEADICAM: ARMIN  
MARCHESINI WEIMULLER**  
**COLORISTA: EMANUELLE FORTIN**



# LA NOCHE SIN MI

Por Diego Poleri (ADF)



Conocí a María Laura Berch durante el rodaje de *La tercera orilla* (2014), dirigida por Celina Murga, y años después compartimos la filmación de *Invisible* (2017), de Pablo Giorgelli. En 2023 me contó la idea de *La noche sin mí*, un guión de su amiga Laura Chiabrando, también codirectora de la película, que se convertiría en la *ópera prima* de ambas. Esas experiencias previas y la producción de Tarea Fina, encabezada por Juan Pablo Miller, me hicieron decidir ser parte del proyecto aún antes de haber leído la primera versión del guión. El modo de trabajo de directoras y productores fue muy

colaborativo y generoso en todas las etapas del proceso fomentando que cada integrante del equipo pudiera sugerir y aportar ideas.

El guión planteaba una noche en la vida de Eva (Natalia Oreiro), conviviendo con su marido Juan (Pablo Cura) y sus dos hijos Julia y Marcos (Matilde Creimer Chiabrando y Teo Inama Chiabrando) en un barrio de clase media en los alrededores de Buenos Aires. Eva se entera en la primera escena de la película que está embarazada. La noche que comienza se ve atravesada por esa situación y la decisión de no compartir la noticia con Pablo.

Una de las primeras propuestas fue pensar la película a partir de la subjetividad de Eva; cómo hacer para que la puesta en escena refleje su estado de ánimo, esa sensación de opresión dentro de su casa familiar y una relación de pareja en la que vive incómoda, atrapada en una continuidad de situaciones violentas.

El guión planteaba a Eva como un personaje hiperactivo; al terminar su jornada de trabajo comienzan otras tareas: las compras para la casa, la búsqueda de la hija a natación, la cocina, ocuparse de las vacunas de su padre enfermo,

ayudar en tareas escolares y preparar una torta de cumpleaños para su sobrino. Toda esa actividad atravesada por la noticia del embarazo.

La película sucede durante una única noche y casi todas las escenas suceden dentro de la casa familiar. Nos propusimos buscar una casa real donde mediante el encuadre pudiéramos trabajar la idea de la opresión y la falta de privacidad. Me resultaba interesante que los diferentes ambientes estén comunicados visualmente en el mismo plano, en diferentes capas. Encontramos una muy buena casa en Villa Ballester, sin pasillos, con espacios abiertos y pocas puertas, en la que desde el living se veía la cocina y el comedor en un mismo plano.

Más del ochenta por ciento del rodaje sería dentro de esa casa por lo que el planteo fue generar un sistema de iluminación similar al del trabajo en estudio. Para eso, junto a Ivanna Alegre (gaffer) y Adrian Girbino (key grip), planeamos en un *prelighting* la puesta completa de la casa teniendo en cuenta poder ver a través del encuadre los techos y aberturas en varias de las escenas. Armamos estructuras livianas para colgar fuentes de Led Velvet aprovechando su peso y tamaño reducidos para lograr una base cenital de iluminación. También durante esas jornadas de *prelighting* armamos estructuras de carpas con telones negros para trabajar la mitad de la jornada día por noche, requerimiento especial en este caso por la participación de actores menores de edad en muchas escenas de la película.



***“Una de las primeras propuestas fue pensar la película a partir de la subjetividad de Eva; cómo hacer para que la puesta en escena refleje su estado de ánimo, esa sensación de opresión dentro de su casa familiar y una relación de pareja en la que vive incómoda, atrapada en una continuidad de situaciones violentas”***

Propuse que la mayoría de las jornadas sean “mixtas”, dejando las horas nocturnas reales para los planos en que se ve hacia afuera dentro de cada escena ya que era importante plantear en la imagen la idea del mundo exterior para contraponer el encierro de Eva. Para esto fue imprescindible la ayuda de Mariano Biasin, asistente de dirección, en el armado de esos planes de rodaje pudiendo filmar la película en algo menos de cuatro semanas.

En cuanto a la imagen buscamos acercarnos a algunos aspectos del género de terror. A medida

que avanza el relato la casa se va “apagando”, generando zonas más oscuras, restando luz artificial en el interior para que la luz del exterior se convierta en la luz principal de las escenas. Para eso iluminamos con *Arri Sky Panels 120* ubicados desde la calle a una altura suficiente para que pasen a través de los árboles con una temperatura color de 5200°K y utilizando en cámara una temperatura de 4000°K.

En cuanto al encuadre decidimos utilizar planos fijos en la mayoría de las escenas. Nos gustaba que por momentos Eva apareciera corrida de la



© SOL LEVINAS Y DIEGO POLERI

idea del encuadre clásico, ubicándola en alguno de los extremos, algo recortada, casi “chocando” con el espacio, como queriendo salirse de la pantalla. Una referencia que nos gustó en ese sentido fue la película *La chica y la araña* (dirigida por Ramon Zürcher y con fotografía de Alex Hasskerl).

Esta idea se terminó de ajustar en varios planos en edición gracias al formato 6K (6048 x 4032) de la cámara Sony Venice 2 que utilizamos. Incluso en la sala de color, con el gran aporte de Diego Boass en la sala de NON STOP (empresa coproductora de la película) terminamos de ajustar algunos encuadres de la escena del sueño de Eva cerca del final de la película, modificando el encuadre original y agregando efectos de distorsión y multiplicación de la imagen. Recuerdo para esa secuencia del sueño haber separado los canales RGB desplazándolos entre sí.

Utilizamos un set de lentes fijos *Carl Zeiss Supreme Full Frame* que funcionó bien en una casa de dimensiones estándar para las escenas en donde se convierte en opresiva para el personaje de Eva. Por momentos elegimos usar la

máxima apertura de esos lentes (T1.5) con la idea de “separar” a Eva del contexto y en otros pudimos elegir mediante el diafragma el nivel de lectura que nos gustaba para el resto de la familia por delante y por detrás del plano focal, casi siempre sobre Eva. El trabajo minucioso y comprometido de Yanina Puntorello con el foco me recuerda la relación entre ella y las directoras durante el rodaje discutiendo acerca de la “respiración” del foco y su movimiento en

CÁMARA: **SONY VENICE**  
FORMATO DE IMAGEN: **6K / X-OCN (16BITS)**  
LENTE: **ZEISS SUPREME PRIME**

### **LA NOCHE SIN MI**

DIRECCIÓN: **MARÍA LAURA BERCH Y LAURA CHIABRANDO**  
GUIÓN: **LAURA CHIABRANDO**  
PRODUCCIÓN: **JUAN PABLO MILLER**  
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **JUAN PABLO MILLER, JOAQUÍN ROMERO Y PILAR DE POSADAS**  
COMPAÑÍA PRODUCTORA: **TAREA FINA**  
MONTAJE: **MARÍA ASTRASKAS**

varias de las secuencias como las del auto con Eva al volante buscando que el foco sea “expresivo” como proponían las directoras.

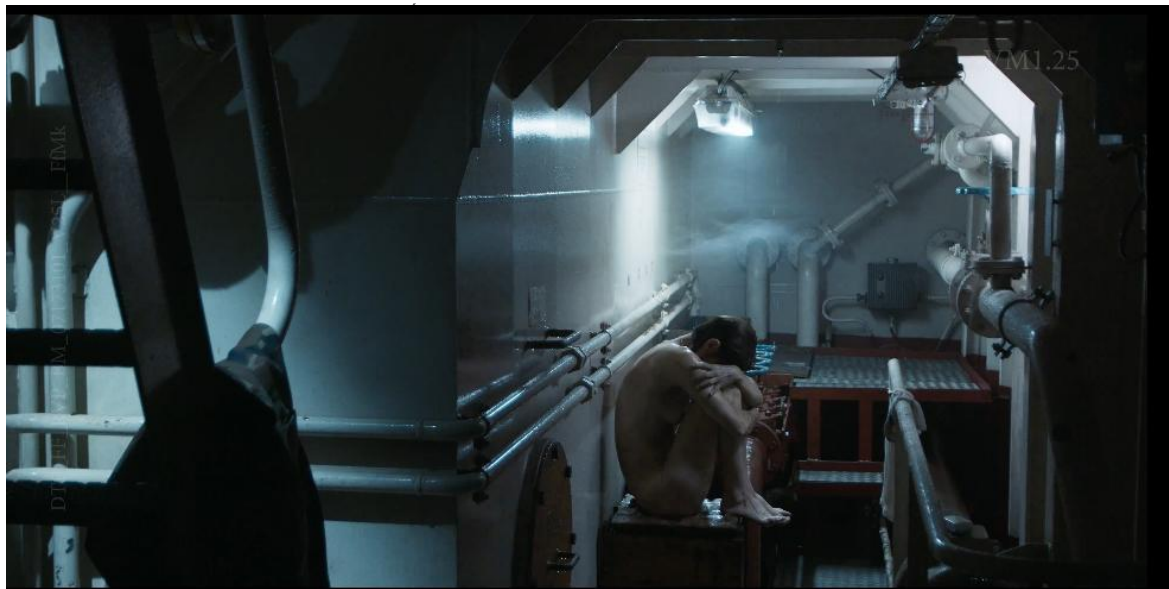
El rodaje sucedió en diciembre del 2023 y a partir de ese momento fue muy difícil producir cine independiente en la Argentina. Espero pronto se puedan volver a producir películas con riesgo y compromiso similar a esta experiencia de *La noche sin mí*.

ARTE: **ALICIA VÁZQUEZ**  
SONIDO: **GASPAR SCHEUER**  
MÚSICA: **DIEGO VAINER**  
FOTOGRAFÍA: **DIEGO POLERI (ADF)**  
ASISTENTE DE CÁMARA: **YANINA PUNTORELLO**  
VIDEO ASSIST: **MICHAELA VILA**  
DIT: **FLORENCIA BARBATI**  
GAFFER: **IVANA ALEGRE GERVASONI**  
JEFE DE ELÉCTRICOS: **GALA PERDOMO**  
REFLECTORISTAS: **FERNANDO VAZQUEZ Y SARA MAZZOCCO**  
KEY GRIP: **ADRIAN GIRBINO**  
GRIP: **VALENTÍN GIRBINO**  
COLOR: **DIEGO BOASS**



# LOS OJOS DEL ABISMO

Por Facundo Nuble (ADF)



Al proyecto llegué por intermedio de Daniel de la Vega, el director, y del productor Néstor Sánchez Sotelo, con quienes ya había trabajado en otras películas que ellos producían. Daniel tenía muy clara la historia que quería contar y algunas referencias visuales que nos sirvieron como punto de partida. Nos enfocarnos primero en las sensaciones que queríamos provocar antes que en los aspectos técnicos: cómo se vive el espacio, dónde aparece la tensión y desde qué lugar queremos que el espectador experimente la historia.

La propuesta fue fascinante ya que teníamos que grabar durante cuatro semanas en un barco en servicio de la Prefectura Naval. En un principio nos pareció una oportunidad increíble, pero de a poco empezamos a entender las dificultades que implicaba. Además de convivir con la tripulación de la marina, los pasillos eran muy

angostos —el más ancho tenía apenas un metro—, las escaleras muy empinadas y gran parte del tiempo trabajábamos en total oscuridad, debajo de la línea de flotación, donde el calor era muy intenso. Los equipos se recalentaban con facilidad y el movimiento dentro del barco era muy limitado, por lo que tuvimos que diseñar un esquema de cámara compacto que nos permitiera desplazarnos con rapidez.

Elegí trabajar con la Blackmagic 6K Pro y lentes Sigma EX. Si bien son lentes pensados para fotografía resultaron muy resistentes y versátiles para un rodaje de estas características: más cercano a una lógica “guerrilla”, donde el tamaño del equipo y la velocidad operativa son determinantes. Además, sumamos un DJI Ronin RS2 PRO para algunas escenas de acción y persecución. Fue una herramienta que Daniel

adoptó por la libertad de movimiento que nos permitía y que terminó teniendo más presencia en la película de lo que habíamos imaginado.

Desde lo conceptual la propuesta de fotografía fue que la luz acompañara el caos que se vive dentro del barco y que ese caos creciera junto con el drama de nuestra protagonista, Vero Intile. Desde el primer minuto, cuando la película comienza con una gran explosión, queríamos que las luces estuvieran vivas: titilando, fallando y reaccionando al deterioro del sistema eléctrico. Lo que al principio aparece como simples cortocircuitos o pequeñas alarmas luminosas, con una tenue luz roja, va transformándose de forma progresiva en una atmósfera cada vez más opresiva, hasta que en determinado momento todo el universo visual queda teñido de rojo, acompañando el descubrimiento de la verdad de los personajes.

En cuanto a referencias visuales hablamos mucho con Daniel de películas donde el espacio cerrado y la iluminación generan tensión narrativa. La referencia más evidente fue *Alien*, sobre todo por el trabajo atmosférico de Derek Vanlint, en el que las siluetas, los contraluces y las zonas de oscuridad construyen gran parte del suspenso. También revisamos el trabajo de Dean Cundey en *The Thing*, que logra generar una sensación constante de amenaza dentro de un espacio aislado; y algunas secuencias de *The Descent*, fotografiada por Sam McCurdy, donde el uso de fuentes de luz diegéticas y la oscuridad total juegan un papel narrativo muy fuerte. Otra película que apareció en nuestras



conversaciones fue Das Boot por su manera de transmitir la claustrofobia real de filmar dentro de un submarino. También fueron referencias interesantes algunos trabajos de directores de fotografía vinculados al género como Dan Laustsen en *Crimson Peak*, o el trabajo atmosférico de Darius Khondji en *Se7en*, donde la textura de la luz y la oscuridad ayudan a construir un universo visual muy opresivo.

Aprovechamos mucho el ISO dual de la cámara porque sabíamos que íbamos a trabajar con niveles de luz muy bajos. Eso nos permitió jugar con contrastes fuertes y con personajes que aparecen y desaparecen dentro de la oscuridad.

También desarrollamos algunos recursos muy simples pero efectivos para generar texturas. Por ejemplo, armamos un dispositivo con un espejo dentro de una batea con un poco de agua. Sobre ese espejo rebotábamos un Forza 300 y moviendo con suavidad la superficie

***“La propuesta fue fascinante ya que teníamos que grabar durante cuatro semanas en un barco en servicio de la Prefectura Naval. En un principio nos pareció una oportunidad increíble, pero de a poco empezamos a entender las dificultades que implicaba. Además de convivir con la tripulación de la marina, los pasillos eran muy angostos —el más ancho tenía apenas un metro—, las escaleras muy empinadas y gran parte del tiempo trabajábamos en total oscuridad, debajo de la línea de flotación, donde el calor era muy intenso”***

generábamos reflejos irregulares en las paredes metálicas. Como el barco está siempre en una situación de posible hundimiento ese movimiento de luz ayudaba a que en cada plano se sintiera la presencia del agua alrededor.

El hecho de que el barco fuera metálico también nos permitió aprovechar muchas soluciones prácticas. Colocábamos luces imantadas directo sobre las paredes y techos. Teníamos cuatro tubos largos, cuatro tubos cortos y algunas luces fresnel que utilizábamos para

generar haces de luz en escaleras y pasillos con ayuda de humo. No teníamos muchas más fuentes que esas, pero esa limitación nos obligó a diseñar un sistema muy ágil que nos permitía filmar rápido y meternos en todos los recovecos del barco.

El equipo humano también fue bastante reducido: colegas y amigos con lo que ya venía trabajando en proyectos anteriores y que nos permitió movernos con mucha libertad —y sobrevivir— dentro de un espacio tan complejo.



