

The logo for ADF (Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina) features the letters 'ADF' in a bold, white, sans-serif font. To the right of the letters is a stylized graphic element consisting of several overlapping, semi-transparent blue rectangular shapes that create a sense of depth and movement, resembling a film strip or a camera lens.

ADF

AUTORES DE FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

The background of the entire page is a close-up, intimate photograph of two women. They are positioned very close together, with their faces nearly touching. The woman on the right has her eyes closed and a gentle smile, while the woman on the left is partially obscured by her long, dark hair. The lighting is soft and natural, highlighting the textures of their skin and hair.

ANUARIO 2018

NMF

NACHOMF

AUTHORIZED
DEALER



WWW.NACHOMF.COM

colorfront **||▶▶|**

SONY


VENICE

Full Frame 6KHDR

Venice Extension System | CBK-3610XS

Desarrollado para Cineastas
por Cineastas



 @SonyProLatin

 Sony.ProfessionalLatinAmerica

 SonyPSLA



HDARGENTINA

R O D A J E

P O S T P R O D U C C I Ó N

HDARGENTINA.COM

+54.11.47777423

Editorial

CONSTRUYENDO CON SOMBRAS

Por Marcelo Iaccarino (ADF)

Cada vez que me encuentro con esta hoja en blanco que va a ir delante de esta obra colectiva inmensa, no sé cómo agradecer y representar a la cantidad de empresas, instituciones y personas que la hacen posible aportando desinteresadamente sabiduría, voluntad y amor por este arte.

“Construyendo con sombras”, así nombramos a nuestro último espacio de exposición en la CAPER 2018. El avance de la digitalización de la mano de la inteligencia artificial es exponencial: las cámaras y las luces presentadas este año por las grandes marcas como Arri, Canon, Sony y Red son herramientas casi perfectas, se pueden adaptar a todas las situaciones y su versatilidad hace que ante muchos casos tengamos que pensar más en las sombras, en oscurecer partes de la escena para dar volumen, para expresar lo que necesita la obra.

Asimismo, las luces acompañan este desarrollo, las muestras tanto de Lite como de las Sky sorprenden día a día. Como por ejemplo en su versatilidad para cambiar de espectro, pasar de día a luz de noche, simular efecto relámpago con solo mover el dedo en una pantalla de celular, o convertirse en luz roja de emergencia parpadeando a voluntad del df.

Esto nos permite pensar cada vez más en el contenido, en lo que realmente queremos transmitir para sacarles verdadero jugo a las herramientas, y en ese viaje nos fijamos más en trabajos de otras artes que reflexionan con las luces-sombras. Eso nos lleva a acercarnos cada vez más a otras disciplinas del arte, como al espectáculo de música y al teatro, pero también a museos, desde la charla con Eli Sirlin para el Anuario 2016 teníamos pendiente dar conocer el Museo James Turrell, en esta edición

va una reseña esperando sirva de anzuelo. Lo mismo con el Eye Museum, una maravilla para los que sentimos en fotones.

Desde ADF nos proponemos valorizar todo este conocimiento intangible de varias generaciones de hacer cine, donde la experiencia se ha ido trasvasando de familia en familia, intangible como nuestra Ley de Cine que obliga a que esta industria artística audiovisual sea fomentada con dineros propios, de cada espectador. Espectadores que sabemos buscan verse en la pantalla, en su manera de hablar, de abrazarse o al reconocer las luces y sombras de su territorio. Para eso recopilamos experiencias en obras de varios colegas, que nos cuentan cómo lo hicieron, qué sintieron, qué caminos recorrieron buscando el como en este arte colectivo que se construye desde la igualdad y por eso también buscamos la paridad en esta industria cultural.

PARIDAD COMO FORMA DE
CRECIMIENTO Y LIBERTAD.

QUIÉNES SOMOS

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

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

Con el objetivo de relacionarse con las nuevas generaciones, ADF creó hace tres años el **festival de cortometrajes para Directores de Fotografía**, que en septiembre pasado transitó su cuarta edición ampliando su convocatoria a largometrajes internacionales y DFs locales que debuten en el rol.

Además, la ADF expandió el conocimiento de la técnica y la pasión por la imagen audiovisual a través de la **Revista ADF**, una publicación no-periódica con más de 10 años de historia y 32 número editados. Enviada a instituciones, empresas, productoras, asociaciones y demás entidades vinculadas al medio cinematográfico y televisivo local, y distribuida en aproximadamente 30 bibliotecas de escuelas de cine de todo el país, fue el medio por el cual se dio a conocer el quehacer de la Asociación y sus temas de interés. Transformada al formato anual se convirtió en el **Anuario ADF**, una publicación de prestigio que resume lo más destacado de la fotografía cinematográfica local de cada año. Y que en esta nueva edición pretende estar a la altura del camino que lo precede.

FEDERACIÓN LATINOAMERICANA DE AUTORES DE FOTOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA



ANUARIO ADF

Publicación no periódica de ADF
(Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina)
Buenos Aires, Argentina - Diciembre 2018
Contacto: anuario.adf@gmail.com

Staff:
Editor responsables: Marcelo Luis Iaccarino (ADF)
Subeditora: Julieta Bilik
Diseño y diagramación: Gabi Stern / gabistern.com.ar
Producción comercial: Florencia Freis
Administración: Lucila Canale
Secretaría ADF: Samanta Bianucci
Imprenta: GuttenPress

Foto de tapa: fotograma de *Las hijas del fuego* (Argentina - 2018), de Albertina Carri. Con fotografía de Yará Rodríguez (ADF) e Inés Duacastella.

Agradecimientos: María Inés Teyssié (ADF), Facundo Iair Michel Attías, Victoria Solanas, Yamila Giserman, Sebastián Rosal, Felix "Chango" Monti, Verónica Bergner, Javier Tenenbaum, Sandra Szvalb, Juan Tauil.

Este Anuario cuenta con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. La publicación ADF ha sido declarada de interés cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

ADF pertenece a IMAGO, Federación Internacional de Directores de Fotografía. ADF pertenece a la Federación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica.

ADF - Asociación civil - Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina. Personería Jurídica Resolución IGJ N° 0001730 del 8 de noviembre de 2011.

Contacto: secretaria@adfcine.org / www.adfcine.org
Móvil: [+54 911] 4166-8842





Alquiler de Equipos



5263.7772

Morlote 856 - C.A.B.A

www.camarasyluces.com

Seguinos en



Opticas HCM

Lentes para imágenes diferentes



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



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

NUEVO Zoom Angénieux
HR T5 50-500mm
Anamórfico

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

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



HAWK®



angénieux Century



DECLARÁ TUS OBRAS
ONLINE EN
WWW.DAC.ORG.AR

Directores Argentinos Cinematográficos





ANIVERSARIO

1958 / 2018



Directores Argentinos
Cinematográficos



Imágenes únicas para tu próxima obra maestra.



www.zeiss.com/cine/supremeprime



Lentes ZEISS Supreme Prime



Abriendo Nuevas Dimensiones

Los lentes ZEISS Supreme Prime combinan la cobertura del formato largo de cine y una gran apertura de diafragma en un lente chico y ligero. Su estilo de imagen esta caracterizado por una definición gentil y una transición suave entre las areas en foco y las areas fuera de foco. Los Supreme Primes de ZEISS brindan al creador un absoluto control sobre la imagen al revelar los sutiles detalles en las sombras y en las altas luces.

Encuentra mas informacion en:
www.zeiss.com/cine/supremeprime

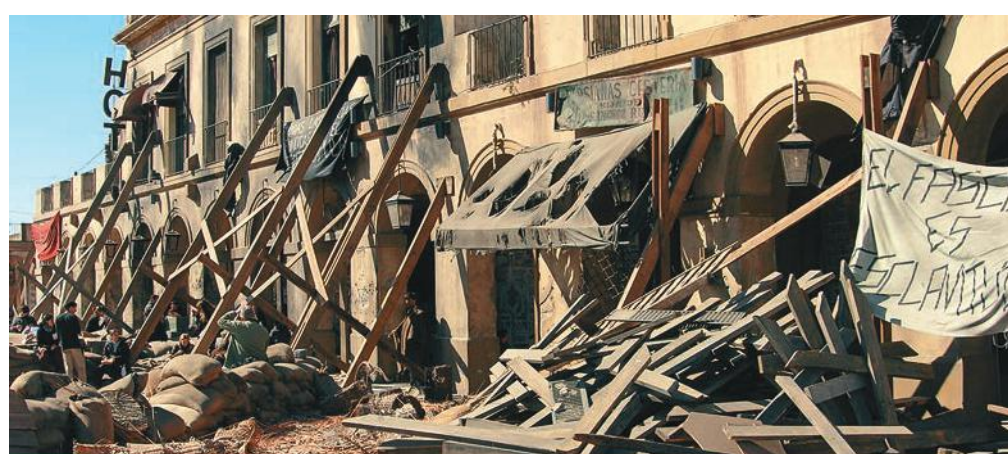
Lentes Zeiss Supreme Prime
Cualquier camara, cualquier toma



adea

ASOCIACION DE DISEÑADORES ESCENICOS DE ARGENTINA

www.adeaescenicos.com
informacion.adea@gmail.com



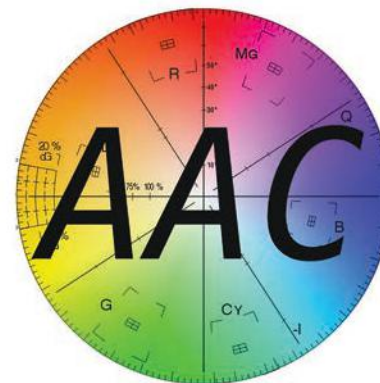
AADA

Asociación Argentina de Directores de Arte Audiovisuales

www.aadarte.com.ar

ASA

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
SONIDISTAS AUDIOVISUALES



Asociación Argentina de Coloristas Audiovisuales

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

www.aacoloristas.org

aacoloristas@gmail.com

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

¿TEATRO? ¿CINE?