Además, tuvimos la posibilidad de filmar algunas secuencias con maquetas a escala, recuperando un método muy artesanal que recuerda a cómo se hacían muchos efectos en el cine de los años 80. Esa parte del rodaje fue súper divertida. Trabajamos con submarinos y barcos a escala pertenecientes a coleccionistas que utilizan esos modelos para distintos tipos de investigaciones y recreaciones. Tuvimos que iluminarlos simulando situaciones bajo el agua, con bruma y efectos atmosféricos. Incluso había un submarino a escala que podía disparar pequeños torpedos. Fue una etapa del rodaje muy experimental y terminó siendo una aventura fascinante para todo el equipo.

Estamos muy contentos con el resultado y creemos haber logrado que cada luz y cada sombra acompañen la sensación de encierro y tensión que atraviesa la historia. Esperamos que pronto puedan sumergirse con nosotros en *Los ojos del abismo*.



**CÁMARA: BLACKMAGIC 6K PRO**  
**FORMATO DE IMAGEN: 2.35:1**  
**LENTE: SIGMA EX**

### **LOS OJOS DEL ABISMO**

**DIRECCIÓN: DANIEL DE LA VEGA**  
**GUIÓN: DANIEL DE LA VEGA Y GONZALO VENTURA**  
**PRODUCCIÓN: NESTOR SANCHEZ SOTELO**  
**ARTE: JUAN VALLE**  
**VESTUARIO: NIKI TRASH**  
**MAQUILLAJE: COTY PUGLIESE**

**SONIDO: LUCIANA CILIO**  
**MÚSICA: LUCIANO ONETTI**  
**MONTAJE: EMILIANO ROMERO**  
**FOTOGRAFÍA: FACUNDO NUBLE (ADF)**  
**CÁMARA: DANIEL DE LA VEGA & FACUNDO NUBLE (ADF)**  
**FOQUISTA: DANILO HERNANDEZ ZENTENO**  
**SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: MILA HERRERA**  
**GAFFER: LEO BELLETTI**  
**ELÉCTRICO: FELIPE GAETE LOCH**  
**GRIP: KEVIN ALVAREZ**  
**COLORISTA: LIONEL CORNSTEIN**



# UNA CASA CON DOS PERROS

Por Nadir Medina (ADF)

Con Mati nos conocíamos apenas un poco, no mucho. Él había participado con el proyecto de *Una casa con dos perros* en un taller de desarrollo que habíamos coordinado junto con Inés Barrionuevo varios años antes, así que en realidad conocía más al proyecto que a Mati. Con el tiempo, Inés terminó produciendo la película junto con Martín Paolorossi. No recuerdo muy bien cómo, pero un día Mati se contactó conmigo y me propuso sumarme en la fotografía, lo cual me llenó de alegría porque la película me encantaba y el equipo que se estaba armando era hermoso.

Mati tenía ideas muy concretas cuando empezamos a conversar, lo que encarriló muy rápido la estética de la película. Ambos vivimos

nuestras infancias entre fines de los 90s y la primera parte de los 2000s y ambos convivimos con nuestras abuelas, lo que nos permitió hablar con mucha naturalidad sobre la imagen y las sensaciones que teníamos de esos recuerdos, de esas casas oscuras, de ser un niño que descubre el mundo en ese momento tan enrarecido de la crisis de 2001.

Mati puso sobre la mesa algunas referencias muy potentes e interesantes: el retrato de las familias en las pelis de Hirokazu Koreeda; la mirada del niño en *Ratcatcher*, de Lynne Ramsay; la atmósfera enrarecida y pegajosa de *La Ciénaga*, de Lucrecia Martel; la textura de las fotografías de Nan Goldin. A partir de ahí fuimos sumando

otros visionados: algo del clima y la materialidad de las primeras películas de Terence Davies, el calor sensual de *Call me by your name* y el color de las luces y las pieles de *And then we dance*, una película georgiana que había visto hace poco y nos sirvió de base para pensar la corrección de color. También hablamos mucho sobre Mariana Enriquez. Había algo de su enrarecimiento oscuro de la realidad que sentíamos que tenía una relación cercana con lo que queríamos, algo de esa incomodidad, de esa distorsión en la mirada del niño protagonista.

La historia está narrada desde la mirada de Manuel y todo sucede dentro de la casa de la abuela, en un barrio obrero de Córdoba. Manuel es apenas un niño y esa casa se convierte en un laberinto roto y misterioso a ser descubierto. Ese era uno de los desafíos más grandes: cómo grabar ese espacio en donde sucede casi toda la película. Sabíamos que queríamos un ambiente oscuro, misterioso, pesado.

La película transcurre en diciembre y la sensación de calor y agobio era una clave en la historia. Por eso, junto con el gaffer Juan Pablo Pucheta, diseñamos una luz que ingresara por las ventanas de forma bastante dura y que generara contraluces y claroscuros marcados, con muchas sombras y un negro profundo dentro de la imagen. Usamos luces desde afuera –HMI de 4 o 2,5 Kw, Led Aputure 1200 o Forza 500, Paneles Led Gemini, algunas pantallas y espejos– y completamos por dentro con algunos tubos o algún flexpanel. Todo esto también

lo hablamos mucho con Julia Pesce, la directora de arte, con quién hicimos algunas pruebas para definir el color de las paredes, los empapelados y las cortinas que fueron fundamentales para lograr esa sensación de agobio y aportar riqueza y textura a la imagen.

Una de nuestras intenciones principales era generar una sensación de nostalgia, de memoria y de intimidad, pero corrida del naturalismo. Una clave de realismo distorsionado o un realismo más bien expresionista, en el que la luz tuviera mucha presencia emocional. Por eso algunas puestas son más bien marcadas, casi teatrales, y con mucha textura, pensando la imagen con cierta rugosidad, como si pudiéramos acariciarla y sentir la irregularidad con la punta de los dedos.

También es una película de rostros, de retratos, por lo que la luz sobre las pieles tenía que tener algo mágico: buscamos siempre una luz que tendiera al dorado, algo que construimos en la preproducción con el colorista Gonzalo Greco, con quien diseñamos dos LUTs -uno para escenas diurnas y otro para nocturnas- que usamos durante todo el rodaje. Me gusta mucho trabajar con LUTs que podamos armar en la previa ya que posibilita tener en cámara una idea más precisa de cómo será la imagen final. Creo que es una gran ayuda para los directorxs y además te permite ir viendo la progresión dramática de la imagen en los dailies o los stills.

La elección de la cámara y los lentes fue fundamental. Grabamos con Alexa Mini -en ProRes



***“La historia está narrada desde la mirada de Manuel y todo sucede dentro de la casa de la abuela, en un barrio obrero de Córdoba. Manuel es apenas un niño y esa casa se convierte en un laberinto roto y misterioso a ser descubierto. Ese era uno de los desafíos más grandes: cómo grabar ese espacio en donde sucede casi toda la película. Sabíamos que queríamos un ambiente oscuro, misterioso, pesado”***

para simplificar el flujo de la postproducción-. Es una cámara magnífica y nos resultaba la mejor opción por la practicidad de su tamaño y por el registro y la suavidad en las pieles y la respuesta en las luces altas para los contraluces y las ventanillas explotadas que queríamos. En relación a los lentes, teníamos la intención de usar unos Zeiss Super Speed pero por diversas razones no fue posible, lo que nos llevó a elegir los Ultra Prime combinados con filtros Black

ProMist. En la sala de color Gonzalo hizo un trabajo fabuloso “ablandando” la imagen y difuminando las pieles.

Siempre es un desafío trabajar con niños en el set: implica tener mucha flexibilidad, armar puestas más generales y prescindir de muchas marcaciones, filmar mucho e intentar captar esos momentos mágicos en donde la ficción y la verdad se funden de manera asombrosa.



Sabíamos que queríamos una película “prolija” con mucha cámara sobre trípode, lo cual podía complicar esa “improvisación” con los niños. Pero el trabajo de Soledad San Martín -coach de actores- y la mirada precisa de Virginia Vallés -camarógrafa- fue fundamental. Me gusta mucho trabajar con alguien más operando la cámara. Yo vengo del universo de las luces, fui eléctrico mucho tiempo, y me gusta meter mano ahí, mover y probar cosas, por lo que no tener la cámara encima me resulta práctico. También me permite poder conversar con alguien más los encuadres y debatir ideas, al mismo tiempo que puedo estar cerca del director o directora durante la toma, ver juntxs el monitor y poder sentir juntxs el momento.

Por último, no quiero dejar de mencionar el trabajo de Rafael Sahade. La película tiene un momento muy especial hacia el final: un plano secuencia en steadycam que sigue a Manuel por toda la casa, a mitad de camino entre la realidad y los sueños. Tener un operador de la experiencia de Rafa sumándose a películas de pequeño presupuesto es un placer: su mirada y su precisión elevan siempre la calidad de las escenas.



© ROCIO MONTAMAT

**CÁMARA: ARRI ALEXA MINI**  
**FORMATO DE IMAGEN: 16:9 -**  
**APPLE PRORESS 4444XQ**  
**LENTEs: ARRI CARL ZEISS ULTRA PRIME**  
**(CON FILTROS BLACK PRO-MIST)**

### **UNA CASA CON DOS PERROS**

**DIRECCIÓN Y GUIÓN: MATÍAS FERREYRA**  
**PRODUCCIÓN: MARTÍN PAOLOROSI,**  
**INÉS BARRIONUEVO, SOFÍA**  
**CASTELLS Y ANDREA VITALI**  
**ARTE: JULIA PESCE**  
**VESTUARIO: SOL MUÑOZ**  
**MAQUILLAJE: EVANGELINA PEREA**  
**SONIDO: ATILIO SÁNCHEZ (ASA)**  
**MÚSICA: JOAQUÍN SÁNCHEZ Y**  
**JUAN IGNACIO ESPINOSA**

**MONTAJE: JULIETA SECO Y**  
**SEBASTIÁN SCHJAER**  
**FOTOGRAFÍA: NADIR MEDINA (ADF)**  
**CÁMARA: VIRGINIA VALLÉS**  
**FOQUISTA: MILO RUIZ**  
**SEGUNDO ASISTENTE DE CÁ-**  
**MARA: NATALIA ZAMAR**  
**GAFFER: JUAN PABLO PUCHETA**  
**JEFA DE ELÉCTRICOS: LAURA SCLAUSERO**  
**GRIP: ANDRÉS GRABOIS**  
**STEADICAM: RAFAEL SAHADE**  
**COLORISTA: GONZALO GRECO (ACC)**  
**COORDINADOR DE VFX: JORGE FENOGLIO**  
**VFX: JUAN BARBERIS**  
**VIDEOASSIST: SOLEDAD MAUTINO**  
**DATA MANAGER: LAURA ZANOTTI**  
**CASTING: SOLEDAD SAN MARTÍN**  
**AD: DARÍO MASCAMBRONI**  
**JEFA DE PRODUCCIÓN: RENATA FALCHETTO**



# VIEJA LOCA

Por Julián Apezteguía (ADF)



Cuando leí el guión de *Vieja Loca* me entusiasmé mucho, no solo por la tensión y la construcción dramática del cuento, sino también porque el director Martín Mauregui (debutante en ese rol, pero veterano guionista) fue autor de varias películas en las que participé. Sabía de su talento narrativo, pero compartir el desarrollo de la película me hizo conocer su entusiasmo y pasión cinematográfica. Siempre predispuesto a tomar riesgos y sumar a la palabra escrita una capa más de densidad y significado, una película enraizada en el terror con aristas de comedia y drama familiar.

La historia se centra en dos personajes; Alicia (Carmen Maura), una mujer mayor con problemas psiquiátricos por su avanzada edad sumado a una historia oscura; y un hombre, Pedro (Daniel Hendler), al que le encomiendan su cuidado por una noche y termina siendo víctima de un secuestro quedando a merced de su locura. La acción transcurre en el interior de una casa, casi siempre en el mismo ambiente por la

inmovilidad de uno de los personajes. Teníamos el desafío de buscar diversidad visual para enriquecer la narración y que nuestros encuadres y climas no se tornen reiterativos y aporten al crecimiento de la tensión.

Como locación principal para los interiores se eligió una casona en Vicente López que venía siendo usada con distintos fines comerciales. Si bien requería de una gran transformación estética, su estructura y una amplitud de espacios eran ideales para el desarrollo del rodaje. Tener este espacio definido con anticipación permitió un trabajo de elaboración de storyboards, maquetas, plantas y desgloses de los que también participaron activamente Marcello Pozzo (asistente de dirección), Valentine Torre (productor artístico) y Matías Martínez (director de arte).

El trabajo de Matías Martínez y su equipo con el espacio fue fundamental para marcar el carácter de una casa habitada hace décadas

por nuestro personaje principal, pero también para adaptarlo a las necesidades narrativas del guión, sumando un piso de madera y una escalera a un segundo piso originalmente inexistentes. El decorado se completó con los exteriores y planta alta de una casona en Bella Vista y un sótano que fue construido en estudio.

La mayor parte de la película transcurre de noche y con lluvia, por lo que decidimos rodear la casa con una gran carpa negra para simular la noche y tener espacio para poner las luces. Dentro de esa carpa se instalaron torres de agua para poder tener dominio de la lluvia y su intensidad.

Para la iluminación interior decidí usar luces de tungsteno clásicas para tener esa calidez que generan las luces incandescentes cuando se dimerizan que me remitía a algo del fuego infernal en que se ve envuelto el personaje de Pedro. A nivel conceptual se justificaba con la idea de que esa casa mantenía los apliques con viejas bombitas con ese tono cálido que contrastaría con la luz fría proveniente del exterior que marcaba la lluvia.

El gaffer Federico Olsina y su equipo diseñaron un sistema para tener opciones para posicionar los faroles (fresneles Arri de 1k, 650w y 300w) y controlar la intensidad con dimmer. Poner barracudas no era una opción ya que los ambientes eran demasiado anchos y perdíamos la posibilidad de encuadrar los techos. Aprovechando que en las paredes había que hacer un trabajo de arte para pintarlas y darles textura, se hizo una instalación eléctrica con varios tomacorrientes

cercanos al techo. Junto a cada toma se hicieron agujeros que permitían el montaje rápido de pernos para colgar los faroles, lo que nos daba mucha flexibilidad. Cuando ese toma no estaba en uso se cubría con unas tapas del color de la pared para que quedara oculto. Lo más útil fue que cada toma iba a una consola de dimmer DMX que nos permitía controlar estos faroles de tungsteno con la misma tablet que usábamos para otros faroles de Led como los tubos Astera (que también usé mucho, sobretodo para tener brillo en la mirada de los personajes), lo cual agiliza los ajustes previos a toma.

Para las escenas de día en interiores nos apoyamos con HMI y Sky Panels desde las ventanas además de aprovechar una gran claraboya con un vitraux antiguo que tenía la casa. Usé un tono general más frío y suave para que contrastaran con el cálido y duro de las noches. En los exteriores día utilizamos los mismos elementos, y para las noches les sumamos faroles grandes de tungsteno (fresneles de 10k y maxibrutos) varios de ellos en grúas para conseguir mayor altura.