Por Rogelio Chomnalez (ADF)



...los dos espectáculos juntos. Hemos visto a principio de año una obra maravillosa: *Miedo*. Un solo personaje en vivo en el escenario, el cantautor catalán Albert Pla, rodeado y sumergido en una proyección en diversas pantallas de frente que no solo asemejan la experiencia a la de estar viendo una película, sino además ¡en 3D!

La deslumbrante creación audiovisual mediante el sistema mapping estuvo a cargo del estudio catalán Nueveojos (nombre que adquirieron en alusión a la bocha con que filma Google Street View) y del grupo de artistas plásticos argentinos Mondongo (Juliana Laffitte y Manuel Mendanha).

Idea original del mismo Pla, dirigido por Pepe Miravete, se trata de un espectáculo multimedia de poética sorprendente. La idea simple, propone un viaje último y personal

desde la infancia hasta más allá de la sepultura por las sensaciones, las emociones y los sentimientos que produce el fantasma que habita en nuestra mente: “El miedo”.

Irónico, a veces terrorífico y otras humorístico, se van sucediendo las canciones y actuaciones del mismo Pla que culminan con la risa, la liberación... “Canta, canta, no dejes de cantar, si dejas de cantar te morirás”, exclama cada tanto la figurita en proyección de una niña vestida de rojo, al estilo Caperucita.

Pla escribió también canciones para las películas *El día de la bestia*, de Álex de la Iglesia y *Carne trémula*, de Pedro Almodóvar. El segundo pilar del musical Miedo es otro catalán: Raúl Refree, responsable de la banda de sonido.

El teatro nunca fue un espectáculo de mi devoción, salvo en contadas ocasiones en las que desde el escenario emanaba magia deslumbrante, y he repetido siempre que eso se debe a que nunca se produce en el escenario un “corte a primer plano”, pero en esta obra sí ocurre.

**Poniendo en Youtube: Miedo, de Albert Pla, se pueden ver algunas escenas del espectáculo.*

Más información en:
www.albertpla.com
www.nueveojos.com

AUTORES DE FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA

EL ÁNGEL

Por Julián Apezteguía (ADF)

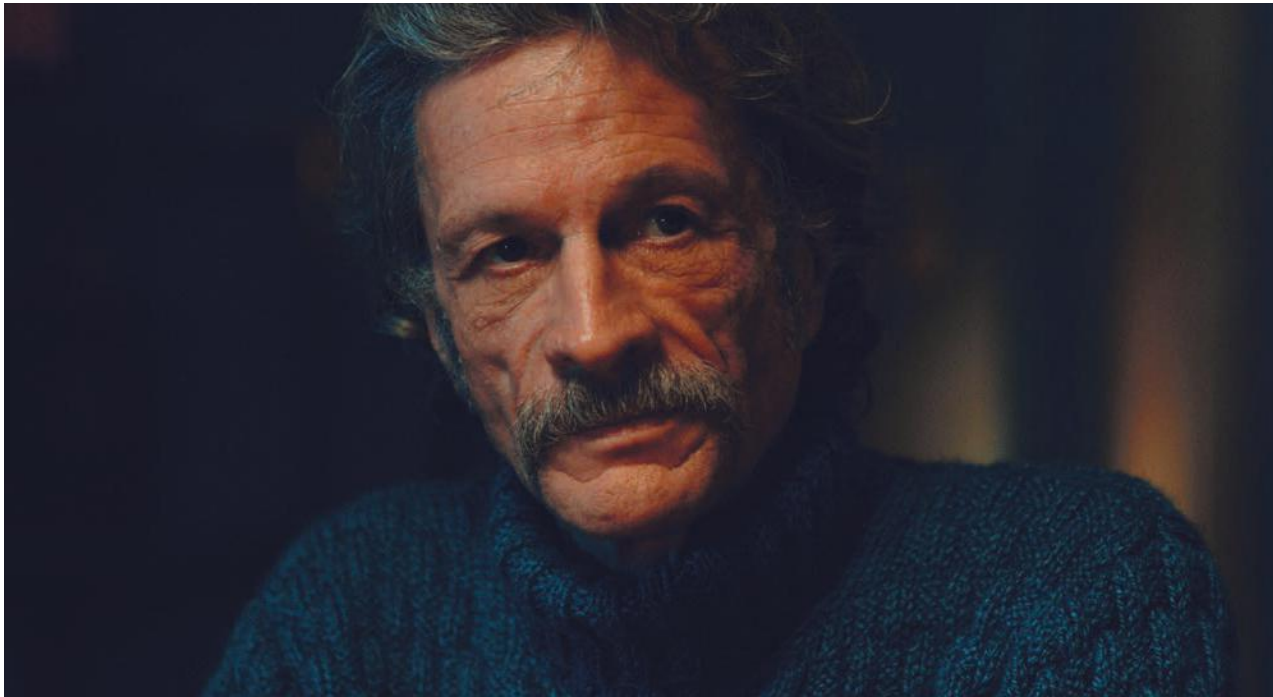


Cuando me convocaron para la película conocía algo de la historia de Robledo Puch por las crónicas periodísticas y la forma en que describen al personaje. Pero a partir de la lectura del guión y las primeras charlas con Luis Ortega entendí que su intención no era la de retratar un asesino despiadado

y macabro, con las aristas siniestras de las crónicas. Quería contar la historia desde la óptica y la “inocencia” (si cabe el término) de un adolescente que vive como en un juego y no tiene conciencia de la gravedad de sus actos. La idea no era hacer una reconstrucción realista de los eventos y sus protagonistas,

sino apoyarse en esos hechos para construir un relato y un universo propios.

“Tomé como punto de partida las imágenes registradas con material reversible como las diapositivas Kodachrome o Ektachrome por las características del formato: alto brillo, fuerte contraste tanto de tonos como de colores saturando particularmente los rojos, separándolos y generando un contrapunto con los tonos más fríos y cianóticos. También me interesaba las pequeñas desviaciones que generaba una reproducción del color no del todo realista”.



En esas primeras reuniones surgieron algunas películas como referencia, no de fotografía específicamente sino del tono narrativo: *Badlands*, de Terrence Malick (DFs: Tak Fujimoto, Steven Larner y Brian Probyn); *Sin Aliento*, de Godard (DF: Raoul Coutard); y *Midnight Cowboy*, de John Schlesinger (DF: Adam Holender), entre muchas otras. Estas películas rondaban por temas o personajes que tenían puntos de contacto con nuestra historia. En algunas de esas referencias empezamos a apoyarnos para encontrar el lenguaje que queríamos usar: una narración clásica y elegante, sin pomposidad o virtuosismo, atenta a los detalles de la actuación que, al tratarse de un protagonista debutante, era una preocupación primordial para el director. Sabíamos que el montaje sería una herramienta esencial para poder pulir el tono de las escenas y para ello decidimos generar mayor cantidad de planos en lugar de puestas complejas de planos secuencia, como en otras oportunidades.

En función de esta necesidad contamos, durante casi toda la película, con dos equipos de cámara: una Alexa Mini y una Alexa XT, muy fieles en cuanto a confiabilidad y manejo. Desde un primer momento Luis me propuso trabajar con Martín “Colo” Fisner en la cámara principal. Sin conocerlo acepté la propuesta y decidí operar la segunda cámara porque entendí que era un apoyo fundamental para Luis



en el armado de las puestas. El trabajo previo y la relación que tenían acortaban tiempos de entendimiento. En seguida nos acoplamos muy bien: fue muy enriquecedor el diálogo y el trabajo conjunto de los tres.

Mi primera propuesta de óptica para *El Ángel* era usar lentes anamórficos porque me gusta su forma de reproducir las perspectivas, además de que su uso era muy extendido en el cine americano de los años 70 y me parecía una buena manera de construir la imagen de época. Pero después de varias charlas con Luis lo terminamos descartando porque él sentía que el formato 2.35:1 generaba una distancia con los personajes y esto iba en contra de lo que estábamos buscando.

Decididos a usar lentes esféricos con el encuadre en 1.85:1 empecé a probar algunos sets de ópticas en Cámaras y Luces buscando la textura adecuada. Probamos UltraPrime, Cooke Panchro Uncoated, Carl Zeiss T2.1, Carl Zeiss 1.4 y Carl Zeiss T1.3. El resultado más acorde a lo que buscamos lo dieron los 1.3 porque son ópticas no tan modernas, con una textura suave (algo que agradezco en esta era digital) además ser sensibles a las invasiones y *flares*, ensuciando la imagen de manera estéticamente agradable. También necesitaba disponer el recurso de lentes muy luminosos, no tanto por trabajar con bajos niveles de luz, sino porque al ser una película de época debimos recurrir al desenfoque de algunos fondos donde había elementos discordantes. Esto

hizo muy crítico el trabajo de los foquistas. Por suerte contábamos con dos de los mejores profesionales del rubro: Karim Kachou y Hernán “Chazo” Alvarado, quienes respondieron a la altura de la exigencia.