Respecto al trabajo de cámara desde las primeras reuniones se planteó la proporción de encuadre de 2.35:1, sobre todo porque a Mauregui le resultaba esencial para su concepción cinematográfica. Trabajando en esta proporción pensamos en la opción de lentes Anamórficos, pero al final nos decidimos por usar lentes esféricos para tener mayor flexibilidad a la hora de armar las puestas que, en muchos casos, tenían movimientos que comenzaban o terminaban en



***“La acción transcurre en el interior de una casa, casi siempre en el mismo ambiente por la inmovilidad de uno de los personajes. Teníamos el desafío de buscar diversidad visual para enriquecer la narración y que nuestros encuadres y climas no se tornen reiterativos y aporten al crecimiento de la tensión”***

planos detalles y el foco mínimo de los anamórficos hubiera sido un problema. Elegimos usar una Alexa Mini LF por su tamaño y versatilidad, en conjunto con un set de lentes Nikkor Rehouseados cuya variedad de focales y textura me parecieron ideales. También usamos un Zoom Voiglander para algunos planos complejos que requerían cambios de focal. En escenas específicas usamos lentes Swing and Tilt que juegan con el plano focal generando unos fuera de foco muy particulares y expresivos. El uso de estos lentes es un desafío, sobre todo para el foquista, pero tuve la tranquilidad de contar con Karim Kachou, parte fundamental de mi

equipo de cámara en varias películas. Creo que en conjunto estas decisiones ayudaron a darle a la película un carácter óptico interesante.

La concepción general de los encuadres, los movimientos y seguimientos de cámara eran de cierta pesadez y elegancia, siguiendo a los personajes en sus acciones y también jugando como acento dramático (aunque rompimos con esa norma en alguna escena por necesidades narrativas). Para esto conté con el gran aporte de Cristian Rodriguez al frente de un sólido equipo de grip. Utilizamos Sliders, Falcon Dolly y Steady Cam (operado con maestría por Nicolas

Mayer en varias secuencias exigentes). También llegamos a usar en la casa la Colibrí, una pluma que se monta en el Falcón que permite subir al operador, que a priori suena como una opción poco práctica, pero preferí mantener el pulso humano en la cámara para esas escenas, evitando la sensación un poco robótica de los cabezales electrónicos. Creo que ayuda a que la película tenga cierto toque artesanal que le suma vida.

Un párrafo aparte para las escenas introductorias de la película. Se trata de un trayecto en auto de la hija de Alicia (interpretada por Agustina Liendo) que comienza de día y va anocheciendo a medida que se suceden las escenas con pequeñas elipsis. El guión era muy detallado en la descripción de los momentos en que el sol se escondía en el horizonte en relación al momento dramático de la escena y la intención de Martín era que la cámara hiciera unos movimientos coreográficos muy precisos para el pequeño espacio de un auto. Estudiamos la posibilidad de hacer esas escenas en estudio, con chromas o pantallas de led, para movernos con la libertad y precisión que el estudio permite. Lo descartamos por cuestiones de plan y la imposibilidad de producir los fondos con anticipación con el nivel de detalle necesario y decidimos hacerlo en locación, con el auto en movimiento y jugarnos a generar esos momentos filmando en el horario ideal y ayudando en la corrección de color a generar una unidad. En esto fue fundamental el aporte de Luisa Cavanagh, colorista del proyecto y colaboradora en muchas otras pelis, que le dio a esta escena y a la imagen de toda la película,



© VALE FIORINI

una impecable fineza visual. Los movimientos de cámara los resolvimos subiendo el auto en un flat-car ancho que nos permitía subir también el Dolly con un u-bangi que hacían movimientos combinados con un zoom. No era fácil conseguir precisión con todo en movimiento en una ruta, pero el trabajo de Cristian Rodriguez y su equipo lo hizo posible. También contamos con una segunda cámara en esas escenas para poder tener más planos en momentos de luz que duran muy poco.

En resumen el trabajo en *Vieja Loca* fue arduo y gratificante, por el resultado final y por haber podido colaborar con un equipo y un elenco de primera cuya pasión por el cine se transmite en cada cuadro. ¡Larga vida al Cine Argentino!



CÁMARA: **ALEXA MINI LF**  
FORMATO DE IMAGEN: **2.35:1**  
LENSES: **SET DE NIKKOR AI-S REHOUSEADOS**  
Y **ZOOM VOIGLANDER 36-82MM**

### **VIEJA LOCA**

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **MARTÍN MAUREGUI**  
PRODUCCIÓN: **J.A. BAYONA, GABRIELA CARCOVA, AGUSTINA LLAMBI CAMPBELL**  
ARTE: **MATÍAS MARTINEZ**  
VESTUARIO: **FLORA CALIGIURI**  
MAQUILLAJE: **VALERIA BRÉDICE, SILVINA PAOLUCCI**  
SONIDO: **SANTIAGO FUMAGALLI**  
MÚSICA: **PEDRO OSUNA**  
MONTAJE: **ANDRÉS PEPE ESTRADA**  
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **JULIÁN APEZTEGUÍA (ADF)**  
DIT: **LAUTARO PANELO**  
FOQUISTA: **KARIM KACHOU**  
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **GERALDINE SOLOETA**  
GAFFER: **FEDERICO OLSINA**  
JEFE DE ELÉCTRICOS: **MIGUEL CITRARO**  
ELÉCTRICOS: **ISMAEL FARFAN, AGUSTIN GONZALEZ CUELLAR**  
GRIP: **CRISTIAN RODRIGUEZ**  
STEADICAM: **NICOLAS MAYER**  
COLORISTA: **LUISA KAVANAGH**  
COORDINADOR DE VFX: **LEANDRO PUGLIESE**  
VFX: **WANKA**

Blackmagicdesign



Pequeñas en tamaño y precio,  
**pero gigantes en imagen**  
desde el primer frame

**Blackmagic Pocket Cinema Camera**



**CON DAVINCI RESOLVE  
STUDIO INCLUIDO**

**IntekTV**

MASTER DEALER DE BLACKMAGIC DESIGN EN ARGENTINA

EN  
PRIMERA  
PERSONA

# **CORTOMETRAJES**



# AL CALOR DE LAS BRASAS

Por Joaquin Chavez



*Al calor de las brasas* es un cortometraje de terror independiente de mi autoría en el cual realicé la Dirección de Fotografía y la Dirección General en el rodaje. Fue grabado en Ingeniero Maschwitz en julio del año 2025 y tuvo varios meses de preproducción, 12 horas de rodaje y una semana de postproducción.

La historia se centra en un asador que entre copas nos cuenta lo que significa para él hacer un asado, el ritual, la familia y el suceso más doloroso de su vida; el suicidio de su madre a raíz de una estafa que les hizo perder la casa y todo lo que tenían.

El diseño de la fotografía fue creciendo en conjunto con la idea, y si bien no fue un desafío pensar la propuesta de imagen, ya que era algo que tenía marcado desde el inicio, si lo fue materializarla en la práctica. Por cuestiones presupuestarias y logísticas tuvimos la posibilidad de hacer un solo scouting junto a la Directora de Arte, siendo yo la única persona del departamento de fotografía. Realicé la planta de luces con modelado 3D, lo que me sirvió como referencia para trabajar junto al gaffer.

De base teníamos un objetivo: mantener el fuego que provenía del fogón y las brasas de la

parrilla encendidas durante el rodaje, e imitar la particular luz del fuego con luces artificiales. A su vez, al transcurrir de noche, queríamos dar esa sensación de luz de luna llena para contrastar con el color cálido del fuego. Por otro lado, para que el fondo no se viera plano y separar al personaje utilizamos velas como luces prácticas.

La cámara con la que grabamos fue una Canon Eos R junto a un monitor Atomos Ninja V para tener un archivo en Prores 4:2:2 que nos permitiera trabajar mejor la corrección de color. La grabación fue en 16:9 pero encuadramos utilizando 2.39:1. En cuanto a ópticas utilizamos un 50mm y un



*“De base teníamos un objetivo: mantener el fuego que provenía del fogón y las brasas de la parrilla encendidas durante el rodaje, e imitar la particular luz del fuego con luces artificiales. A su vez, al transcurrir de noche, queríamos dar esa sensación de luz de luna llena para contrastar con el color cálido del fuego”.*

24mm de la línea FD de Canon, buscando lograr una textura menos clínica. El 50mm lo utilizamos para los planos más abiertos y así lograr una compresión del espacio, y el 24mm lo reservamos para los primeros planos buscando generar una sensación de intimidad con el protagonista.

Las luces que utilizamos fueron tres leds monolight de entre 60w y 150w para la luz de la luna y un tubo de 30w junto a un mini panel para reforzar la luz del fuego.

Una vez finalizado el montaje empecé a trabajar el color, y la búsqueda fue contrastar la



imagen sin perder información del personaje, también se reforzó el color de la luz del fuego y los blancos se llevaron levemente a una tonalidad más azul/fría para evocar a la noche americana.

En conclusión, más allá de las desigualdades en los tiempos de producción, este proyecto se logró gracias a que cada integrante del equipo aportó su trabajo y compromiso, eso terminó definiendo el resultado tanto como cualquier decisión técnica. Ahí es donde el proyecto encontró su forma. Es también en este proceso donde se reafirma mi amor por hacer cine y la necesidad de crear más historias para grabar y, sobre todo, para compartir.



© GONZALO MIRANDA

CÁMARA: **CANON EOS R + ATOMOS NINJA V**  
FORMATO DE IMAGEN: **4K DIGITAL**  
- **3840 X 1607 LENTES: CANON**  
**FD S.S.C - 24MM / 50MM**

### **AL CALOR DE LAS BRASAS**

DIRECCIÓN Y FOTOGRAFÍA: **JOAQUIN CHAVEZ**  
ASISTENTE DE DIRECCIÓN: **NICOLÁS RÍOS**

GUIÓN, PRODUCCIÓN Y ARTE: **LINA CABRAL**  
MAQUILLAJE FX: **LUZ MILENA CAZAUX**  
DIRECCIÓN DE SONIDO: **PAULA FERNÁNDEZ**  
MÚSICA: **PAULA FERNÁNDEZ**  
MONTAJE: **GONZALO MIRANDA**  
CÁMARA: **DIOGO TOMAS OLLARCE**  
**Y FACUNDO LUQUE**  
GAFFER: **DIOGO TOMAS OLLARCE**  
COLORISTA: **JOAQUIN CHAVEZ**  
FOTO FIJA: **GONZALO MIRANDA**



# IT BABY

Por Flor Mamberti (ADF) y Delfina Margulis Darriba (ADF)



Estudiamos juntas dirección de fotografía en la ENERC, donde nos hicimos amigas. Juntas recorrimos el proceso de ir teniendo distintos trabajos en la industria, pasando por varios roles. Hoy seguimos siendo amigas y colegas.

En el 2024, cuando filmamos *It Baby*, hacía ya un tiempo que veníamos con ganas de hacer un proyecto en dupla. La experiencia más cercana había sido *Cuidadoras*, el largometraje documental dirigido por Gabriela Uassouf y Martina Martzkin en el cual Flor hizo la dirección de fotografía y Delfi (junto con Paula Montenegro) hizo la fotografía adicional en algunas jornadas que Flor no podía asistir. Esta experiencia, si bien no fue lo mismo que hacer en dupla todo

un proyecto, nos sirvió para empezar a pensar en esta idea y acompañar juntas un proyecto cinematográfico.

En el 2024 Martina ganó el concurso de Nanlite Project Spark que le permitía financiar la realización de su cortometraje *It Baby*. La noticia llegó en medio de un año donde las posibilidades de filmar ficción se veían cada vez más difíciles. Martina convocó a Flor para hacer la dirección de fotografía y ella le propuso trabajar en dupla con Delfi. La experiencia fue hermosa.

Algunas personas nos preguntaron antes si nos daba miedo la dinámica compartida, pero nosotras siempre supimos que iba a funcionar. Nos

interesaba la oportunidad que da el trabajo de a dos a la hora de pensar ideas, intercambiar propuestas, incluso discutir alternativas. Y además, nosotras teníamos el plus de la confianza que nos aseguraba que no caeríamos en situaciones de competencia, egos e incomodidad. Durante el rodaje, que duró 5 jornadas, nos fuimos alternando de forma espontánea. A veces una hacía cámara y la otra se quedaba más pendiente de las luces y del monitor, otras veces era al revés; la dinámica funcionó sin problemas.

Uno de los desafíos que tuvo el proyecto fue que el premio implicaba trabajar solo con luminarias y accesorios Nanlite; en un momento en donde en el país no había muchas opciones



***“Uno de los desafíos que tuvo el proyecto fue que el premio implicaba trabajar solo con luminarias y accesorios Nanite; en un momento en donde en el país no había muchas opciones esto implicó un trabajo de pre atípico.”***

esto implicó un trabajo de pre atípico en donde producción, con Lucia Vela a la cabeza, nos ayudó a rastrear en distintos rentals la mayor cantidad de recursos Nanlite posibles. En general era sencillo acceder a las cabezas de luces pero luego no conseguíamos todos los accesorios que nos resultaban imprescindibles. También fue clave la colaboración y buena predisposición de la casa de alquiler Ghandi. Al mismo tiempo tuvimos una pre de mucha charla con Emi Charna, el gaffer, para idear una estrategia de trabajo que contemplara este requisito del concurso pero que no sacrificara las ideas que traíamos con Martina. Además, al tener que trabajar con dos niñas, nos parecía clave pensar las puestas y la dinámica de trabajo en set, priorizando la comodidad de ellas y permitiéndoles el espacio para el juego en la actuación. Con este lineamiento no sólo pensamos la puesta de luces y los tiempos de trabajo junto con la AD, si no que también armamos el equipo para que lo humano y la tranquilidad fueran algo prioritario.

Las dos referencias principales que trabajamos con Martina fueron *Tomboy* y *Petite Maman* de Céline Sciamma. También trabajamos con *Fuerza Mayor* de Ruben Östlund, una referencia que trajo Martina para pensar el modo de filmar los espacios del hotel. Nos interesaba pensar estas películas como puntos de partida para charlar sobre la fotografía pero no como un esquema a repetir; sabíamos que el corto también iba a plantear su naturaleza fotográfica a partir de las locaciones y sobre todo del casting. Si bien



© DANIELA SCIATA Y MARIANA RASDOLSKY

siempre tuvimos en mente trabajar una puesta que pasara desapercibida y resultara lo menos invasiva para el trabajo actoral, estábamos dispuestas a, con esta premisa en mente, estar abiertas a cierta improvisación en set.

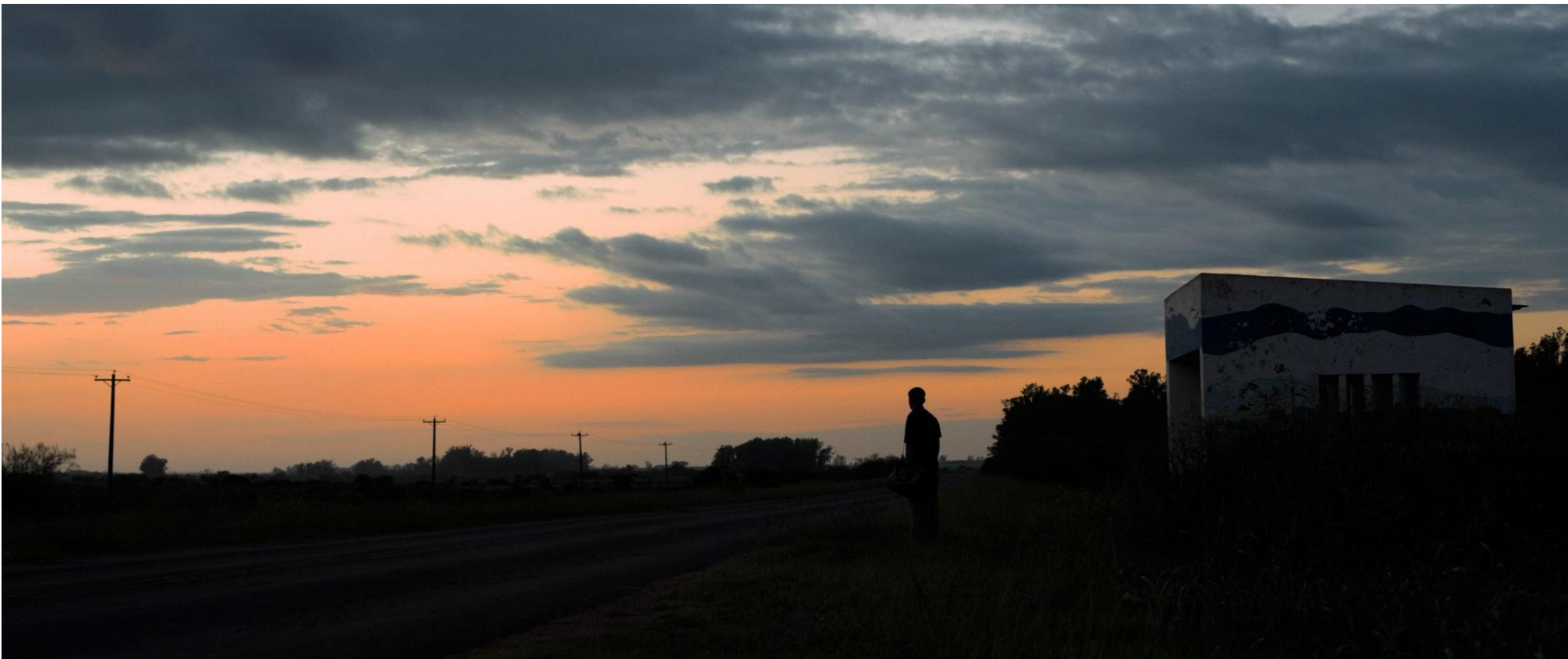
Fue una oportunidad gratificante el poder compartir un set fuera del ámbito educativo y en dupla; pudiendo tener una interlocutora para esos debates internos que muchas veces se tienen en el camino de idear la fotografía de un proyecto.