El siguiente paso fue encontrar una clave de color. En principio la propuesta de Luis era generar una imagen luminosa y colorida que se aparte de la estética oscura y desaturada del lugar común. La imagen debía ser parte de la subjetividad de nuestro protagonista: atractiva y provocadora. Tomé como punto de partida las imágenes registradas con material reversible como las diapositivas Kodachrome o Ektachrome por las características del formato: alto brillo, fuerte contraste tanto de tonos

como de colores saturando particularmente los rojos, separándolos y generando un contrapunto con los tonos más fríos y cianóticos. También me interesaba las pequeñas desviaciones que generaba una reproducción del color no del todo realista.

No quería que esta decisión de color fuera sólo producto del tratamiento digital de la imagen porque siento que cuando uno se sienta en un equipo de color a tratar de imitar el resultado de un proceso o medio químico termina cuidando y suavizando todos los defectos que le dan a la imagen esa personalidad. La manipulación digital es fantástica porque nos da miles de herramientas en cientos de graduaciones distintas, pero a veces ese abanico es demasiado amplio y la imagen necesita transitar por carriles con límites más definidos y que al mismo tiempo den lugar a lo inesperado, a lo que no estaba calculado.

En esta búsqueda decidí usar en cámara dos filtros de color: en los interiores y algunos exteriores un Enhancing que resalta los tonos rojos de la imagen, generando una buena base para acercarnos al efecto del film reversible, además de separar más los tonos piel de los fondos; y en los exteriores usé un VariPola Yellow/Blue, un polarizador que tiñe selectivamente algunas frecuencias generando unos azules y dorados con cierta aleatoriedad. Si bien su efecto es fuerte y hay que usarlo con ciertos recaudos, me encanta cómo este filtro encuentra en la imagen distintos tonos generando contrastes

de color donde no parece haberlos. Con el DIT Martin Bendersky fuimos acomodando el LUT de visualización para que se ajustara a esta respuesta.

Para apoyar estos conceptos de imagen fue fundamental el trabajo conjunto con Julia Freid y Julio Suárez, directora de arte y vestuarista respectivamente. Ambos realizaron un trabajo muy fino y eficaz para redondear el look de la película.

Respecto al diseño de la iluminación, junto con el gaffer Jaime Muschetti y su eficiente equipo, decidimos trabajar los exteriores día lo más brillante posible, aprovechando la presencia de sol y apoyando con HMIs para priorizar la reproducción de color. Los interiores día también estaban apoyados por HMIs en las ventanas y una combinación de los Led SkyPanel de Arri y los clásicos tubos Kino-Flo en el interior (aunque parecen destinados a ser reemplazados por los leds todavía siento que los tubos aportan cierta versatilidad de manejo que los mantiene vigentes).

En las noches usamos fuentes de luz con contenido de color, buscando el contraste entre los rojos, el cyan y los verdes para sumar a esta búsqueda, yéndonos en algunos casos a colores de efecto más que a la sutileza de variar la temperatura color. Un tono que me gusta mucho para mezclar y contrastar con el tungsteno es el Peacock Blue, que utilizamos tanto en gelatina como en los tonos programables de Sky Panel.

Para reforzar el lenguaje de cámara y enfatizar ciertas situaciones dramáticas nuestro Key Grip, Ariel Velez, contaba con una variedad de elementos como Panther, Slider y pluma para resolver las necesidades del día a día. Adicionalmente usamos TechnoCrane para secuencias particulares como el robo a la armería y el operativo final para atrapar a Carlitos. Para los rodajes de autos y motos nos valimos de un cámara car, en algunas secuencias con pluma y cabezal estabilizado. Teniendo dos cámaras en el set fue fundamental que el equipo de grip se moviera con precisión y premura, tarea que cumplieron a la perfección.

Realizamos algunas escenas nocturnas de autos en estudio con la técnica de proyección de fondos. Eran escenas que necesitaban un trabajo de actuación con muchas sutilezas, muy difíciles de trabajar con la estructura rodante que requiere la filmación de auto. El uso del chroma fué descartado desde un primer momento por pedido del director, ya que él no se sentía cómodo con esa técnica de rodaje y prefería que la imagen se resolviera en el set para poder tener una evaluación más directa. Concuerdo con esa visión, siento que hoy en día hay un abuso de la técnica de chroma porque facilita el rodaje, pero también pospone muchas decisiones y trabajo que no siempre tienen la mejor resolución con los cortos tiempos de postproducción que solemos tener en nuestro cine.

La propuesta de proyectar los fondos partió de Sebastián Ortega, productor de

Underground, que había tenido buenos resultados trabajando esta técnica. Debo admitir que al principio me resistí porque no quedé muy conforme cuando intenté ese camino en otras oportunidades, pero en este caso pudimos contar con muy buenos proyectores y esto nos permitió resolver estas secuencias con versatilidad y sin perder en calidad de imagen. El hecho de que las escenas fueran nocturnas ayudó a que la resolución se vea creíble. Me parece que la técnica condiciona más cuando se trata de escenas día ya que obliga a cerrar los planos y desenfocar mucho el fondo, por eso las escenas diurnas decidimos rodarlas en situación real.

Ya desde la previa iniciamos la búsqueda de un proceso de postproducción no convencional que desde hace tiempo quería probar pero nunca había contado con el apoyo para investigarlo. La conjunción de los lentes Carl Zeiss 1.3, los filtros utilizados y el ajuste de color nos daba buenos resultados en varios terrenos, pero había todavía dos factores que sentía que faltaban. Por un lado, una textura más química, de imagen formada por grano, no tan etérea como la imagen digital; y por el otro, algo más particular en la respuesta de color. Me di cuenta que lo que estaba buscando se parecía bastante al resultado del escanear material positivo.

Como nuestro norte estético era la respuesta del material reversible, que termina siendo un positivo, empezamos a averiguar (junto con

Ezequiel Rossi, coordinador de post y aliado indispensable para esta película) si podíamos hacer un “intermedio filmico”, imprimir nuestra imagen digital sobre un positivo para que se cargue del volumen que le da el soporte químico y el color fuera afectado por el medio. Posteriormente, la imagen escaneada serviría como nuestro nuevo master digital.

Desde el cierre de la rama filmica de Cinecolor no contamos en Buenos Aires con un laboratorio con capacidad para hacer estos procesos, por lo que tuvimos que recurrir a un laboratorio en México que todavía ofrece este servicio. Hicimos varias pruebas que arrojaron resultados alentadores: las imágenes volvían con un cuerpo más interesante, sólidamente

formada por esos granos de filmico que la alojaron en el intermedio, además de ciertos virajes de color, particularmente en las altas luces, que le daban carácter. El punto crítico estaba en la definición que sufría mucho, sobre todo en los planos generales que debían mezclarse con los planos digitales originales para conseguir un resultado satisfactorio.

Durante este proceso de postproducción la película fue seleccionada para una de las secciones oficiales del Festival de Cannes. Lamentablemente, esto hizo que los tiempos de trabajo se aceleraran y volvió imposible el intermedio filmico por el tiempo extra que requería. Junto a Jorge Russo, que hizo un gran trabajo como el colorista de la película

© MARCOS LUDEVID





y Rodrigo Silvestri (su mano derecha), buscamos cómo reproducir digitalmente algunas de las propiedades del proceso fílmico y fue lo que terminamos aplicando.

A pesar de no haber podido llevar a término el proceso completo, siento que las pruebas que hicimos y sus resultados nos nutrieron de varios conceptos que pudimos reproducir. Me queda pendiente en lo profesional poder llevar este proceso hasta el final, con la ventaja de ya tener un camino de experimentación recorrido.

Le debo un agradecimiento especial a Daniel Ortega (ADF) quien me reemplazó varios días en el rodaje cuando tuve que abandonar el set por un problema personal. Tuvo a su cargo la realización de varias escenas clave de la película,

cubrió mis espaldas con mucho criterio y mantuvo los conceptos que fuimos trabajando para que mi ausencia se sintiera lo menos posible. Es tranquilizador saber que cuento con su amistad y capacidad profesional para apoyarme.

La experiencia de *El Ángel* fue muy gratificante en muchos sentidos: la envergadura del proyecto, la clara visión de Luis Ortega sobre la película que quería hacer y el apoyo que recibí de los productores Matías Mosteirín y Leticia Cristi (de K&S), Sebastián Ortega (de Underground) y Esther García (de El Deseo) que siempre me alentaron en mis búsquedas aun cuando eran propuestas poco ortodoxas. El resultado final responde al camino que nos fuimos trazando en todo el proceso y es altamente satisfactorio.

EL ÁNGEL

CAMARA: ARRI ALEXA MINI & ALEXA XT
FORMATO: 1.85:1
LENTE: CARL ZEISS 1.3 SET // **ZOOM:**
 ANGENIEUX OPTIMO 24-290MM
FORMATO DE GRABACIÓN: PRORES XQ 444 3.2K

EQUIPO TÉCNICO:

DIRECCIÓN: LUIS ORTEGA
GUIÓN: LUIS ORTEGA, RODOLFO PALACIOS Y SERGIO OLGUÍN
PRODUCIDA POR: K&S FILMS, UNDERGROUND, EL DESEO
PRODUCTORES: HUGO SIGMAN, SEBASTIÁN ORTEGA, PEDRO ALMODÓVAR, AGUSTÍN ALMODÓVAR, MATÍAS MOSTEIRÍN, ESTHER GARCÍA, LETICIA CRISTI, PABLO CULELL Y AXEL KUSCHEVATZKY
PRODUCTORES EJECUTIVOS: MICKY BUYÉ Y JAVIER BRAIER
JEFA DE PRODUCCIÓN: MERCEDES TARELLI
DIRECTORA DE ARTE: JULIA FREID
VESTUARIO: JULIO SUÁREZ
MAQUILLADORA: MARISA AMENTA
SONIDO: JOSÉ LUIS DÍAZ
MONTAJE: GUILLERMO GATTI (EDA)
FOTOGRAFÍA: JULIÁN APEZTEGUIA (ADF)
CÁMARA: MARTÍN "COLO" FISNER Y JULIÁN APEZTEGUIA (ADF)
FOQUISTAS: KARIM KACHOU Y HERNÁN "CHAZO" ALVARADO
DIT: MARTÍN BENDERSKY
FOTOGRAFÍA 2DA UNIDAD: DANIEL ORTEGA (ADF)
SEGUNDO DE CÁMARA: ALEJO FRIAS Y RODRIGO SANCHEZ
GRIP: ARIEL VELEZ
GAFFER: JAIME MUSCHETTI
STEADYCAM: GABRIEL QUEVEDO Y GUSTAVO TRIVIÑO
COLORISTA: JORGE RUSSO
EDITOR ONLINE Y ASIST. DE COLOR: RODRIGO SILVESTRI
COORDINADOR DE POST-PRODUCCIÓN: EZEQUIEL ROSSI
SUPERVISOR VFX: JONATHAN MONROIG
PRODUCCIÓN DE VFX: SEBASTIÁN TORO PARA VFX BOAT

Aniversario



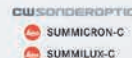
info@bvstv.com - Tel.: +54 11 5282 6400 - bvstv.com



Llegamos para darle soluciones

Desde 2003 acompañando el desarrollo
de la industria cinematográfica en
Argentina y en la región.

Servicio
Soluciones
Confianza Solidaridad Respeto
Respaldo Servicio Proyección
Calidad Dedicación
Solidez Soporte Equipo Humano
Valores Compromiso



EL HOMBRE QUE PERDIÓ SU SOMBRA



Dedicada a la platea infantil, la obra realizó funciones entre mayo y agosto en el Teatro Nacional Cervantes. Basada en la novela La maravillosa historia de Peter Schlemihl (1814) de Adelbert von Chamisso, cuenta la historia de Peter quien, a cambio de una caja con inagotable dinero, le vende su sombra al Hombre de Gris.

Creada por Eleonora Comelli y Johanna Wilhelm, la obra concibe una realidad multiplicada donde coexisten las artes visuales, la música y el movimiento para narrar la vida de un hombre que se debate entre la oscuridad y la luz, entre la luz y su sombra.

ADF: ¿CÓMO APARECIÓ EL TEXTO? ¿Y LA SOMBRA?

Eleonora Comelli (coreógrafa y codirectora): Nosotras venimos de áreas distintas; ella del audiovisual, yo soy directora y coreógrafa de escénicas. A mí me encanta lo que hace y cuando me propuso hacer algo juntas nos asociamos. A partir de ahí comenzamos a pensar qué hacer; queríamos buscar una excusa para que cada una pudiera explorar sus mundos, tener un punto de partida. Un día vimos que sus proyecciones daban sombra en la puerta, algo obvio que nos sirvió para pensar que lo que ella hiciera sobre un cuerpo iba a proyectar sombra. Pensamos en un cuerpo detrás de la pantalla (donde ella tira la proyección) que daría una sombra. De ahí surgió la idea de la sombra.

Luego pensamos qué cuento podíamos utilizar. No pensamos en adultos únicamente. A mí me gustan mucho los Hermanos Grimm, siempre se los leí a mis hijos y me interesaba más trabajar con un texto antiguo que

con uno contemporáneo. Así que buscando, buscando y hablando con mi esposo llegamos a *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, de Adelbert Von Chamisso. Pensé que ese texto podíamos trabajarlo las dos porque es muy generoso con las imágenes y va pasando de un paisaje a otro. En general en el teatro la escena es en un mismo contexto, es difícil cambiarlo, pero su trabajo lo facilitaba.

ADF: JOHANNA, ¿PODÉS CONTARNOS LO QUE VOS HACÉS?

Johanna Wilhelm (a cargo de las proyecciones, la escenografía y la codirección): Soy artista visual, trabajo con papel y con calado. En el mismo momento que empiezo a trabajar con el papel lo proyecto. El primer trabajo que hice consistía en hacer escenarios proyectados para Tálata Rodríguez, una poeta que relata en vivo. Mientras ella relataba su poesía yo proyectaba mis calados como fondos de paisajes. Esto lo hice en diferentes conciertos con distintos músicos. Siempre estuvieron en simultáneo las dos partes: la visual y las proyecciones. Y tenía ganas de hacer algo a escala más grande para chicos y ahí surge esta posibilidad del Cervantes. Nos anotamos en una convocatoria abierta que publica el Teatro.

ADF: ¿UNA VEZ SELECCIONADAS LA OBRA YA ESTABA ELEGIDA?

JW: Sí, el cuento ya estaba elegido. La premisa era trabajar en vivo la música y las proyecciones. Nos presentamos, el proyecto fue seleccionado y a partir de ahí, en muy poco

tiempo, tuvimos que armar toda la obra y llamar al elenco.

EC: Para danza hicimos una convocatoria abierta porque, así como a nosotras nos habían elegido por convocatoria, queríamos darle la oportunidad a la gente de danza que a veces no encuentra muchos espacios. Hicimos audiciones y a partir de ahí conformamos el elenco. Algunos los conocíamos, a otros no. En la música, Axel Krygier estuvo desde el primer momento, y él trajo a Alejandro Terán; Johanna a Gisela Cukier, con quien trabaja; y también llamamos a Isol Misenta para que nos ayudara con el guión. En el proyecto habíamos presentado el concepto general, los criterios de puesta en escena y la idea de la adaptación de este cuento, pero no teníamos el guión.

ADF: ¿Y CON ESO GANARON?

EC: Sí, en danza pasa mucho. Es difícil presentar un guión. Uno presenta una idea, una justificación estética, criterios y luego comienza a trabajar en función de ellos.

ADF: ¿Y LA SOMBRA?

EC: Bueno, la sombra ya está en el cuento. A partir de ahí comenzamos con la adaptación, a ver qué queríamos tomar de ese cuento. En realidad es una novela corta y en un momento se va mucho para el lado del melodrama entonces fuimos acotando ese aspecto para enfocarnos en lo que nosotras queríamos trabajar. Lo dividimos en escenas.

JW: Teníamos muchas premisas que queríamos trabajar: las proyecciones, las sombras





@MAURICIO CÁCERES / GUSTAVO GORRINI

que irían por detrás y también por delante de la pantalla, y un relato narrado en primera persona dividido en diferentes partes: lo que se vería como formato de cuento más tradicional y las sombras que pasarían para adelante. De a poco se fue armando.

EC: Sí, sabíamos que el relato lo iba a decir el personaje de Peter en primera persona en tiempo pasado, pero por momentos iba a meterse en el espacio de la representación, en el presente. Eso ya estaba planteado en la estructura. También sabíamos que él iba a estar adelante. En el Cervantes evaluaron los criterios y confiaron en que luego los trabajaríamos. No se puede materializar por escrito una idea con los cuerpos.

ADF: ¿LAS SORPRENDIÓ EL RESULTADO O YA SE LO IMAGINABAN?

JW: Sí, yo me sorprendí muchísimo. Fue mi primera experiencia en teatro así que me iba sorprendiendo de las cosas que iban pasando todos los días en los ensayos. Quizás Eleonora

tenía más claro que había momentos más caóticos que se irían cerrando o encontrando un camino. Yo vi todo el crecimiento. Para mí fue una experiencia increíble. Era difícil imaginárselo porque el proyecto era muy abierto, se fue construyendo en cada ensayo y con cada persona que formaba parte. Se construyó entre todos, se formó un lindo equipo de trabajo dispuesto a laburar.

EC: También tuvimos momentos de crisis... pero está bueno confrontar ideas. En el cómo colaborábamos todos. Cada uno iba aportando desde su lado y nosotras teníamos la responsabilidad de darle a cada uno su lugar.

JW: Sabíamos que estábamos trabajando en vivo y que todo podía fallar. Estaba todo muy sincronizado, pero a la vez casi no nos veíamos. Yo desde atrás no veía nada.

ADF: CONTANOS DÓNDE ESTABAS.