**CÁMARA:** ALEXA MINI LF  
**FORMATO DE IMAGEN:** PRORES  
**4444 4.5K LF 3:2 OPEN GATE**  
**LENTE:** LEICA R

### IT BABY

**DIRECCIÓN:** MARTINA MATZKIN  
**GUIÓN:** MARTINA MATZKIN  
**PRODUCCIÓN:** MARTINA MATZKIN,  
**LUCÍA VELA Y MARÍA LAURA BERCH**  
**ARTE:** MARINA RAGGIO  
**VESTUARIO:** ESTEFANÍA BOCCANFUSO  
**MAQUILLAJE:** MAGALÍ DIEZ

**SONIDO:** ALEJANDRO MARANI  
**MONTAJE:** LEONARDO ZAFFARONI  
**FOTOGRAFÍA Y CÁMARA:** FLOR MAMBERTI  
**(ADF) Y DELFINA MARGULIS DARRIBA (ADF)**  
**FOQUISTA:** AYLEN LÓPEZ  
**SEGUNDA ASISTENTE DE CÁ-**  
**MARA:** ANA COLATO  
**GAFFER:** EMILIANO CHARNA  
**JEFE DE ELÉCTRICOS:** MATÍAS MOCCIA  
**ELÉCTRICOS:** AGUSTÍN BOERO  
**Y LEANDRO PASCUTTO**  
**GRIP:** CARLOS (CHANGO) DÍAZ  
**STEADICAM:** JUAN BORGHI  
**COLORISTA:** ADA FRONTINI  
**VFX:** GABRIEL MATZKIN



# MALEZA

Por Francisco Michel



*Maleza* narra, en clave de terror y a través de la mirada de su protagonista Ulises, la odisea de migrar en busca de un trabajo mejor. El protagonista llega a un pueblo rural recóndito de la Argentina; sin embargo, la ilusión de progreso pronto se apaga ante el despiadado abuso de sus empleadores y las inquietantes presencias que acechan la plantación. De este modo, la alegoría de la explotación laboral rural y del uso desmedido de agroquímicos cobra forma en criaturas terroríficas que encarnan y ponen en evidencia el abandono y la vulnerabilidad de ciertos sectores, donde el poder se concentra en unos pocos que imponen sus propias reglas.

Cuando Tomi -el director- me contactó para sumarme al proyecto lo oí muy entusiasmado. No nos conocíamos y era su segundo

cortometraje. Sabíamos que era una propuesta muy ambiciosa: teníamos cuatro días de rodaje en el campo, en Entre Ríos, con una crew muy reducida y muy poco tiempo de preproducción ya que estábamos en enero y el maíz se empieza a cosechar en marzo. Sin embargo, en un par de llamadas nos alineamos y el trabajo fluyó de una forma increíble. Disfruto mucho cuando los directores están abiertos a propuestas y permiten jugar.

El mayor desafío fue pensar cómo iluminar una historia en medio de la nada, con escasa electricidad y con el presupuesto disponible. Empezamos a buscar referencias: *Cuando acecha la maldad* (DF Mariano Suárez) fue una gran guía para los exteriores; también exploramos la oscuridad que plantea *The Batman*, de Matt Reeves, y la batalla de Winterfell en *Game of Thrones*.

Trabajamos con un equipo muy reducido, lo cual también definió las decisiones técnicas. Elegí llevar dos Aputure 1200, un Falcon y una valija de Astera. En cuanto a cámara, utilizamos una Sony FX3 con lentes Canon FD Cinemood. Es un combo muy versátil que permite meterse en espacios estrechos y es fácil de estabilizar y de gripear. Los lentes aportan una textura más cremosa, con mayor calidez y un bokeh que contrarresta la sensación más digital y filosa de los sensores Sony.

El planteo lumínico fue naturalista, buscando contrastar y oprimir a Ulises a medida que avanzaba la historia. En las primeras escenas de día rellenamos la luz del sol y usamos pantallas rígidas para controlar los contraluces. A medida que la narrativa sugería que ese campo ocultaba algo fuimos quitando el relleno para

dejar al protagonista expuesto al sol del mediodía en el maizal generando un contraste más duro. La idea era transmitir el calor, la exigencia del trabajo manual y oprimirlo dentro del encuadre. En ese sentido, el uso del formato 2.35 fue clave para encerrarlo entre el maíz y evitar la presencia del cielo, generando mayor sensación de ahogo.

Las escenas en la caballeriza durante el día también fueron un desafío. El espacio contaba con pequeñas ventanas muy altas, por donde el sol casi no ingresaba, y en muchos planos se veía el exterior, generando una gran diferencia de exposición. Decidimos rodarlas por la tarde, cuando el sol comenzaba a entrar por las aberturas y reforzamos con los Aputure 1200, ubicados estratégicamente en las ventanas donde sucedía la acción, logrando la exposición y el contraste que buscábamos en el interior.

Las escenas dentro del maizal fueron un reto en sí mismas, con altas temperaturas durante el día, noches cortas, largas distancias y un terreno irregular. A diferencia de lo que imaginábamos, las hojas del maíz son duras y cortan apenas te tocan por lo que fuimos generando pasillos para que la cámara pudiera acompañar a Ulises en sus recorridos y encuentros. Filmar en una plantación tan extensa también dificulta la comunicación del equipo: al desplazarse uno se desorienta y se pierde. Todas estas condiciones contribuyeron a construir la atmósfera del relato y, a su vez, se resignifican en él, trasladando al espectador una sensación constante de extravío e inmensidad. Sofía Bocanera fue la



***“A medida que la narrativa sugería que ese campo ocultaba algo fuimos quitando el relleno para dejar al protagonista expuesto al sol del mediodía en el maizal generando un contraste más duro. La idea era transmitir el calor, la exigencia del trabajo manual y oprimirlo dentro del encuadre. En ese sentido, el uso del formato 2.35 fue clave para encerrarlo entre el maíz y evitar la presencia del cielo, generando mayor sensación de ahogo”***



encargada de operar la cámara y, en mi opinión, lo hizo de forma excelente.

Las escenas nocturnas requirieron una gran exigencia. No quería una luz azul directa sobre los personajes. Me hubiese encantado montar una *moonlight* en altura, pero era inviable para este proyecto. Durante la primera noche hicimos pruebas con Nico Bucci, gaffer del proyecto, y encontramos una solución: elevar un telgopor de 1x1 lo más alto posible e impactar con un Aputure 1200 con cacerola *narrow*. Ubicado a distancia generaba una extensión de luz en altura que funcionaba muy bien.

Mi primera intuición fue usar el segundo ISO nativo de la FX3, pero eso generaba dos problemas: las luces diegéticas en cuadro se volvían muy difíciles de controlar con el tiempo y los recursos disponibles, y el rango dinámico en altas luces era limitado, haciendo que los brillos especulares del contraluz resultaran excesivos. Tampoco quería mezclar ISOs porque afectaba la textura final de la imagen. Optamos por rodar todo en ISO 800, generando grandes zonas de luz con los Aputure rebotados en telgopores.

La escena final fue, a mi criterio, la más compleja. Llegamos exhaustos después de tres días de rodaje muy intensos y aún teníamos que resolver el clímax. Los patrones salen en una cacería furtiva tras Ulises, quien se refugia y se esconde en el alto maizal. Usamos la misma lógica lumínica de las escenas nocturnas, apoyándonos

en las luces de las camionetas y las linternas de los cazadores. Esto generó un movimiento interno del cuadro muy interesante, desplazando los puntos de interés y trabajando con las sombras. Además, utilizamos una bola china montada en boom como recurso de “moonlight” que funcionó de forma muy efectiva.

Este corto hubiese sido imposible sin el compromiso del equipo. Sofi, Nico, Aaro, Connie y Mel empujaron cada jornada con una entrega enorme, siempre hacia adelante, sin importar el calor, la lluvia ni el cansancio.

**CÁMARA: SONY FX3**  
**FORMATO DE IMAGEN: 2.35:1**  
**LENTE: CANON FD SSC CINEMOOD**

### **MALEZA**

**GUIÓN Y DIRECCIÓN: TOMAS LAZAROWSKI**  
**PRODUCCIÓN EJECUTIVA: TOMAS LAZAROWSKI - RAFAEL PRIETO MACIA**  
**PRODUCTORES ASOCIADOS: ESTEBAN BASCOPE - VANESA CARAMES**  
**JEFA DE PRODUCCIÓN: MARIANGELES MUSSI**  
**ASISTENTE DE PRODUCCIÓN: VANESA CARAMES**  
**ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: MARTÍN GUZMÁN**  
**AYUDANTE DE DIRECCIÓN: TOMAS GRAHAM**  
**CASTING: LAURA ANDINO - RAFAEL PRIETO**  
**DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: FRANCISCO MICHEL**  
**OPERADORA DE CÁMARA: SOFÍA BOCANERA**

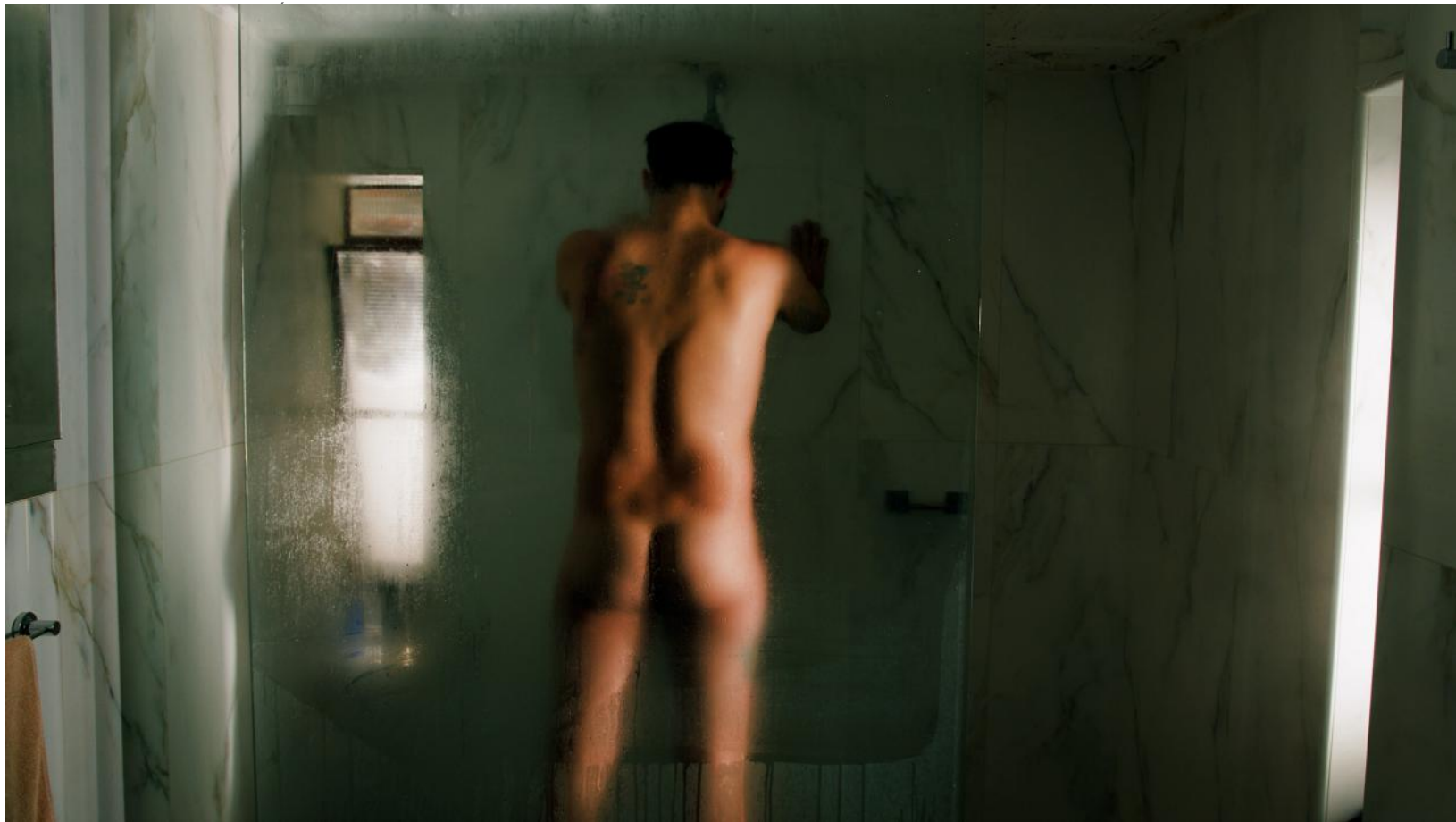


**GAFFER: NICOLÁS BUCCI**  
**KEY GRIP: AARON PEREYRA**  
**REFLECTORISTA: CONSTANZA SILVEYRA - MELANIE PARDO**  
**OPERADOR DE DRONE: PEDRO BUONAMICO**  
**SONIDO DIRECTO: EZEQUIEL PEREZ**  
**DISEÑO DE VESTUARIO: CAROLINA LANGER**  
**MAQUILLAJE: MARIANA JARA**  
**MONTAJE: TOMAS LAZAROWSKI**  
**COLORIMETRÍA: ANDY GONZALEZ**  
**COMPOSITOR DE VFX: FRANCISCO BIANCARDI**  
**MÚSICA: FRAN VILLALBA**  
**DISEÑO SONORO: LAUTARO AICHENBAUM**  
**CATERING: LAURA SCHEFFER**  
**FLETE: JONATHAN DISTASIO**  
**MOVILIDAD: ANDREA RODRIGUEZ**  
**ALOJAMIENTO: GLAK APART - URDINARRAIN**  
**RENTAL: TUTUCA RENTALS**  
**DISEÑO GRÁFICO: ANDREA RODRIGUEZ**



# TENEBRIOS

Por Matías Chahbenderian



El corto fue hecho en un contexto particular, que es el Fin de Semana Sangriento que organiza el Festival Rojo Sangre. Se trata de una actividad que consiste en hacer un cortometraje en tres días (incluyendo la preproducción y producción) con consignas que brinda el Festival. Por eso para la producción del corto fue necesario pensar una forma de filmar que tenga cierto dinamismo, que sea permeable a cambios.