JW: Estaba en el escenario seis metros atrás de una pantalla de 12x15 metros de altura. Al

ser todo analógico necesitábamos esa distancia para los proyectores.

ADF: ¿CUÁNTO TIEMPO ENSAYARON EN EL CERVANTES?

JW: Dos meses: de marzo a mayo. De lunes a sábados, seis horas por día. Llegamos muy justos con todo y tuvimos que modificar algunas cosas en el escenario; por ejemplo, las distancias porque todo era mucho más grande de lo que teníamos. Son cinco intérpretes en total que hacen de todo.

EC: En el escenario hubo que rearmar un poco las posiciones y los traslados. Era algo muy específico. Ricardo tenía que trabajar mucho para lograrlo. Y tampoco jugaba solo en relación a la luz y la oscuridad porque las proyecciones también son luz, entonces ahí había algo entre él y Johanna en relación a la paleta, los colores...

JW: Sí, había que ver cómo mantener la iluminación más tradicional para lo que sucedía adelante sin que se proyecte sombra sobre la pantalla, y que cuando hubiese retroproyecciones por detrás se pudiese iluminar adelante.



Teníamos cinco o seis situaciones que se iban repitiendo en la obra y sabíamos que tenían que estar equiparadas. Que, por ejemplo, cuando hubiera retroproyecciones estuviese todo lo más oscuro posible para que el contraste fuese mayor, sino los colores se veían muy lavados. Por eso, fuimos dejando momentos en donde hubiese solo retroproyecciones y el resto acompañara, o al revés. Teníamos varias ecualizaciones.

ADF: EL COLOR ESTÁ MUY LOGRADO. Y EL VESTUARIO CREO QUE ES FUNDAMENTAL, TANTO PARA LOS NIÑOS COMO PARA LOS GRANDES.

EC: Sí, trabajamos mucho con Paula Molina. Como el cuento es de 1815 quisimos buscar ropa de época y que tuviera algunos toques contemporáneos. Es una novela fantástica, por eso también las pelucas.

JW: Sí, la premisa era trabajar con crudo y negro para que después aparecieran toques de color. Las proyecciones iban tiñendo de color los paisajes y los vestuarios. La escenografía también era natural y se iba tiñendo con la luz. Ahí trabajamos bastante con Ricardo, pensando qué tonos iban en cada escena, intentando tener diferentes colores. Usábamos las mismas

gelatinas en las luces y en las proyecciones. Las íbamos probando con Ricardo.

ADF: ¿CUÁNDO FILMARON LOS VIDEOS?

JW: Hubo tres instancias de videos. Se produjeron en el mismo teatro. Se hizo una filmación especial en el Cervantes dirigida por Federico Lamas. Filmábamos a los personajes solos. Después trabajamos los paisajes.

EC: Trabajamos el video de la misma forma que trabajamos el vivo, pero hicimos video de las partes que tenían más efectos o cosas más complejas para realizarlas en vivo.

JW: Y a otra escala, también. Se la llevó a una escala mucho más grande.

EC: Sí, queríamos aprovechar la pantalla para tener momentos visuales que quizás en vivo no podíamos hacer. Que Fanny estuviera flotando en el aire era algo que no se podía hacer técnicamente. Desde el comienzo supimos que habría cosas que estarían filmadas. Si bien el lenguaje era el mismo, quedaban diferentes. El video pasó a ser otro lenguaje. Se ve distinto, por ejemplo en la velocidad.

JW: También con los tiempos que manejábamos era lo que podíamos hacer. Le metimos pata pero no alcanzaba y el video ayudó en ese sentido.

ADF: LOS CHICOS SE ENTUSIASMABAN MUCHO CUANDO LOS PERSONAJES INTERACTUABAN CON ELLOS EN LAS BUTACAS.

EC: Claro, estaban los actores detrás de la pantalla y adelante. Y para mí era importante que en algún momento avancen un poco más: romper un poco lo plano.

La sombra, a través de la luz

ADF: ¿CÓMO LLEGASTE AL PROYECTO?

Ricardo Sica (iluminador): Trabajo mucho con Eleonora Comelli, directora y coreógrafa, en espectáculos de danza; y en esta ocasión, junto a Johanna Wilhelm, me convocaron para participar de esta obra. En un comienzo me comentan que a los diez minutos de espectáculo el protagonista pierde su sombra y que no se la tiene que ver más. Ese fue el primer desafío que me atrajo y dije que sí.

ADF: ¿Y CÓMO TE PREPARASTE PARA LLEVARLO ADELANTE?

RS: Empecé a investigar distintos tipos de iluminación que se podían hacer para que eso sucediera, para que el protagonista perdiera su sombra y que a su vez no proyectara sombra en objetos que estuvieran relativamente cerca de él. La iluminación es casi toda de calles laterales, hay muy poca iluminación frontal. También hay iluminación de contra y de ambientes. Del piso no y ese fue un problema que tuvimos que resolver. Desde el piso no podía ser porque debían entrar carros que se llevarían los tachos por delante, por eso contamos con varas de alta y media altura. Fue un trabajo minucioso de sentarse ver intensidades y muchas cosas a resolver.

Algo que ayudó muchísimo con las sombras es que el escenario fuera elevado; siendo así desde la platea no ves la sombra, pero si vas a *pullman* un poco sí. También colaboraron la retroproyección y el hecho de desdoblar la sombra en otro personaje. Vimos que ese código funcionaba: que la sombra se convierta

en un personaje vestido de negro que copia los movimientos del protagonista. En este sentido la coreógrafa hizo un excelente trabajo, eso fue algo buenísimo. La mentira le gana a la verdad. Había momentos en los que era imposible matar la sombra. Además, teníamos una limitación: la planta de luces no estaba puesta exclusivamente para el espectáculo, sino que la compartíamos con dos obras del Cervantes, la obra de Emilio García Wehbi y la de Copi. Nosotros teníamos que adaptarnos a eso.

ADF: ¿Y CÓMO HICIERON?

RS: Si bien el Cervantes respetó mi planta y trató de darme todo lo que pedí había ciertas cosas que no podíamos hacer; por ejemplo, utilizar la posición de ciertos faroles que ya estaban direccionados para las otras obras. El desafío fue bastante grande y se cumplió. Estoy muy contento, fue un trabajo en equipo muy grande y creo que la retroproyección de Johanna junto con la coreografía de Eleonora fueron fundamentales para que la ficción funcione.

ADF: ¿Y LOS COLORES?

RS: Era un musical así que había que llenar de colores y de luz. Y nosotros comenzamos la obra en blanco y negro. En un momento le dije a las chicas que teníamos que tener en cuenta que era un infantil, no podíamos hacerla toda blanco y negro porque los chicos se iban a deprimir. Entonces empezamos a ponerle color a esa pantalla. Tuvimos suerte además que justo el Cervantes compró una candileja de led que es increíble, creo que el sueño de todo iluminador que tiene ganas de armar un ciclorama

porque nos daba la posibilidad de cambiar los colores y de hacer juegos de luces.

ADF: ¿ESTABA TODO PROGRAMADO?

RS: Sí. Recibimos una ayuda enorme de parte de los técnicos del Teatro Cervantes. Fueron maravillosos. Pudimos trabajar tranquilos y lo que se le pedía lo hacían así que estuvo buenísimo. Para mí y para mi profesión. Y vuelvo a repetir que fue un trabajo totalmente en equipo. Suelo trabajar en equipo con el director, el escenógrafo, pero acá eran muchas las puntas. La música, por ejemplo, también jugó un rol fundamental. En su momento le pedí a Axel que hiciera determinados sonidos por cambios de luces que no podía hacerlos sin algún sonido y los hizo; también la música me indujo a cierto clima... Realmente fue un relojito donde todos los engranajes tenían que funcionar bien y lo hicieron.

ADF: ¿CUÁNTO TIEMPO TUVIERON DE PREVIA?

RS: Mucho del trabajo lo hice en mi casa en un estudio virtual porque los tiempos que te da el Cervantes para los ensayos en sala son mínimos. Fueron meses.

ADF: ¿CÓMO ES TU ESTUDIO?

RS: Tengo un programa que se llama Wysiwyg, que es de iluminación, con una comand wind dma y el programa DMA. Trabajé todo virtualmente. Monté el teatro, lo dibujé y montamos la escenografía en 3D. Es decir, monté el equipamiento y fuimos trabajando desde ahí. Les iba mostrando a las chicas los enfoques para que pudieran verlo. Trabajamos de esa manera

y llevamos todo armado. Fue un guión de 60 cambios de luces porque teníamos que ir modificando la iluminación en función del actor y de dónde se paraba. Estar en constante diálogo con la coreografía fue muy importante porque Eleonora proponía una cosa y yo muchas veces le decía que no se podía por las luces, entonces ella realizaba otros movimientos para que pudiéramos iluminar la escena sin que se genere sombra. Fue un trabajo en equipo, donde uno a veces tiene que resignar cosas.

ADF: ¿TUVISTE QUE HACER MUCHOS CAMBIOS EN EL GUIÓN QUE REALIZASTE EN TU ESTUDIO AL TRASLADARLO AL TEATRO?