Una de las guías que propuso el director fue que el espectador supiera más que el personaje. Este elemento narrativo nos sirvió al camarógrafo y a mí para pensar en el movimiento de cámara. Trabajamos mucho con un slider pequeño que nos servía para de a poco ir haciendo que la cámara descubra un elemento siniestro o cree cierta sensación de suspenso. Acompañamos eso con una iluminación que en

varios momentos buscamos que esconda ciertas partes de la imagen o ciertas partes del cuerpo de los personajes, solo para que un cambio en el ángulo de la cámara luego de vea eso que “tratamos” de ocultar. Siempre mantuvimos un contraste fuerte y sombras profundas.

Con el director decíamos que el corto tenía que ser expresionista, pero elegante. Esto para



*“Con el director decíamos que el corto tenía que ser expresionista, pero elegante. Esto para mí se refleja en momentos donde suceden transiciones de día a noche o de noche a día en un mismo plano, cosa que fue lograda mezclando un cambio en la iluminación durante la toma reforzado en la corrección de color”.*

mí se refleja en momentos donde suceden transiciones de día a noche o de noche a día en un mismo plano, cosa que fue lograda mezclando un cambio en la iluminación durante la toma reforzado en la corrección de color.

Buscamos un color que sepa diferenciar bien el día de la noche ya que las noches son momentos donde el personaje sufre parálisis de sueño, entonces era necesario crear un mood tanto en iluminación como en movimiento de cámara que acompañe eso. Uno de los desafíos de grabar las noches fue iluminar sabiendo que la imagen final tenía que ser oscura. Para poder oscurecer en post sin perder definición de los cuerpos en plano siempre traté de tener una luz que defina un poco el borde de los personajes y después tener una luz de luna que se sienta más “ambiental”. Pero a lo largo del rodaje era muy fino el límite entre iluminar con unas sombras super profundas que caían al negro total e iluminar rellenando de más perdiendo profundidad. Lo que buscamos fue iluminar de tal forma que haya claramente más nivel en la luz que define a los personajes y que el relleno esté para tener información suficiente en las sombras (aunque el objetivo en post fuera luego bajar las sombras casi a negro). También trabajamos mucho rebotando las luces a rebotes como mylar y telgopor para luego poner ramas y hojas de árboles frente a esos rebotes, por más que la textura de las ramas se pierde creo que aportó a generar una naturalidad en la luz.



©AGUSTÍN IGLESIAS



CÁMARA: **BLACKMAGIC 6K PRO**  
FORMATO DE IMAGEN: **1:1.85**  
LENTES: **SIGMA ART 18-35MM F1.8, CANON FD 50MM F1.4, CANON FD 200MM F4**

### **TENEBRIOS**

DIRECCIÓN: **TARIK ANTÓN FERRO**  
ASISTENTE DE DIRECCIÓN: **ALEJO TOBIÁS MARCOVECCHIO**  
GUIÓN: **TARIK ANTÓN FERRO & MARTÍN SUAREZ FAILACHE**

PRODUCCIÓN: **SANTIAGO CARDENES**  
ARTE: **VALENTINA RE**  
MAQUILLAJE: **EUGENIA CAUDANNES & FACUNDO CHARRAS**  
SONIDO: **ANTONELA LUZ CRISCIONE**  
MONTAJE: **MARTÍN CRUZ**  
FOTOGRAFÍA: **MATÍAS CHAHBENDERIAN**  
CÁMARA: **IGNACIO NOGUEIRA**  
GAFFER: **MARTÍN SUAREZ FAILACHE**  
COLORISTA: **MATÍAS CHAHBENDERIAN**  
VFX: **MARTÍN CRUZ**  
CRÉDITO FOTO FIJA: **AGUSTÍN IGLESIAS**



# TULIPANES BLANCOS

Por Santiago Sgarlatta (ADF)



Ismael es de esos directores-guionistas que aman el cine en todas sus formas y que está en constante proceso creativo, escribiendo guiones y pensando en filmar. En 2021 tuve la oportunidad de trabajar en su ópera prima: *Los Inoportunos*, una screwball comedy argentina con reminiscencias al cine clásico de Hollywood de los años 50 y 60. Desde entonces tenemos un vínculo de constantes charlas e intercambio de ideas y proyectos.

Así es como *Tulipanes blancos* llega a mí, como el deseo de rodar un cortometraje centrado en una historia que su abuelo le contó una noche, una historia que nadie más sabía y que

se la regaló para que haga una película. Lo siguiente fue el guion, que no vino solo, sino que ya tenía una forma para ser filmado. “Quiero usar un zoom” esa fue la frase que determinó gran parte de la película. Excelente, pero... ¿qué zoom? ¿Cuál era el adecuado para retratar a estos personajes y su intimidad?

Teníamos que estar físicamente lejos, observar sin irrumpir en la intimidad. A su vez iríamos de a poco descubriendo lo que allí sucedía, partiendo del detalle de una mano o una flor hasta llegar a un plano amplio que nos dejase ver toda la escena.

Comencé a investigar las posibilidades, no sólo en cuanto a lentes disponibles sino también económicas. Este corto fue autogestionado: se realizó con el dinero recaudado en una campaña de crowdfunding y el aporte de proveedores y amistades.

Entré en contacto con algunos colegas de ADF que con mucha generosidad me fueron guiando y sugiriendo opciones, hasta llegar a Ópticas HC. Hablé con Leo Hermo, le conté lo que queríamos hacer y las condiciones del proyecto. Íbamos a grabar con una RED W 5K y el Angenieux HR 25-250 cumplía con la condición principal para el corto, poder estar cerca estando lejos. Leo comprendió el espíritu del proyecto y entonces fue posible contar con el lente para la única jornada de rodaje que teníamos.

Lo que seguía era la luz de la película. Isma tenía fotos viejas de sus abuelos y fuimos entendiendo que ese era el aspecto que queríamos lograr, una imagen suave, una iluminación pulcra y blanca que no modificara la paleta de colores. Es como estar dentro de un recuerdo, como el relato de la abuela que es fragmentado, cambiante. La relación de aspecto también estuvo determinada por las fotografías y por eso decidimos que el formato final sería 3:2.

Con César Aparicio, gaffer también de *Los Inoportunos*, no teníamos mucho tiempo disponible y éramos solo nosotros dos para resolver la puesta. Para la cocina colocamos dos Aputure 1.2K y 1 Forza 720 a través de la venta principal. Uno de los 1.2K estaba rebotado en un marco blanco, mientras que el otro 1.2K y el 600 entraban directo, con algunos recortes hechos con un eggcrate y banderas negras. En el interior rellenamos con un Forza 720 rebotado en un marco 2x2 con eggcrate por delante para que la iluminación fuera más irregular.

En el caso del baño colocamos un negativo negro por el lado izquierdo del cuadro y la luz principal la generamos con un panel DivaLite21 recortado encima de la bañera. Sobre el espejo pusimos un tubo Godox de 60cm para generar un leve relleno.

Uno de los desafíos del rodaje, además del poco tiempo disponible, era el movimiento de zoom out, ya que no contábamos con el motor microforce. Con Virginia Vallés, foquista de la película, resolvimos trabajar con el motor de un Tilta Nucleus M, gripeando el mando al manillar del trípode. El foco se hizo con un follow de doble comando en cámara, no remoto. Para terminar de lograr la imagen que buscábamos y exagerar aún más la sensación de recuerdo, utilizamos un BlackPromist de 1/2.



***“Isma tenía fotos viejas de sus abuelos y fuimos entendiendo que ese era el aspecto que queríamos lograr, una imagen suave, una iluminación pulcra y blanca que no modificara la paleta de colores. Es como estar dentro de un recuerdo, como el relato de la abuela que es fragmentado, cambiante”***

Teniendo en cuenta el poco tiempo de rodaje fue muy importante el trabajo en la pre. Con Florencia Nogué, la directora de arte, ya habíamos hecho equipo en otros proyectos, incluido *Los Inoportunos*, por lo cual el diálogo con ella siempre fue muy fluido y directo. Sumado a que Isma es un director que tiene siempre mucha claridad sobre lo que busca en relación con la imagen, los colores, las texturas, los climas.

Tuvimos algunos encuentros en la locación y establecimos los tiros de cámara, ya que el día previo disponíamos de la cámara y el lente ya había llegado a Córdoba. Se dejó la escenografía planteada y esto agilizó el trabajo al día siguiente.

Finalmente llegó la instancia de post. Es un corto que no tiene secretos ni trucos, entonces la corrección de color no llevó mucho tiempo.



Este trabajo lo hizo Gonzalo Greco (AAC) con quien colaboramos en muchos proyectos. Tuvimos conversaciones previas donde le contamos el tipo de imagen que queríamos lograr: colores pasteles, sombras suaves, bajo contraste. Gonzalo hizo una primera propuesta en base a eso y luego fue una jornada donde terminamos de ajustar la fotografía a lo que buscábamos desde un primer momento.

Fue una experiencia muy agradable y satisfactoria. En un momento en el cual hacer ficción es complicado *Tulipanes blancos* significó una bocanada de aire fresco y una invitación a jugar y experimentar sin presiones.



© MARIANO LUQUE

**CÁMARA:** RED DRAGON WEAPON 5K  
**FORMATO DE IMAGEN:** 2.35:1  
**LENTES:** ANGENIEUX HR 25-250

### **TULIPANES BLANCOS**

**DIRECCIÓN Y GUIÓN:** ISMAEL ZGAIB  
**PRODUCCIÓN:** ISMAEL ZGAIB,  
NADIR MEDINA, NATALÍ CÓRDOBA  
Y MARIANO LUQUE

**ARTE Y VESTUARIO:** FLORENCIA NOGUÉ  
**MAQUILLAJE Y PEINADO:** EVA PEREA  
**SONIDO:** MANUEL YERI RACIG  
**MONTAJE:** ISMAEL ZGAIB  
**FOTOGRAFÍA Y CÁMARA:**  
SANTIAGO SGARLATA (ADF)  
**FOQUISTA:** VIRGINIA VALLÉ  
**GAFFER:** CÉSAR APARCIO  
**COLORISTA:** GONZALO GRECO  
**FOTOS BACKSTAGE:** MARIANO LUQUE

Canon

angénieux

Kowa



HAWK

CARL ZEISS

LAOWA

Nikon



RICHARD GALE OPTICS



APOGEE



Leica

TLS

NEW Petzval SINCE 1840

# ADF

AUTORES DE FOTOGRAFÍA  
CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA

#COMPARTIENDOMIRADAS

WWW.ADFCINE.ORG

f /ADF.ARGENTINA

ig /ADFARGENTINA

**Juan Carlos Desanzo** nació el 15 de enero 1938 en Buenos Aires y dedicó toda su vida al cine. En el comienzo de su carrera fue director de fotografía de películas como *The Players vs. Ángeles Caídos* (1969) y *La hora de los hornos* (1968). En su extensa labor en el área figuran otros títulos imprescindibles de la cinematografía nacional como *Un guapo del 900* (1971); *Juan Moreira* (1973); *La tregua* (1974) y *Los hijos de Fierro* (1972).

En los años 80 se lanzó como realizador. Inició su filmografía con *El desquite* (1983), *En retirada* (1984) y *La búsqueda* (1985), una trilogía de historias violentas vinculadas a la dictadura militar.

Durante los 90 y principios de 2000, Desanzo filmó películas muy populares como *Eva Perón* (1996), *Che - Hasta la victoria siempre* (1997), *La venganza* (1993) y *El polaquito* (2003).

El cineasta murió el 17 de febrero de 2026, a poco de cumplir 88 años.

SONY



VENICE 2 EXTENSION SYSTEM MINI  
CBK-3621XS

El VENICE Extension System Mini preserva la calidad de imagen de VENICE 2, gracias a un sensor CMOS de fotograma completo de 8.6K incorporado, mientras que es aproximadamente un 70% más pequeño que el VENICE Extension System 2. Incluye soporte para lentes PL y de montura E

Master Cinealta Distributor  
para Latinoamérica  
vidiexco.com

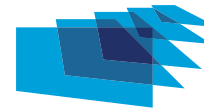


Unos días antes de fallecer, Desanzo tuvo un último gesto de amor hacia el cine nacional al haber ido al Congreso para defender a la industria, en pleno debate por la Reforma Laboral. Allí hizo una exposición frente a los legisladores que recibió aplausos de todos los sectores.





**LOS HIJOS DE FIERRO, CON DIRECCIÓN DE FERNANDO PINO SOLANAS Y FOTOGRAFÍA DE JUAN CARLOS DESANZO.**



## 26° BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE (BAFICI)

1 AL 13 DE ABRIL, CABA

El jurado ADF integrado por **Federico Rivarés (ADF)**, **Julia Krause** y **Sebastián Zayas (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional a **Elio Balézeaux** por su trabajo en *Vingt dieux*, dirigida por Louise Courvoisier.

## 5° FESTIVAL ENERC SE PROYECTA

15 AL 25 DE MAYO, SEDE ENERC CENTRO, CABA

El jurado ADF integrado por **Anna Fucci (ADF)**, **Alejandro del Campo (ADF)** y **Diego Poleri (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía a **Milena Robledo** por su trabajo en *Santuario*. También otorgó menciones especiales para **Marina Ramírez** por *Sofía*; y a **Sofía Reinoso** por *Souvenir*.



## 10° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LAS ALTURAS

16 AL 24 DE MAYO, SAN SALVADOR DE JUJUY

El jurado ADF integrado por **Alejandra Martín (ADF)**, **Paloma Oldrino (ADF)** y **Nicolás Gorla (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional de Largometrajes de Ficción a **Sergio Armstrong** por su trabajo en la película *La llegada del hijo*. También otorgó una mención especial a **Julio Gonzales F.**, **Tito Catacora** y **Oscar Catacora** por su trabajo en *Yana-Wara*. El jurado ADF integrado por **Oswaldo Ponce (ADF)**, **Hernán Gómez (ADF)** y **Anna Fucci (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional de Largometrajes documentales a **Marcos Rostagno** por su trabajo en *Las Almas*.



## 8° FESTIVAL CINE EN GRANDE

10 AL 15 DE JUNIO, RÍO GRANDE, TIERRA DEL FUEGO

El jurado del Premio ADF compuesto por **Cecilia Madorno (ADF)**, **Guido De Paula (ADF)** y **Fabián Flores (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Nacional de largometrajes a **Sergio Armstrong** por su trabajo en *La llegada del hijo*; y el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Binacional de largometrajes a **Martín Belkis** por su trabajo en *Las apariencias*.



## CHARLA MICHEL AMADO (AMC) JUNTO AL FESTIVAL SMOF "PROCESOS Y SISTEMAS CINEMATOGRAFICOS DE LA INDUSTRIA DEL STOP MOTION"

26 DE JUNIO, SEDE DAC, CABA

Junto al festival SMOF (Festival Internacional de animación en stop motion de Argentina) y a través del nexo de nuestro socio **Sergio Piñeyro (ADF)** organizamos una charla orientada a directoras y directores de fotografía el jueves 26 de junio en la sede de DAC en la que el director de fotografía **Michel Amado**, miembro de la AMC, nos acercó al mundo de los "Procesos y sistemas cinematográficos de la industria del stop motion".



**“LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN. FOTOGRAFÍA Y CÁMARA EN OTT”. POR FEDERICO RIVARÉS (ADF)**

2 DE JULIO, CÁMARAS & LUCES, CABA

Realizamos una actividad formativa junto a nuestro socio protector **Cámaras & Luces**. El encuentro estuvo orientado a estudiantes de diferentes instituciones, técnicos noveles y socios adherentes de la ADF. Dictado por nuestro socio **Federico Rivarés (ADF)** tuvo su cupo completo.