RS: No, no hubo tantos cambios. Lo que puede llegar a cambiar con respecto al estudio virtual es un tema de intensidades por fuga de faroles que tiene siempre el equipamiento que uno utiliza. Muchas veces hay que trabajar en eso ya que el estudio virtual maneja un equipamiento perfecto que muchas veces vos no tenés. No hubo tanta variación, hicimos la idea que llevamos. También fuimos encontrando muchas cosas durante los ensayos; por ejemplo, poner un farol en el medio de los dos proyectores para que las sombras tuvieran continuidad.

ADF: A MÍ ME LLAMÓ MUCHO LA ATENCIÓN SABER QUE HAY ACTORES QUE ESTÁN HACIENDO LA SOMBRA Y ACTORES QUE ESTÁN EN ESCENA. ES DECIR, COLABORANDO EN LO MÁS PROFUNDO, HACIENDO DE SOMBRA DE OTRO ACTOR.

RS: Sí, además no viéndose. Porque ellos ensayaban viéndose pero luego había un telón en el medio y no podían verse más. El actor de

atrás del telón tampoco podía ver adelante. Fue un trabajo de mucha precisión y de equipo.

ADF: ¿Y LA ESCENA DE LA PERSECUCIÓN DE LA SOMBRA?

RS: Fue muy complejo. Las filminas de Johanna en las proyecciones... Fue un trabajo que disfruté mucho. Claro que hubo momentos de presión y cortocircuito como en todo proceso. Yo trabajo mucho desde lo que veo y lo que siento, no desde lo técnico, entonces todo es muy sentido. Esta obra fue buscada desde una sensación, no desde un pensamiento. Entre los tres buscamos el tono.

ADF: ¿CÓMO ES TU FORMACIÓN?

RS: A partir de mi laburo. Empecé a estudiar teatro como actor, fui asistente de una obra en el Espacio Callejón que en su momento era el Callejón de los deseos. Ahí conocí al jefe técnico de las luces y me empezó a gustar la iluminación. Empecé dándole una mano y cuando se fue me quedé a cargo de la jefatura técnica durante 14 años. Pero a los dos años que entré se me dio por el diseño y por el Callejón pasaron todos los que hoy son docentes del IUNA y de la EMAD, que en ese momento no existía, así que me formé con todos ellos. Comencé a trabajar en 1998. Fui investigando y leyendo, pero fundamentalmente aprendí trabajando a medida que me iba involucrando en los procesos.

ADF: ¿HABÍAS HECHO OTRAS OBRAS PARA CHICOS?

RS: Sí, trabajo con el grupo Amichis que tiene una estética infantil. Respeta mucho a los pibes. Hace Beckett para chicos con una obra que se



llama *Bom, Bim, Bam*; otra que se llama *Clack, una historia de película* donde cuentan cómo fue evolucionando el cine a partir de una única escena, la van repitiendo de diferentes maneras: blanco y negro, blanco y negro con sonido luego con color y finalmente en 3D. Es muy linda. La última es *Aquel loco elenco* que es la historia del teatro también a partir de una escena que se va modificando. Además, trabajé con Pablo Gorlero en *Saltimbanquis*. La primera obra infantil que hice fue con Ana Alvarado, una adaptación de *Pulgarcito* en el Teatro San Martín. Era teatro negro y también fue todo un desafío. Tener a tantos chicos en la sala Casacuberta enganchados fue una gran satisfacción. A mí me gusta mucho el infantil, creo que es el público creo que es el público más exigente. Los chicos no te mienten.

EQUIPO TÉCNICO:

CON PABLO FUSCO, SEBASTIÁN GODOY, GISELDA MONTANARO, SANTIAGO OTERO RAMOS Y GASTÓN EXEQUIEL SANCHEZ

MÚSICOS EN ESCENA: AXEL KRYGIER Y ALEJANDRO TERÁN

RETROPROYECTORISTAS EN ESCENA: GISELA CUKIER Y JOHANNA WILHELM

PRODUCCIÓN: FRANCISCO JOSÉ PATELLI

ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: VANESA CAMPANINI

ASISTENCIA DE ESCENOGRAFÍA: MARTINA NOSETTO

COLABORACIÓN DRAMATÚRGICA: ISOL MISENTA

COREOGRAFÍA: ELEONORA COMELLI, CON

COLABORACIÓN DE LOS INTÉRPRETES

MÚSICA, CANCIONES Y DIRECCIÓN

MUSICAL: AXEL KRYGIER

ILUMINACIÓN: RICARDO SICA

VESTUARIO: PAULA MOLINA

ESCENOGRAFÍA Y PROYECCIONES: JOHANNA WILHELM

DIRECCIÓN: ELEONORA COMELLI Y JOHANNA WILHELM

Una escuela que produce.

Dirección
Guión
Producción
Iluminación
Escenografía
Compaginación
Animación



UNIVERSIDAD DEL CINE

www.ucine.edu.ar



ACADEMIA
DE LAS ARTES
Y CIENCIAS
CINEMATOGRAFICAS
DE LA ARGENTINA

✉ info@academiadecine.org.ar
🌐 www.academiadecine.org.ar
📘 AcademiaCineArgentina
📷 @academiadecinearg

LUMITON
MUSEO DEL CINE
USINA AUDIOVISUAL

El primer estudio moderno del país, emblema de la época dorada del cine nacional, retoma el espíritu creador de sus pioneros, transformándose hoy en **Usina Audiovisual**.

Un espacio de encuentro abierto a la capacitación, la experimentación y el asombro. Un puente entre la historia del cine y el hacer cine hoy.

📘 /lumitonusina 📷 /lumiton_usina

Sgto. Cabral 2354, Munro, Vicente López. Tel 4721-9255 info@lumitonusina.com

El Museo del Cine está dedicado a la preservación, investigación y difusión del arte cinematográfico argentino. Cuenta con dos sedes situadas en el barrio de La Boca.

www.buenosaires.gob.ar/museodelcine

ASOCIACIÓN DE AMIGOS

www.museodelcineba.org



SAE SOCIEDAD ARGENTINA
DE EDITORES
AUDIOVISUALES

www.saeditores.org

info@saeditores.org

twitter.com/saeditores
facebook.com/saeditores
instagram.com/saeditores

Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del INCAA-ENERC

Biblioteca y Hemeroteca especializada en cine y artes audiovisuales de acceso público y gratuito.

Lunes a Viernes de 14 a 20 hs. / Moreno 1199 - CABA



Ministerio de Educación,
Cultura, Ciencia y Tecnología
Presidencia de la Nación

eda

Asociación Argentina
de Editores Audiovisuales

info@edaeditores.org

www.edaeditores.org

Seguinos en [f](https://facebook.com/edaeditores) [t](https://twitter.com/edaeditores) [v](https://vimeo.com/edaeditores) [in](https://linkedin.com/company/edaeditores)

LAS HIJAS DEL FUEGO

Las codirectoras de fotografía y la gaffer de la película de Albertina Carri reflexionan sobre su participación en la producción hecha con 100% de cupo femenino que narra el viaje poliamoroso de tres mujeres en búsqueda del goce a través de su propia erótica.



Por Inés Duacastella

Creo que cada película aspira a la construcción de un modelo particular que le permite generar un lenguaje propio. Estas decisiones son la base de una imagen y cuando tienen la relevancia que se merecen, son más importantes que las elecciones que una pueda hacer sobre qué cámara o qué valija de lentes utilizar.

En el caso de esta película, el modelo de producción incluía dentro de sus variables,

un equipo íntegramente conformado por mujeres. Esa fue, quizás, la primera decisión. Esa fue la premisa.

Si me preguntan cómo incide esta decisión en la imagen o si tiene algún tipo de efecto estético, no lo sé. Pero lo que sé, es que esa decisión esconde una postura frente a los modelos hegemónicos de producción y tuvo un efecto en nosotras. Y al tenerlo, también tuvo repercusiones

en lo que estábamos haciendo y en cómo lo estábamos haciendo. Es decir, en cómo lo filmamos.

Voy a intentar explicarlo mejor: conformar un equipo de mujeres implica cuestionarse por qué hay más mujeres disponibles en unos roles y muy pocas en otros. Repensar la lógica de trabajo que hace que algunas creamos que tenemos vedados ciertos sectores. Cuestionar nuestros límites y volver a trazarlos como nosotros queramos.





Por Soledad Rodríguez (ADF)

Cuando me convocaron para filmar *Las hijas del fuego*, ardí de emoción. Y cuando recibí el primer día de rodaje el mail de aquelarre de Albertina, confirmé que estaba en el camino del bien.

Me parecía un poco extrema la propuesta: ni un hombre en el rodaje, pero al mismo tiempo pensé que nunca me había parecido extremo ver las fotos históricas donde donde solo hay hombres grises en cualquier ámbito tomando decisiones sobre lo importante. Supongo que en algún momento de nuestra corta historia, se decidió que lo importante eran las grandes ideas, las guerras, los grandes negocios, las grande producciones. Y lo hombres iban a jugar ese juego. Y la intimidad, la vida, la sensibilidad, el conmoveerse, la fragilidad... eso era despreciable, secundario y por lo tanto el reino de los minusválidos seres llamados mujeres. Pasó mucho agua bajo el puente y todavía las mujeres son invisibles en ciertos roles... pero también aparece de repente esta película hecha en su totalidad por mujeres y cuestiona, a su manera, si extremo no es lo que aceptamos como "normal" sobre la belleza, la sexualidad y la hermosa diferencia.