**ENCUENTRO Y PRESENTACIÓN EN EL MARCO DEL BLACKMAGIC WEEK 2025**

15 DE JULIO, VIDITEC, CABA

En el marco del “Blackmagic Week 2025” nuestro socio protector IntekTV junto a Blackmagic realizó una presentación de la cámara Blackmagic URSA Cine 17K 65. En la sede de Viditec, a la que pudieron asistir nuestros socios y realizar pruebas, disertaron el director de fotografía **Tor Johansen**, la colorista **Cecilia Béliz** y **Fernando Lorenzale (ADF)**.



**13º FESTIVAL AUDIOVISUAL BARILOCHE (FAB)**

29 DE SEPTIEMBRE AL 5 DE OCTUBRE, BARILOCHE, RÍO NEGRO

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



**37º FESTIVAL LA MUJER Y EL CINE**

23 AL 28 DE SEPTIEMBRE, CABA

El jurado ADF conformado por **Carla Stella (ADF)**, **Leticia Bobbioni** y **Mauricio Riccio (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía en la categoría Cortometrajes a **Mila Aquilia** por su trabajo en *MDB*, dirigido por ella misma. Además, entregó una mención especial para **Hernán Paganini** por su trabajo en *Hermanas del viento*, dirigida por **Julia Carrizo**. El jurado compuesto por **Anna Fucci (ADF)**, **Emilia Oldrino (ADF)** y **Nicolás Gorla (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía en la categoría Largometrajes a **Cecilia Tasso** por su trabajo en *Antes del cuerpo*, dirigido por **Carina Piazza** y **Lucía Bracelis**.



**3º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (FICPBA)**

2 AL 6 DE OCTUBRE, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

El jurado ADF conformado por **Federico Luaces (ADF)**, **Hernán Gómez** y **Mili Chaín (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional de Largometrajes de Ficción a **Pierre de Kerchove** por su trabajo en la película *Manás*. También entregaron menciones especiales a **Natalia Medina Leiva** por su labor en *Los Hiperbóreos* y a **Mansour Abderezaei** por su trabajo en *Vortex*. En la categoría Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Bonaerense de Largometrajes el jurado ADF integrado por **Anna Fucci (ADF)**, **Malén Rocío Quinteros** y **Pedro Romero (ADF)** otorgó el Premio ADF a **Hernán Gómez** por su trabajo en la película *Bardogento*. También entregaron menciones especiales a **Florencia Barbati** por su labor en *Nunca fui a Disney* y a **Ignacio Laxalde** por su trabajo en *Fiesta Pueblo*.



**CINE, PIZZA Y BIRRA**  
7 DE OCTUBRE, CABA

De la mano de **Vidixco, Leitz, Sony, Kino Flo** y **Fujifilm** participamos de un cálido encuentro para socios y socias de la ADF en La Guitarrita luego de una jornada de experimentación y conversación en la **Caper Show**.



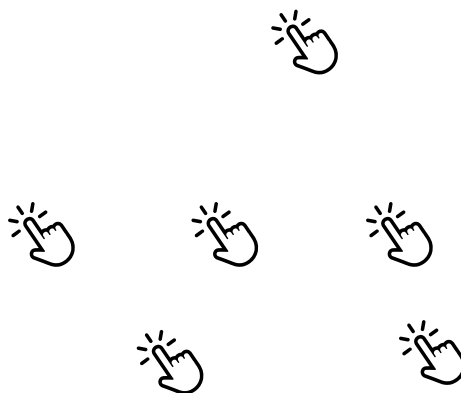
**22° FESTIVAL TANDIL CINE**  
11 AL 17 DE OCTUBRE, TANDIL, PBA

El jurado del ADF conformado por **Guillermo Saposnik (ADF)**, **Julia Krause** y **Martín Bendersky** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia de Largometrajes a **Martín Sapia (ADF)** por su trabajo en *Gatillero*. Además, **Cristián Soto** obtuvo una mención especial por *Cuando las nubes esconden sombra*. A su vez, **Guillermo Saposnik (ADF)** junto con representantes de diferentes asociaciones cinematográficas, participó del Jurado Oficial del 22° Festival Tandil Cine, el cual dio el Premio Centinela a "Mejor largometraje", "Mejor Director" y "Mejor Actor".

**33° CAPER SHOW - LABORATORIO Y CHARLA ADF**

7 AL 9 DE OCTUBRE, CENTRO COSTA SALGUERO, CABA

Por primera vez, la ADF produjo en la 33° edición de la CAPER el "Laboratorio ADF". Durante los tres días de la exposición se realizaron pruebas, demostraciones y trabajos de diferentes socios en un set montado dentro del pabellón bajo la coordinación de **Sebastián Zayas (ADF)**, **Pablo Galarza (ADF)** y **Martín Siccardi (ADF)**. En el laboratorio ADF tuvimos el agrado de participar de las experiencias realizadas por: **Alan Badan (ADF)**, **Carla Lucerella (ADF)**, **Gabriel Pomeranec (ADF)**, **Martín Siccardi (ADF)**, **Pablo Galarza (ADF)**, **Nahuel Szliga**, **Fernando Lorenzale (ADF)**, **Christian Cottet (ADF)** y muchos socios más que se acercaron de forma espontánea. Además, el 7 de octubre tuvo lugar la mesa redonda "El Eternauta; artesanía, ciencia y epopeya. Coloquio con DF, DIT, Colorista y Supervisión de VFX - Producción Virtual" en la que participaron: **Gastón Girod (DF)**, **Jorge Russo (colorista)**, **Ignacio Pol (supervisor de VFX)**, **Brian Bendersky (DIT)** y como moderadores **Guillermo Saposnik (ADF)** y **Diego Poleri (ADF)**. En el encuentro el equipo responsable de la imagen de la serie reveló el recorrido técnico y creativo que hizo de un proyecto tan particular como exigente un verdadero logro colectivo.





### 13° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE PUERTO MADRYN (MAFICI)

17 AL 26 DE OCTUBRE, PUERTO MADRYN

El jurado del ADF conformado por **Anna Fucci (ADF)**, **Santiago Suárez** y **Giovanni Cimarosti (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Oficial de Óperas Primas a **Cris Lyra** por su trabajo en la película *Ladies*, dirigida por **Mykaela Plotkin**. El jurado ADF de Cortometrajes, conformado por **Federico Rivarés (ADF)**, **Pablo Galarza (ADF)** y **Fabián Flores (ADF)**, otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Oficial Cortometrajes en sus tres categorías: en ficción el premio fue para **Sheila Rodríguez** por su trabajo en *El establo*; en documental fue para **Livia Pascual**, por su trabajo en *Pastrana*; en animación el galardón lo recibió **Sebastián Ferrero (ADF)** por su trabajo en *Pasos para volar*. A su vez nuestros socios **Anna Fucci (ADF)** y **Federico Rivarés (ADF)** formaron parte del Jurado Oficial de la Competencia de Óperas Primas y de la Competencia Oficial de Cortometrajes, respectivamente.



### 7° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE ENSENADA (FICE)

30 DE OCTUBRE AL 6 DE NOVIEMBRE, ENSENADA, PBA

El jurado ADF integrado por **Emilia Oldrino (ADF)**, **Gonzalo Ansaldo** y **Hugo Colace (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia de Largometrajes a **Pierre de Kerchove** por su trabajo en *Manas*, de **Marianna Brennand**. El jurado ADF compuesto por **Federico Rivarés (ADF)**, **Hernán Gomez** y **Marcelo Iaccarino (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia de Cortometrajes a **Trinidad Polet** por su trabajo en *Acuífero*, dirigido por **Zam Simbaña**; y una mención especial a **Constanza Sandoval** por su trabajo en *Nuestra sombra*, dirigido por **Agustina Sánchez Gavier**.



### 5° FESTIVAL AUDIOVISUAL DE ESTUDIANTES TUCUMANOS (FAET)

6 AL 8 DE NOVIEMBRE, YERBA BUENA, TUCUMÁN

El jurado ADF conformado por **Alejandro del Campo (ADF)**, **Gabriel Di Martino (ADF)** y **Nicolás Miranda (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de las distintas secciones del 5° Festival Audiovisual de Estudiantes Tucumanos FAET 2025:

Cortos NOA: **Tomás Díaz** por su trabajo en *Recuerdos de una fogata*, dirigido por **Yael Romero Farías**.

Cortos Arg: **Camila Graiño** por su trabajo en *Bajo una piel antigua*, dirigido por **Mateo Di Tommaso**.

Videoclips NOA: **Adrián Di Toro** por su trabajo en *Na más*, dirigido por **Nicolás Nogue**.

### 26° FESTIVAL BUENOS AIRES ROJO SANGRE (BARS)

25 AL 30 DE NOVIEMBRE, CABA

El jurado ADF integrado por **Daniel Ortega (ADF)**, **Pablo Galarza (ADF)** y **Mateo Sánchez Luna (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Argentina de Largometrajes a **Diego G. Medina** por su trabajo en *Hiperrealidad*, dirigida y fotografiada por él mismo.

minutos  
**17  
12**  
14 hs

**BLACKMAGIC EN CÁMARAS & LUCES**



Experimentación con las cámaras Blackmagic PYXIS 6K y Blackmagic Ursa Cine 12 K LF, con equipamiento de Cámaras y Luces y corrección de color en DaVinci Resolve






Formulario de inscripción en BIO  
CUPOS LIMITADOS

**BLACKMAGIC EN CÁMARAS & LUCES**  
17 DE DICIEMBRE, CABA

En **Cámaras & Luces** pudimos experimentar con las cámaras Blackmagic PYXIS 6K y Ursa Cine 12 K LF de la mano de Pinnacle y equipamiento y corrección de color en DaVinci Resolve.



**BRINDIS DE FIN DE AÑO**  
17 DE DICIEMBRE, CABA

Les socios de la ADF luego de la última actividad del año en Cámaras & Luces nos juntamos a conversar y brindar para despedir el 2025. Esperamos un 2026 con más actividades y trabajo para todes, con nuevos proyectos y encuentros.

# ENTREGA DE PREMIOS ADF 2024

El 16 de julio realizamos la Ceremonia de Premiación de los Premios ADF 2024 y la Presentación del Anuario 2024. En el Centro Cultural «Tiempos de Memoria», Florida, PBA.





## Los ganadores fueron:

### LARGOMETRAJE DE FICCIÓN ALEMANIA

DF: AGUSTÍN BARRUTIA (ADF)

### LARGOMETRAJE DOCUMENTAL EL CASTILLO

DFS: NICO MIRANDA (ADF)  
Y FERNANDO LORENZALE (ADF)

### SERIE DE FICCIÓN CROMAÑÓN T01 E05

DFS: RODRIGO "ROLO" PULPEIRO  
Y CHRISTIAN COTTET (ADF)

### UN LEÓN EN EL BOSQUE T01 E03

DF: NICOLÁS GORLA (ADF)



### SERIE DOCUMENTAL ROMPER LA PARED T01 E03

DF: FERNANDO LORENZALE (ADF)

### CORTOMETRAJE DOVECOTE

DF: JAVIER JULIÁ (ADF)

### PIEZA PUBLICITARIA MAGNUM - FIND YOUR SUMMER

DF: JAVIER JULIÁ (ADF)

### VIDEOCLIP AMOR MÍO

DF: LUCIANO BADARACCO (ADF)

### HIMNO DE MI CORAZÓN

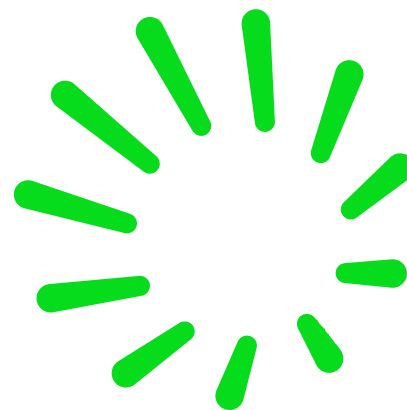
DF: SOFÍA LIZZOLI

# PREMIOS ADF 2024

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

[www.buenosaires.gob.ar/museodelcine](http://www.buenosaires.gob.ar/museodelcine)

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



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



ASOCIACIÓN ARGENTINA DE  
SONIDISTAS AUDIOVISUALES

 [asasonidistas](https://www.instagram.com/asasonidistas) [www.asasonidistas.org](http://www.asasonidistas.org)

**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)

  /saeditores



# EL REFLEJO DE UNA MAREA VITAL

SOBRE *BELÉN*,  
POR JAVIER JULIÁ (ADF)

El largometraje dirigido por Dolores Fonzi que ganó el Goya a Mejor Película Iberoamericana y está basado en el libro *Somos Belén* de Ana Correa, fue fotografiado por nuestro socio Javier Juliá (ADF) quien nos cuenta en esta entrevista porqué conectó tan rápido con el proyecto, cuál es su plano favorito y de qué manera diseñó la imagen para que la atención siempre se mantuviera en los personajes.

La película sigue el derrotero de una mujer que descubre su embarazo en el hospital y tras una emergencia enfrenta cargos. El caso, iniciado en 2014 en Tucumán, se reconoce como uno de los detonantes de la Marea Verde, el movimiento que impulsó la aprobación de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en la Argentina. Cuando cine, política y memoria añan fuerzas para afianzar presentes inciertos.

### ¿Cómo llegaste a este proyecto? ¿Cuál es tu relación con la productora y la directora? ¿Conocías algo del caso?

Mi llegada al proyecto fue bastante natural. Ya había trabajado con Dolores Fonzi como directora en *Blondi*, y con Leticia Cristi y el equipo de KyS en distintos proyectos, así que cuando me convocaron sentí una enorme alegría y responsabilidad. La historia tenía, además, un componente profundamente personal: haber nacido y crecido en Tucumán hacía que volver a mi ciudad para contar esta historia implicara también un reencuentro emocional con mis propios orígenes. Conocía el caso de manera

general por lo que había circulado en los medios y en conversaciones públicas, pero el proceso de preparación me permitió comprender su dimensión humana y política en profundidad, algo que terminó siendo central para el enfoque visual de la película.

### Contanos sobre la elección de cámaras y lentes

Desde el inicio, Dolores tenía muy claro que la película no debía apoyarse en una estética áspera o “de denuncia” en el sentido más obvio, sino que tenía que acercarse a los personajes desde un lugar humano, empático y colectivo. A partir de esa premisa, buscamos una imagen

que acompañara a los personajes con suavidad, sin interferencias visuales que distrajeran del vínculo emocional con ellos.

Elegimos trabajar con la ARRI Alexa 35 por su textura, su latitud y una reproducción de color que me resulta muy amable con los rostros y los primeros planos. Para los lentes utilizamos Cooke S4, cuya suavidad y respuesta cromática aportan una organicidad que me resultaba acorde para este film. Lo combinamos además con filtros UltraCon y LowCon (1/4 y 1/2), que ayudaron a suavizar un poco el contraste y generar una imagen más armónica y envolvente. También utilizamos el Zoom Angénieux 24-290 en algunas tomas.





### ¿Cómo fue ese plano secuencia inicial?

Fue uno de los desafíos más importantes del proyecto. Desde la primera conversación, Dolores imaginaba acompañar a Julieta en su recorrido dentro del hospital en una toma continua que permitiera al espectador experimentar su ingreso de manera inmersiva. En una etapa inicial evaluamos extender el plano hasta la sala de obstetricia, pero decidimos que el corte en el momento en que ella entra al baño —dejando la cámara afuera y trabajando sólo con el sonido— era en lo dramático más potente y evitaba convertir la escena en un ejercicio técnico sin sentido narrativo.