No me considero directora fotografía de esta película, solo me rendí a ser parte de la revolución. Ojala se unan todos.



Por Sandra Grossi

El cine es un trabajo doble: por un lado está la historia que se cuenta, lo que se ve en pantalla, la película; por otro lado (o dentro de sí) la realización de esa película, el acto físico de filmarla. El rodaje es, en sí mismo, otra película; y en el caso de *Las hijas del fuego* fue tan intenso, divertido y transformador como su historia misma. Un viaje de mujeres, solo mujeres, trabajando en algo que nos unió por destino y oficio: filmar un viaje, una película sobre un viaje con todo el movimiento que eso pueda significar.

En mi rol de gaffer pude entrenar el movimiento constante y la resolución de situaciones que requerían de mucho con muy poco y en ese sentido todas trabajamos de la misma manera: uniéndonos. Desde el equipo de fotografía nos unimos y divertimos muchísimo, y se trabajó con un amor y una solidaridad que solo se da en algunas situaciones, como en los viajes y en la lucha feminista. *La hijas del fuego* es una película feminista en sus dos caras: la de adentro y la de afuera, la película y su rodaje.



EVO 2 DISPONIBLE ÚNICAMENTE EN CINE STORE



IP54 Weatherproof
100% aluminum body

200W Power draw
900 lux/ 83 fc at 3 m/ 10 feet

Full wireless control
Lumen Radio, DMX RDM
VELVET wi-fi app Android/ IOS

Silent
Fan-free operation

5 LED full color
RGB + White + Cool White

Lightweight
4Kgs/ 8.8Lbs under any competitor



ROSCO

PRO
Tapes & Specialties

f /cinestoreok

📷 cine_store

🐦 @cine_store

☎ 11-5624-2522 - ventas@cinestore.com.ar - www.cinestore.com.ar

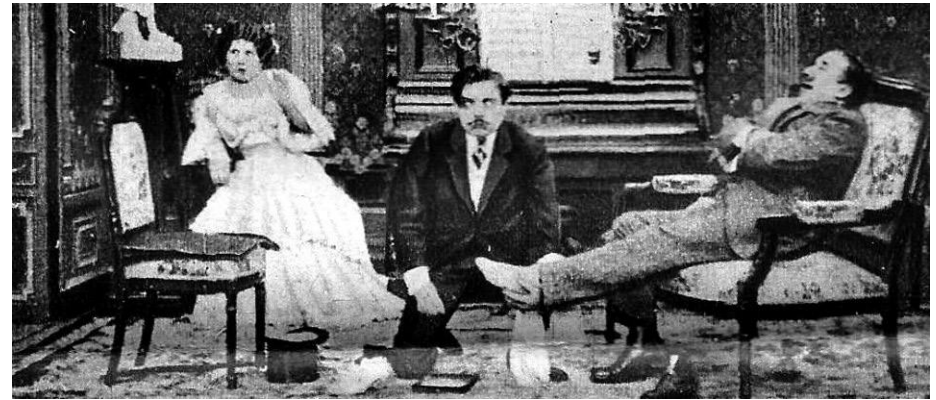


Alquiler de Equipos



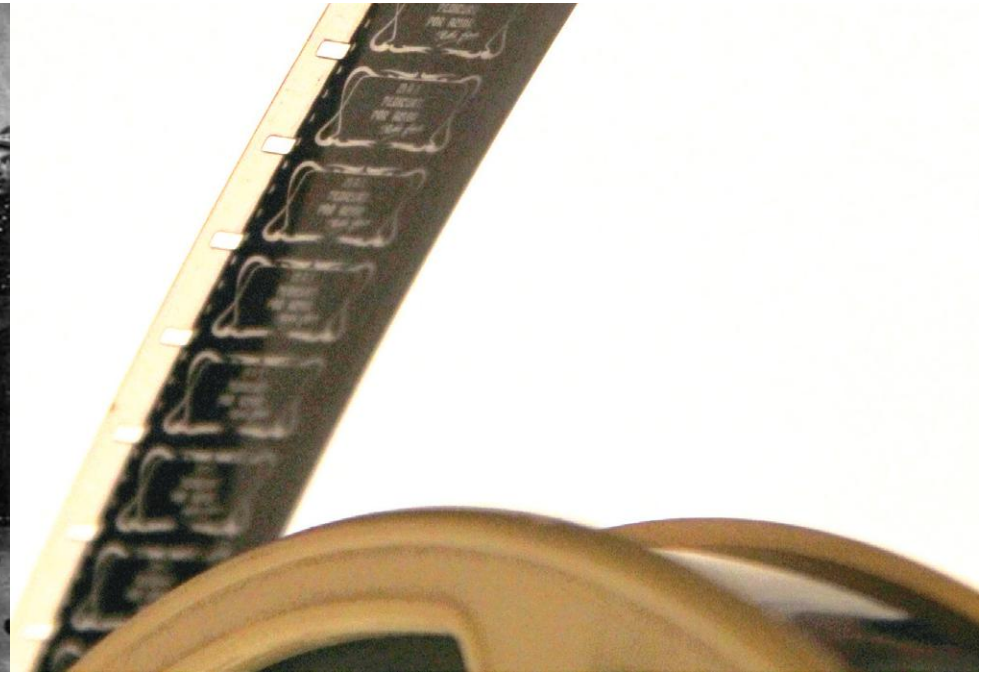
KATPA.COM.AR/RENTAL

✉ rental@katpa.com.ar



MAX LINDER, UN PIONERO DEL CINE REENCONTRADO EN LA ARGENTINA

Por Emiliano Penelas (ADF)



Hace un tiempo, en una función del Kinoclub, uno de los tres cineclubes que programo, proyecté en 16mm con música en vivo por Eugenia Limeses el cortometraje *Pedicuro por amor*, protagonizado por Max Linder (cuyo verdadero nombre era Maximilien Gabriel Leuvielle, nació en Saint-Lobué, el 16 de diciembre de 1883 y se quitó la vida en París el 30 de octubre de 1925). Se trata de una película de poco más de cuatro minutos que cuenta una serie de enredos basados en el engaño.

Así es la trama: mientras su esposo está en la oficina, la mujer llama al pedicuro para que atienda sus doloridos pies. El especialista llega a la casa para cumplir con su deber, al mismo tiempo que ingresa su amante, interpretado por Linder. El pedicuro es enviado a la cocina, y la pareja disfruta de su mutua compañía hasta que llega el marido. El joven galante se siente incómodo y sin saber qué hacer, hasta que descubre el traje del especialista e inmediatamente ofrece sus servicios.

Ahora el amante es solicitado por todos los de la casa, incluyendo al cartero, un sirviente, el tendero, el cochero, y al fin, incapaz de soportar la tensión por más tiempo, nuestro falso pedicuro escapa por una ventana a la calle.

Lo curioso es que disfrutamos la función de esa noche sin saber que estábamos proyectando una película considerada perdida. El cinéfilo alemán Georg Renken, biógrafo e investigador de la obra de Linder, una de las primeras estrellas del cine mundial, vio la función en el blog del cineclub (www.kinoclubargentina.blogspot.com) y advirtió que la copia podía corresponder al film *Pédicure par amour*, realizado en 1908, que a menudo se confunde con la versión que el propio Linder filmó en 1914 titulada *Max pédicure* (Pathé 6488), de la que sí hay rastros y copias en archivos. Recordemos que en los inicios del cine era habitual que un mismo intérprete realizara distintas versiones de sus películas, principalmente por razones comerciales.

“Hay registros de la versión original presentada por Max Linder en Madrid, y así lo reflejaba El Heraldo el 8 de octubre de 1912: “Tal es la candorosa gracia de esta fábula, que el público halló muy de su gusto y aplaudió de buen grado. Las indiscretas ovaciones de la claqué [aplausos] pusieron un momento en peligro el éxito de Max Linder. Conviene que esa claqué del Gran Teatro aprenda a no entusiasmarse tan delirantemente cuando no hay motivo”.

Renken avisó a Catherine Cormon, destacada restauradora e investigadora de origen suizo y Jefa de Gestión de Colecciones del EYE FilmMuseum de Amsterdam, que se encuentra realizando un trabajo sobre la filmografía de Linder para “1895”, revista de investigación cinematográfica publicada por la Association française de recherche sur l’histoire du cinéma (AFRHC).

Cormon había revisado personalmente la versión de *Max pédicure* en la mesa de proyección de George Eastman House, en copia 16mm proveniente de la Cinémathèque Française. Según su investigación sólo había un registro lejano de la versión de *Pédicure par amour* en copia 35mm en el SODRE de Montevideo, de la que, a la fecha, no se ha podido chequear su existencia. Por eso me escribió solicitándome más información sobre la copia proyectada en Buenos Aires. Según Renken, no hay registros del film de 1908 en ningún archivo del mundo.

A partir de cotejar las imágenes que Cormon tenía de aquella versión de 1914, junto a la información que aportan códigos del positivo en 16mm, llegó a la conclusión de que la copia en mi poder correspondía a la de 1908.

Pedicuro por amor, en castellano, y el sello de la casa productora “Pathé Frères” al comienzo y final del cortometraje, son los únicos títulos de la copia, que a partir de la información de los códigos impresos junto a las perforaciones, probablemente haya sido realizada a mediados de la década de 1950.