El plano está construido a partir de tres tomas unidas mediante stitching, filmadas en tres

espacios distintos dentro del mismo edificio. La primera parte corresponde a la llegada en auto, la bajada y el ingreso al hospital. Para esa sección, el departamento de arte —con Mica Saiagh al frente— construyó un “tapón” escenográfico que replicaba la entrada real del hospital donde ocurrieron los hechos, el cual luego fue extendido digitalmente en postproducción por el equipo de Boat VFX para completar la arquitectura original.

Al atravesar la puerta principal y luego de una breve caminata se realiza el primer stitch al girar a la izquierda, pasando a un segundo espacio ubicado en el primer piso del edificio, donde se diseñaron la recepción, el pasillo principal y la sala de guardia. Aquí el desafío fue lograr una continuidad perfecta de movimiento, ritmo actoral y condiciones lumínicas entre ambas

tomas, de modo que la transición resultara lo más similar posible para que después la chicos de BOAT pudieran fusionar ambas tomas haciendo la transición invisible. Esto implicó un trabajo muy detallado de sincronización entre cámara, actores, extras, utilería y variaciones de exposición, además de múltiples ensayos previos para ajustar desplazamientos y tiempos de recorrido.

Durante el recorrido que va desde la recepción a la sala de guardia deben atravesar un largo pasillo que decidí iluminar como si 2/3 del mismo estuviera apagado para dar la sensación de que los sucesos ocurren bien entrada la noche. El techo era bajo y los plafones que iluminaban eran unos rectángulos LED de unos 25x 25cm que producían una luz que me resultaba inapropiada para la situación. Además quería poder controlarlas de forma individual para cambiarles el color o la intensidad de necesitarlo. Con Matías Lanatta y su equipo decidimos desarmar todos estos apliques dejando solo la carcasa y el acrílico y colocamos adentro 2 Astera Helios que estaban despegados del acrílico unos 5cm con unos taquitos de madera para que produzcan una luz uniforme y no ver la figura del tubo. Además resultó invaluable poder controlarlas ya que el techo era bajo y queríamos que la cámara siguiera de cerca a los personajes por lo que la luz que dejábamos atrás producía sombras de la cámara sobre los personajes a medida que avanzábamos por el pasillo. La solución fue coreografiar el movimiento para que mientras nos desplazábamos



las luces detrás de cámara iban disminuyendo su intensidad hasta apagarse.

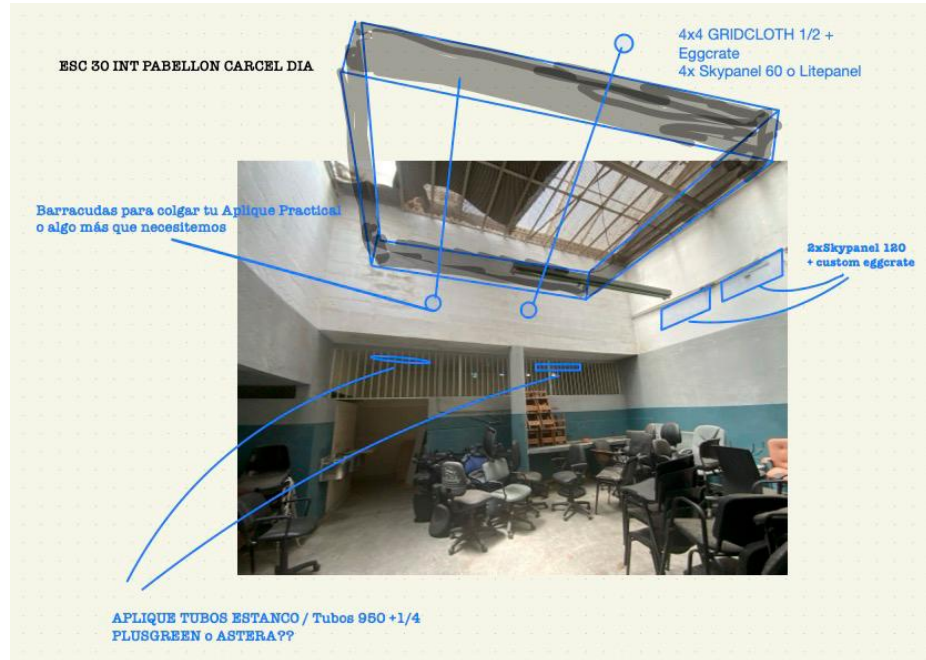
El segundo stitch ocurre en el momento en que Julieta decide dirigirse al baño. En el cruce de la puerta se produce el cambio hacia un tercer sector del edificio, correspondiente al pasillo que conduce a los sanitarios. La elección de los puntos de unión respondió no sólo a necesidades técnicas, sino también dramáticas, buscando que cada transición coincidiera con cambios naturales de dirección o con zonas de menor información visual que facilitarían la integración posterior.

Este tipo de secuencias requiere una planificación muy precisa y un alto nivel de coordinación entre todos los departamentos, pero cuando

funciona permite que el espectador experimente la escena de una manera mucho más interna y subjetiva, acompañando el recorrido emocional del personaje en tiempo casi real.

### ¿Alguna otra escena sobre la que quieras contarnos?

Otra escena técnicamente compleja y que resultó ser una de mis favoritas fue el reflejo en el ojo de Belén mientras escucha a la gente corear su nombre desde el exterior del camión policial. Hice varias pruebas, primero para lograr ese macro del ojo y al final me decidí por el lente Revolution que es un periscopio con unos lentes pequeños e intercambiables que se agregan en un extremo. A pesar de que logra una imagen muy cercana igual tuvimos que



sumarle lentillas de aproximación para llegar al tamaño de ojo que buscábamos.

Para lograr el efecto de la reflexión Martín Etcheverry, Key Grip, armó dos carros de travelling con una carpa alrededor dentro de la cual nos encontrábamos en uno nuestra actriz, Camila Platee y en el otro yo operando la cámara. Dentro de esta carpa abrimos un pequeño rectángulo del tamaño de la ventanilla del camión policial por donde miraba ella. El dolly se movía como si fuera el camión y detrás de las vallas un grupo de mujeres coreaba su nombre. Más allá del dispositivo técnico, todo esto no sería sino una simple anécdota si no fuera por ese maravilloso momento que la magia de Cami nos regaló cuando dentro de su ojo vemos la formación de una lágrima que empieza a crecer. El



momento se volvió especial, un instante de una verdad emocional muy fuerte que terminó dándole a la escena su carácter definitivo.

### ¿Cómo trabajaste en la etapa de color?

En la etapa de color buscamos sostener la misma idea que guiaba la fotografía: una imagen sencilla, humana y cercana. Dolores me habló desde un comienzo del cine de Agnès Varda, especialmente *Una canta, la otra no* (*L'une chante, l'autre pas*). Estas fueron referencias importantes por su capacidad de retratar procesos colectivos desde una sensibilidad luminosa y cromática muy particular. También tomé como referencia *She Said*, dirigida por Maria Schrader con fotografía de Natasha Braier (ASC, ADF), cuyo tratamiento visual propone un registro clásico y al que yo llamaba “transparente” y que acompañaba bien el espíritu del proyecto. La intención fue evitar cualquier estilización excesiva y preservar una paleta natural que mantuviera la atención

en los personajes sin por ello dejar de ser expresivos. Premisa que Ale Armaleo, nuestro colorista, captó trabajando una paleta de tonos suaves y contraste controlado.

### ¿Qué sentís al ver las repercusiones que tuvo la película?

Desde un comienzo intuíamos que se trataba de una historia con una dimensión colectiva muy fuerte, pero el verdadero alcance de una película siempre es algo que se descubre recién cuando entra en contacto con la audiencia. El recorrido de una película siempre es imprevisible: uno trabaja guiado por intuiciones y deseos, pero el verdadero alcance se define recién cuando la obra entra en contacto con la audiencia. En ese sentido, la repercusión que fue teniendo en distintos contextos —tanto locales como internacionales— resultó movilizante porque confirmó que la historia podía resonar y conectar con experiencias universales de injusticia, solidaridad y organización colectiva.

CÁMARA: **ARRI ALEXA 35**  
 FORMATO DE IMAGEN: **1.85:1**  
 LENTES: **COOKE S4, ANGENIEUX 24-290**

### **BELÉN**

DIRECCIÓN: **DOLORES FONZI**  
 GUIÓN: **DOLORES FONZI Y LAURA PAREDES** BASADO EN EL LIBRO **SOMOS BELÉN, DE ANA CORREA**  
 PRODUCCIÓN: **LETICIA CRISTI, MATÍAS MOSTEIRÍN, HUGO SIGMAN Y MALENA SUÁREZ**  
 LINE PRODUCER: **RODRIGO CALA**  
 ARTE: **MICA SAIEGH**  
 VESTUARIO: **GRETA URE Y LUCÍA GASCONI**  
 MAQUILLAJE: **ANGELA GARACIJA**  
 SONIDO: **VICTORIA FRANZAN**  
 MÚSICA: **MARILINA BERTOLDI**  
 MONTAJE: **ANDRÉS PEPE ESTRADA**  
 FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **JAVIER JULIÁ (ADF)**  
 DIT: **BRIAN BENDERSKY**  
 FOQUISTA: **MARU KACEF**  
 SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **MATÍAS PAGANI**  
 GAFFER: **MATÍAS LANATTA**  
 JEFE DE ELÉCTRICOS: **MARTÍN CLAVIJO**  
 ELÉCTRICOS: **AGUSTIN AVALOS Y VALERIA LACHMAN**  
 KEY GRIP: **MARTÍN ETCHEVERRY**  
 STEADICAM: **GABI QUEVEDO**  
 COLORISTA: **ALEJANDRO ARMALEO**  
 COORDINADOR DE POST: **MARTÍN BENDERSKY**  
 COORDINADOR DE VFX: **BRUNO FAUCEGLIA**  
 VFX: **BOAT**

# Anamórficos reinventados.



## ZEISS Horizon Anamorphic

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



Asociación Argentina de Editorxs Audiovisuales

info@edaeditores.org  
www.edaeditores.org

Seguinos en    

00:00:00:15



**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**  
<http://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)




**INCAA**  
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES



INTERNATIONAL  
FEDERATION OF  
CINEMATOGRAPHERS  
FOR THE ART OF CINEMATOGRAPHY

ÚNITE A NOSOTROS!




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


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




Asociación Argentina de Directores de Arte Audiovisuales

Celebramos y acompañamos un nuevo anuario de ADF.  
En tiempos tan difíciles seguir creando y compartiendo  
es revolucionario.

 [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://www.instagram.com/aada.arte)

# INSTALACIONES DE MEMORIA

Por Pigu Gómez (ADF)



Con Gabriela Golder (artista visual, curadora, docente e investigadora) nos conocemos desde hace mucho tiempo, pero recién empezamos a trabajar juntos en 2019. Me convocó para hacer **Escenas de Trabajo** una video-instalación, lectura contemporánea sobre la serie litográfica de Guillermo Facio Hebequer, grabador y litografista rioplatense. La serie de láminas se llama **Tu historia, compañero**. Es de la década del '30 y recibe una fuerte influencia del realismo social.

La propuesta era tomar los doce grabados originales y recrearlos con la participación de trabajadores de fábricas recuperadas y actores de

teatro comunitario -o mejor dicho, performers- en formato vertical y en cámara lenta, una especie de “tableaux vivant”: en cada monitor una obra diferente y en loop. El trabajo fue reconocido, expuesto acá y en el exterior. De esta serie se desprendió **Trabajadoras** que ganó el Premio Adquisición a la mejor obra del Salón Nacional de Artes Visuales 2020/21.

Gabriela continuó trabajando y profundizando esas temáticas: trabajo manual, memoria, derechos de la mujer y empoderamiento, violencia institucional, entre otros. Luego hicimos **Rebeliones** en 2022 (también recreando un cuadro de Hebequer) y **Las inmortales** en 2023.

**Estado de Asamblea** la filmamos en 2025: una apuesta más ambiciosa y compleja, un trabajo para tres canales que enlaza asambleas reales, archivo, asambleas armadas especialmente, cantantes líricas y un coro.

A diferencia de los trabajos anteriores este debía ser más colorido, más pop, por lo menos en los vestuarios y en las mujeres que hablaban a cámara. Trabajamos en Chela, donde ya habíamos realizado varios de los videos

anteriores, un lugar fabril especial para nuestros requerimientos. La nave central es muy amplia y además tiene un espacio más pequeño acustizado con cortinas. Para los colores de los fondos no queríamos lidiar con cromas y tampoco había tiempo ni recursos para tener todos los colores que necesitábamos, aprovechando que en esa sala las paredes están enteladas con un gris cercano al 18%, le sugerí a Gaby teñirlas nosotros con luces de led (paneles falcon eyes RGB desde el piso) y que se

notaran las imperfecciones de la tela. No queríamos un fondo de color liso digital.

Usamos 3 cámaras Sony Alpha A7s3 con lentes Nikon de fotografía y grabamos en 4K. Entre Carolina Rolandi, Sofía Lanaro y yo operamos las cámaras. El gaffer fue Daniel Ring y Valentín Rougier, eléctrico. Grabamos todo en tres jornadas, sin contar los días de documentar las marchas y asambleas. Este trabajo se presentó en la Bienal de Singapur en noviembre de 2025.





**ESCENAS DE TRABAJO | 2019**

**INSTANCIAS DE LUCHA | 2019**

**LA TIERRA ARDE EN SOLO ANHELO | 2020**

**LAS INMORTALES | 2023**

**REBELIONES 2022**



# ALFA VISION

**VENTA DE INSUMOS CINEMATOGRAFICOS**  
**REPRESENTANTE OFICIAL**  
**DE LAS PRIMERAS MARCAS**

HOLLYLAND FJ FXLION DEITY  
AMARAN Aputure ROSCO ASTERA  
KUPU VELVET Desview lightstar

**NUEVO SHOWROOM**  
Tronador 873 (1427) CABA, Bs. As.  
+54 (11) 5624-2522  
ventas@cinestore.com.ar

**25** CINE STORE  
\* AÑOS \*

# MORÁN

culturalmoran.com

ESPECIAL EQUIPAMIENTO

# CINE Y TELEVISIÓN

TECNOLOGÍA QUE CUENTA HISTORIAS

**NANLITE**

ILUMINACIÓN QUE DA VIDA AL CINE.

**AVENGER**

FUERZA Y CONFIANZA EN CADA TOMA.



**Manfrotto**

ESTABILIDAD QUE INSPIRA GRANDEZA.

**FUJINON**

ÓPTICA QUE DEFINE EMOCIONES.

**NANLUX**

LUZ PROFESIONAL. RESULTADOS REALES.

**SWIT.**

ENERGÍA CONFIABLE PARA TU VISIÓN.



## CREAM SOURCE

ILUMINAMOS TU HISTORIA.

### HERRAMIENTAS PROFESIONALES PARA GRANDES PRODUCCIONES

CINE • TELEVISIÓN • PUBLICIDAD • DOCUMENTAL



www.teletechnica.com



+549 11 6002-2228



teletechnica.tlt



EQUIPAMIENTO AUDIOVISUAL PARA PROFESIONALES

FELAFEC

Federación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica

## La luz que nos une

ADF

abc

ACC

ADFC

CCF



<https://www.youtube.com/@adfc.directoresdefotografia3699>

<https://www.facebook.com/share/15VtwoHuGc/2mibextid-wwXlfr>



MÁS QUE UN RENTAL.

# ALA NORTE

cine digital

www.alanortecinedigital.com



# EL “LOOK NETFLIX”:

## POR QUÉ LAS PELÍCULAS Y SERIES SE VEN CADA VEZ MÁS GRISES

Por Camila Belén Pereyra

El estreno del [nuevo trailer de Harry Potter](#) reabrió una discusión que internet viene teniendo hace tiempo. Cuando aparecieron las primeras imágenes, las redes sociales se llenaron de críticas: demasiada oscuridad, falta de color, imágenes apagadas y una fotografía que, según muchos usuarios, “se veía igual a todo lo que hace Netflix”.

Desde la irrupción de las plataformas existe una sensación extendida entre espectadores y críticos: gran parte del cine y las series parecen

compartir la misma estética visual. **Colores desaturados, contrastes bajos, sombras aplastadas y una iluminación plana que da la sensación de que todo pertenece a “una misma fábrica audiovisual”.**

Lo que muchos llaman el “Look Netflix” no es sólo una moda. Detrás de esa imagen gris existe una combinación de decisiones técnicas, exigencias corporativas y cambios en la manera en la que consumimos contenido. Y sí: la palabra “contenido” también es parte del problema.

### La crisis visual del streaming

**El cine nació para verse en una pantalla gigante y en una sala oscura.** Durante décadas, directores y fotógrafos pensaron cada plano teniendo en cuenta esa experiencia inmersiva. Pero hoy la lógica cambió.

Las películas ya no son sólo películas: son productos que deben funcionar en celulares, tablets, televisores, computadoras y cualquier pantalla posible. Cuando una imagen tiene



que verse “correctamente” en todos lados pierde personalidad. **La industria audiovisual atraviesa una crisis de identidad visual ya que la prioridad dejó de ser construir una imagen cinematográfica y pasó a ser garantizar compatibilidad técnica y eficiencia.**

Netflix representa el ejemplo más claro de esta transformación. La plataforma no solo distribuye películas: también produce sus propios proyectos y establece manuales técnicos muy estrictos para definir cómo deben grabarse y postproducirse sus contenidos.

Para ser considerado “Netflix Original” un proyecto debe cumplir ciertos requisitos: grabar en cámaras aprobadas por la plataforma, trabajar en resolución 4K, utilizar determinados formatos de color y mantener flujos de trabajo pensados para maximizar la flexibilidad en postproducción. En teoría, todo esto garantiza

calidad. En la práctica, muchas veces genera lo contrario: una enorme uniformidad estética.

### **El problema no es el digital**

La transición del filmico al digital cambió de forma radical la imagen del cine contemporáneo. El celuloide tenía una textura orgánica: grano, contrastes particulares y una respuesta a la luz imposible de replicar. El digital, en cambio, ofrece limpieza, flexibilidad y menores costos de producción. Eso no significa que filmar en digital sea malo. Hay películas extraordinarias grabadas con cámaras digitales y directores de fotografía que lograron imágenes increíbles utilizando estas herramientas. **El problema aparece cuando las decisiones técnicas dejan de responder a una intención artística y pasan a responder sólo a cuestiones industriales.** Netflix, por ejemplo, prioriza velocidad de producción y eficiencia. Sus manuales técnicos

obligan a trabajar con formatos “maleables”, pensados para permitir modificaciones de último momento por parte de ejecutivos o equipos de postproducción. Por eso muchas producciones actuales se filman con imágenes planas y lavadas. La idea es “arreglar todo después”.

### **La obsesión por la postproducción**

Antes, gran parte del look de una película se definía en el set. La iluminación, los filtros, el vestuario y el diseño de arte eran fundamentales porque no existía la libertad actual para modificar todo digitalmente. Hoy el color puede alterarse por completo desde una computadora.

La llegada del intermedio digital a fines de los 90 y principios de los 2000 revolucionó el cine. De repente, los directores podían manipular cada color de la imagen en postproducción. Eso abrió posibilidades creativas enormes.



Pero también generó una costumbre peligrosa: grabar todo de la forma más neutra y gris posible con la promesa de “resolverlo después”. Muchas veces esa falta de intención durante el rodaje termina convirtiéndose en un abuso de filtros digitales, tonos irreales y correcciones excesivas que hacen que las películas parezcan videojuegos o publicidades.

Los famosos tonos “teal and orange” —sombras azules y pieles naranjas— son quizás el ejemplo más evidente de esta artificialidad. **Cuando el color deja de sentirse real, la ilusión cinematográfica se rompe.**

### El cine pensado para celulares

Gran parte de las decisiones visuales actuales también están relacionadas con la forma en la que

consumimos películas. El cine ya no se diseña sólo para salas. Se diseña para pantallas pequeñas y eso modifica todo: **los planos generales pierden impacto en un celular**, los fondos detallados no se perciben, la profundidad visual desaparece. Por eso tantas producciones modernas abusan de primeros planos y fondos desenfocados. **Todo gira alrededor de la cara del intérprete.**

La atmósfera, el espacio y el diseño de producción quedan relegados porque “no se ven” en dispositivos pequeños. Además, las plataformas utilizan algoritmos que estudian el comportamiento del espectador. Y esos algoritmos favorecen imágenes familiares, reconocibles y fáciles de consumir. La experimentación visual se vuelve un riesgo. **Las plataformas no quieren que una película se vea distinta: quieren que se vea cómoda.**

## La iluminación plana como herramienta corporativa

Existe otro factor clave detrás de la estética actual: los efectos visuales (vfx). En muchas superproducciones actuales los ejecutivos toman decisiones meses después del rodaje. Cambian fondos, modifican personajes o alteran escenas completas de forma digital. Para permitir esas modificaciones, los directores de fotografía muchas veces deben iluminar las escenas de manera uniforme y plana. Si una imagen tuviera sombras demasiado marcadas o una iluminación muy expresiva cualquier cambio posterior sería más complejo. Por eso **tantas películas modernas parecen iluminadas de forma “segura”: rostros visibles, contrastes mínimos y sombras suaves.**

La iluminación plana funciona como un seguro corporativo. Permite alterar personajes en postproducción, cambiar fondos y rehacer escenas enteras sin problemas técnicos aunque el costo artístico es enorme.

### Cuando no vemos nada

Se plantea una paradoja: mientras muchas películas se ven demasiado planas, otras caen en el extremo opuesto, la oscuridad absoluta. El caso más famoso fue *Game of Thrones*. Millones de personas se quejaron de no poder ver nada durante algunas escenas nocturnas, incluso subiendo el brillo de sus televisores.

Esto también tiene relación con la era digital. Las cámaras modernas poseen un rango dinámico gigantesco, capaz de capturar muchísimo detalle tanto en luces como en sombras. En teoría parece algo positivo. Pero **cuando esas imágenes terminan comprimidas para streaming gran parte de esa información se pierde**. Las sombras son lo primero que desaparece.

A eso se suma la llegada del HDR, una tecnología que prometía colores más intensos, negros profundos y una imagen más realista. El problema es que **el HDR solo funciona bien si existe una buena masterización y una pantalla adecuada**. Como las plataformas deben adaptar sus contenidos a miles de dispositivos distintos, muchas veces terminan “aplanando” la imagen para evitar errores. El resultado son películas oscuras, apagadas y sin profundidad.

### El problema no es la tecnología

Culpar sólo al digital, al CGI (Imágenes Generadas por Computadora) o a Netflix sería simplificar demasiado la discusión. El problema aparece cuando las decisiones artísticas quedan subordinadas a necesidades corporativas, tiempos de producción acelerados y algoritmos de consumo. Muchos directores de fotografía, diseñadores de arte y cineastas siguen intentando construir imágenes con personalidad y peso narrativo. Y todavía existen películas contemporáneas visualmente increíbles. Pero **el sistema industrial actual favorece lo seguro, lo uniforme y lo adaptable**.

Las plataformas necesitan contenido constante y en esa velocidad, muchas veces, la identidad visual queda en segundo plano. Por eso **el cine moderno empieza a sentirse cada vez más parecido entre sí**. No porque falte talento sino porque la lógica del streaming transformó la imagen cinematográfica en un producto optimizado para sobrevivir en cualquier pantalla antes que para impactar al espectador.

VIDEO EN EL QUE SE INSPIRA ESTE ARTÍCULO:



@ALGO CINÉFILA

NOMBRE COMPLETO:

**CAMILA BELÉN PEREYRA**

FECHA DE NACIMIENTO:

**10/02/2001**

FORMACIÓN:

**DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA - ENERC**

PELÍCULA PREFERIDA: **THE RED SHOES**

SERIE FAVORITA: **LOS SOPRANO**

DFS REFERENTES: **NÉSTOR ALMENDROS**

**Y FÉLIX “CHANGO” MONTI (ADF)**

UNA PINTURA: **MANIFESTACIÓN, DE ANTONIO BERNI**

### ¿QUÉ CONTENIDO EN REDES NOS RECOMENDÁS?

CINE

@EMPUJADOSPODCAST

@ENTREPORORO

@NATYMALDINI

@HOYTRASNOCHE

@UNPOCOMASDECINE

FOTOGRAFÍA/CINE MÁS TÉCNICO

WWW.STUDIOBINDER.COM

@INDEPTHCINE

ARTE

@ASCENDENTE.EN.ARTES

HISTORIA

@PUPINAPLOMER

@LAHISTORIAYLOSSIMPSON

ARQUEOLOGIA/ANTROPOLOGA

@INDIANA.ARQUEOLOGIA

EFEMÉRIDES

@NICOLASDURRUTI


Y MI GRAN CARIÑO A


@POSDATADIGITAL QUE ME DIO EL ESPACIO PARA HABLAR


Sumate a la  
**Asociacion Argentina de Coloristas Audiovisuales**



ASOCIACION ARGENTINA DE COLORISTAS AUDIOVISUALES

 Asociacion Argentina de Coloristas Audiovisuales

 /aacoloristas


 aacoloristas@gmail.com


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


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

...

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

 [sicacine.org.ar](http://sicacine.org.ar)

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

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



**SALÓN INTERNACIONAL DE LA LUZ**

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

¡QUEREMOS DARLE UNA CÁLIDA BIENVENIDA A LXS SOCIXS QUE SE  
SUMARON A LA ADF DESDE MAYO DE 2025 HASTA MAYO DE 2026!

**NUEVXS SOCIXS ACTIVXS 2025:**



• [Armin Marchesini  
Weihmuller \(ADF\)](#)



• [Benjamín  
Delgado \(ADF\)](#)



• [Carmen P.  
Toscano \(ADF\)](#)



• [Carolina Rolandi \(ADF\)](#)



• [Facundo Nuble \(ADF\)](#)



• [Gabriel Di Martino \(ADF\)](#)



• [Joaquín Pulpeiro \(ADF\)](#)



• [Kato Aramburú \(ADF\)](#)



• [Nadir Medina \(ADF\)](#)



• [Sandra Grossi \(ADF\)](#)



• [Victoria Pereda \(ADF\)](#)

**NUEVXS SOCIXS  
ADHERENTES  
2025:**



• [Gastón Dartevelle](#)



• [Hazel Gabriela Terrazas](#)



• [Julián Kominek](#)



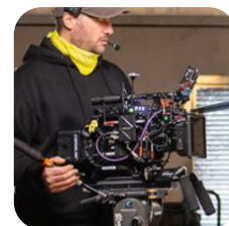
• [Julieta Comini](#)



• [Julieta Dorin](#)



• [Liz López](#)



• [Mariano Attolini](#)



• [Melina Kladniew](#)



• [Salvador Roldán  
Gallardo](#)

## SOCIXS ACTIVXS

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

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

## SOCIXS ADHERENTES

- [Malco Alonso](#)
- [Gonzalo Ansaldo](#)
- [Mariano Attolini](#)
- [Ben Battersby](#)
- [Martín Bendersky](#)
- [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](#)
- [Julieta Comini](#)

- [Gastón Dartevelle](#)
- [Julieta Dorin](#)
- [Iñaki Echeberria](#)
- [Héctor "Zeta" Enriquez](#)
- [Fabián Flores](#)
- [Federico Frazer](#)
- [Hernán Gomez](#)
- [Federico Graf](#)
- [Santiago Guzmán](#)
- [Mauricio Raúl Heredia](#)
- [Santiago Ipar](#)
- [Esteban Irisarri](#)
- [Melina Kladniew](#)
- [Julián Kominek](#)
- [Julia Krause](#)
- [Laura Larrosa](#)
- [Christian Leiva](#)
- [Alejandra Lescano](#)
- [Juan Lima](#)
- [Liz López](#)
- [Camila Lucarella](#)
- [Alejandro "Jandri" Magneres](#)
- [Eugenio Martínez](#)
- [Federico Martini](#)
- [Mariano Maximovicz](#)
- [Andrea Messina](#)
- [Sofía Nicolini Llosa](#)
- [Leonel Pazos Scioli](#)
- [Evelyn Pin](#)
- [Malén Rocío Quinteros](#)
- [Luis Reggiardo](#)
- [Alejandro Reynoso](#)
- [Daniela Ríos](#)
- [Demián Rodenstein](#)
- [Salvador Roldán Gallardo](#)
- [Carolina Rolandi](#)
- [Guillermo Romero](#)
- [Jorge Russo](#)
- [Lucas Sambade](#)
- [Constanza Sandoval](#)
- [Tebbe Schöningh](#)
- [Josefina Semilla](#)
- [Eduardo Sierra](#)
- [Lily Suárez Rodés](#)
- [Santiago Suárez](#)
- [Hazel Gabriela Terrazas](#)
- [Gustavo Triviño](#)
- [Fernando Viñuela](#)
- [Roberto Zambrino](#)

## SOCIXS HONORARIXS

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

## EN LA MEMORIA

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



## ANUARIO ADF

Publicación no periódica de ADF  
(Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina)  
Buenos Aires, Argentina - Junio 2026

### Contacto:

[ANUARIO.ADF@GMAIL.COM](mailto:ANUARIO.ADF@GMAIL.COM)  
[WWW.ADFCINE.ORG](http://WWW.ADFCINE.ORG)

### STAFF

Editor responsable:

**Marcelo Iaccarino (ADF)** | [iaccarinomarcelo@gmail.com](mailto:iaccarinomarcelo@gmail.com)

Subeditora:

**Julieta Bilik** | [julietabilik.com.ar](http://julietabilik.com.ar)

Diseño y diagramación:

**Gabi Stern** | [gastern.tumblr.com](http://gastern.tumblr.com)

Administración y Producción comercial:

**Josefina Pintado** | [adf.admi@gmail.com](mailto:adf.admi@gmail.com)

Secretaría ADF:

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

**TAPA:** Belén (Argentina, 2025), película dirigida por Dolores Fonzi

### CONTRATAPA:

**Tiempo de revancha** (Argentina, 1981),  
película escrita y dirigida por Adolfo Martín Aristarain (19 de octubre de 1943, Buenos Aires - 26 de abril de 2026, Buenos Aires)

### AGRADECIMIENTOS:

Nicolás Smalinsky, Josefina Pintado, Sandra Szvalb, Pablo Galarza, Nicolás Gorla, Martín Bendersky, Ezequiel García, Javier Alianelli, Felix Chango Monti (ADF), Pigu Gómez (ADF)

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

### ADF - Asociación civil -

Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina.

Personería Jurídica Resolución IGJ N° 0001730 del 8 de noviembre de 2011.

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

Contacto: [adfcine@gmail.com](mailto:adfcine@gmail.com)



Federación  
Latinoamericana de  
Autores de Fotografía  
Cinematográfica



INCAA  
INSTITUTO NACIONAL  
DE CINE Y ARTES  
AUDIOVISUALES



# ADF



## AUTORES DE FOTOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

[WWW.ADFCINE.ORG](http://WWW.ADFCINE.ORG)

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

[f /ADF.ARGENTINA](https://www.facebook.com/ADF.ARGENTINA)

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