Visita al EYE FilmMuseum en Ámsterdam

A los pocos meses de la confirmación, y a raíz del contacto con Catherine Cormon, tuve la suerte de visitar el EYE FilmMuseum y recorrer con ella las instalaciones del Collection Centre, en Ámsterdam Noord. El edificio, inaugurado a fines de 2016, conserva las más de 40 mil copias del archivo fílmico, excepto las de nitrato, que por ley están prohibidas en el ámbito urbano y se encuentran en un depósito especial en las afueras. Resulta asombroso ingresar a este paraíso de la conservación, con diferentes cámaras climatizadas en las mejores condiciones de temperatura y humedad, separadas según los distintos tipos de soportes y formatos fílmicos.

Allí, gracias a Frank Roumen, Director de la Colección y del Departamento de Investigación del EYE, pude interiorizarme en el





trabajo de preservación, conservación y restauración de films, la manipulación del material en sus diferentes momentos de clasificación, identificación y puesta en valor. Además, vi cómo realizan la catalogación e inventario de copias, conocí las salas en donde se lleva a cabo el proceso de escaneo digital, visité la colección bibliográfica, hemeroteca (en donde también hay ejemplares del Anuario de la ADF) y elementos relacionados al cine como cámaras, proyectores, linternas mágicas, fotos y posters. Por último, desde el Collection Center también se encargan del servicio de préstamo y circulación de copias para las exhibiciones en sus propias salas del edificio principal del Museo como a los festivales y cinematecas que las solicitan.

A mi regreso a Buenos Aires, y siguiendo en la búsqueda de Max Linder, di con otro cortometraje que se creía perdido: *Max recluta*, según el título en castellano de mi copia en 8mm. Fue nuevamente Georg Renken quien colaboró con el hallazgo, aportando valiosa información de sus registros y colecciones personales.

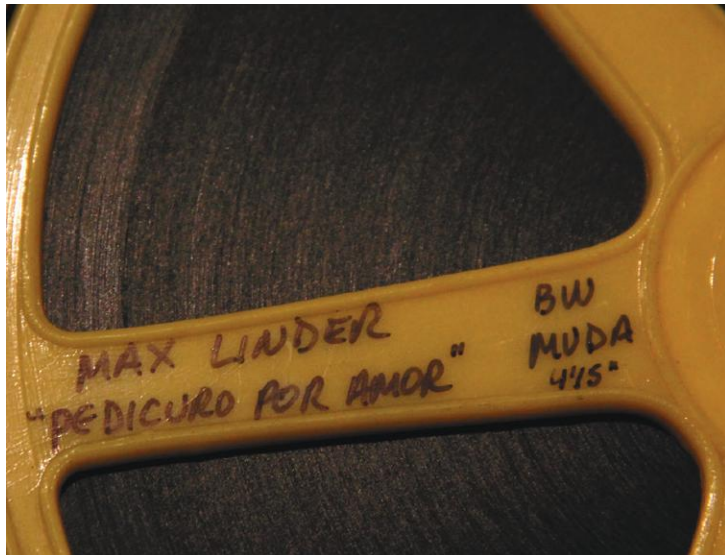
La película caricaturiza las situaciones que vivirá un aristócrata que se alista como voluntario en el ejército. Recibe un uniforme excesivamente grande, lo pelan al ras, se somete a una brutal revisión odontológica y en su afán por ser reconocido desobedece a sus superiores, por lo que es mandado a trabajar de mozo en una cena de generales y lustrar botas al establo. Finalmente, nuestro soldado abofetea con

betún a un superior, y terminará sus peripecias en el calabozo.

El film había sido mencionado por el historiador y coleccionista argentino Pablo C. Ducrós-Hicken, que hoy da nombre al Museo del Cine de la ciudad de Buenos Aires. “En ese tiempo Max Linder se iniciaba en los mismos estudios y Deed tuvo que secundarlo y compartir con él las situaciones cómicas de Max Linder recluta”, escribió sobre la dupla con otro actor francés cómico del momento, André Deed, en un artículo sobre éste último publicado el 16 de enero de 1940 en el diario La Nación titulado: “Historia argentina de Toribio Sánchez” (el nombre en castellano para el personaje de Deed).



© AMPARO LÓPEZ LIMESSES



No obstante, la copia sólo tiene el título en castellano, así como un par de intertítulos, y el gallo de Pathé al final. Sin el título original, y pese a que la noticia le pareció “emocionante” a Renken, había dudas sobre su fecha de producción.

La clave para descubrir que se trataba de *Les plaisirs du soldat* (1907), resultó la presencia de los “Pathé coqs” en varias escenas del corto. Se trata del típico gallo que identificaba a la productora, colocado como parte del decorado, casi como si fuera una actual “marca de agua”, en una práctica que se utilizaba para garantizar la autenticidad del film, y que se dejó de usar alrededor de 1910.

Otra confusión se daba porque en la página web de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé hay imágenes de esta película bajo el *Soldat par amour*, realizada en 1910. No obstante, queda claro que se trata de *Les plaisirs du soldat*, incluida en el catálogo estadounidense de Pathé, “Vistas e índice de películas”, del 1 de febrero de 1908.

“Los films que ofrecía Pathé a franco y medio el metro llegaban por docenas a Buenos Aires, y uno o dos films de Max se incluían de rigor en el programa dominical del viejo cine

Opera, del Buckingham o del Cinematógrafo Nacional”, señalaba Ducrós-Hicken en otro artículo, “Max Linder, le roi du rire”, publicado en *La Nación* el 16 de junio de 1940.

De *Max recluta* no se conoce que haya copias en cinematecas, por lo que es otra película que se reencuentra. Cada película cuenta su propia historia, todas y cada copia tiene un bagaje, un recorrido propio que se deduce con sólo mirarlas y tocarlas. Como nos dijo Renken: “se confirma, una vez más, que la Argentina es el lugar en donde aparecen las películas perdidas”.

PEDICURO POR AMOR

(*Pédicure par amour*, Francia, 1908, blanco y negro, 5 minutos)

Dirección y guión: Charles Decroix

Producción: Pathé Frères

Elenco: Max Linder, André Deed

MAX RECLUTA

(*Les plaisirs du soldat*, Francia, 1907, blanco y negro, 6 minutos)

Producción: Pathé Frères

Elenco: Max Linder, André Deed

UN TESORO DE LUZ EN SALTA

Por Julieta Bilik



¿Y si hiciéramos un viaje solo para redescubrir el cielo? La propuesta puede sonar demasiado pretenciosa y exclusiva, pero la experiencia podría ser transformadora. En la ciudad, el cielo se mira poco. Y lo que se ve parece opaco. Contaminado por las luces artificiales que nos rodean, son pocas las estrellas que se pueden distinguir en una noche despejada. La conexión entre cada uno y los astros se vuelve intermitente, mucho menos importante que -por ejemplo- la señal de wifi. Sin embargo, sociedades que nos precedieron y en las que basamos muchos de nuestros usos y costumbres, como la de la Antigua Grecia,

estructuraban su vida de acuerdo a los cambios que acontecían en el cielo.

Ante la paradoja, surge la búsqueda de alguna acción posible para subsanar el inevitable trájín urbano. Armar un pequeño bolso, dirigirse al aeropuerto, tomar un avión de poco más de dos horas, subirse a un auto alquilado y manejar por precarias rutas provinciales para -al fin- llegar.

Allí, a casi 3000 metros de altura, en una finca de 39.000 hectáreas en la que viven menos de 400 personas, las condiciones para ver “a cielo abierto” empiezan a ser óptimas. Allí

también, como excusa para sumarle valor a la que podría ser la bodega argentina más antigua y en la que se encuentran, a 3111 metros, los viñedos ¡más altos del mundo!, Donald Hess, un coleccionista suizo de arte contemporáneo -además de empresario del vino y emprendedor- construyó un museo de 1700 metros cuadrados dedicado a la luz, que no es otra cosa que color y energía, y cuyas expresiones más cabales se pueden ver en el cielo.

Allí, donde el tiempo no se detuvo y la que supo ser una de las bodegas pioneras se convirtió en una de las más sofisticadas de nuestro

país, este museo (¿acaso no debería ser el propósito de cualquier museo?) propone detenerse ante aquello que trasciende y nos contiene: la luz, la geometría, el color y el cielo.

El misterio de la luz

Teniendo en cuenta el privilegio que significa visitar Colomé (Salta, Argentina) y disfrutar de su restaurante (solo al mediodía); incluso yendo un poco más allá para remarcar lo excepcional que es pasar la noche en su hostería 5 estrellas de estilo Santa Fe (entre mexicano y colonial), no es exagerado decir que la experiencia de visitar el Museo James Turrell es irrepetible.

Es que en Salta hay un tesoro por descubrir: como se sabe, tan linda, con sus valles, su selva y sus montañas, esconde en el suroeste de su geografía una gema que vale la pena conocer. Se trata de una bodega casi bicentenaria y un museo dedicado a la luz cuyas instalaciones están enmarcadas por los imponentes valles calchaquies, por su cielo diáfano y sus suelos profundos y arenosos, ideales para las raíces insondables de los viñedos de altura. Pero, como todo misterio, esconde su historia.

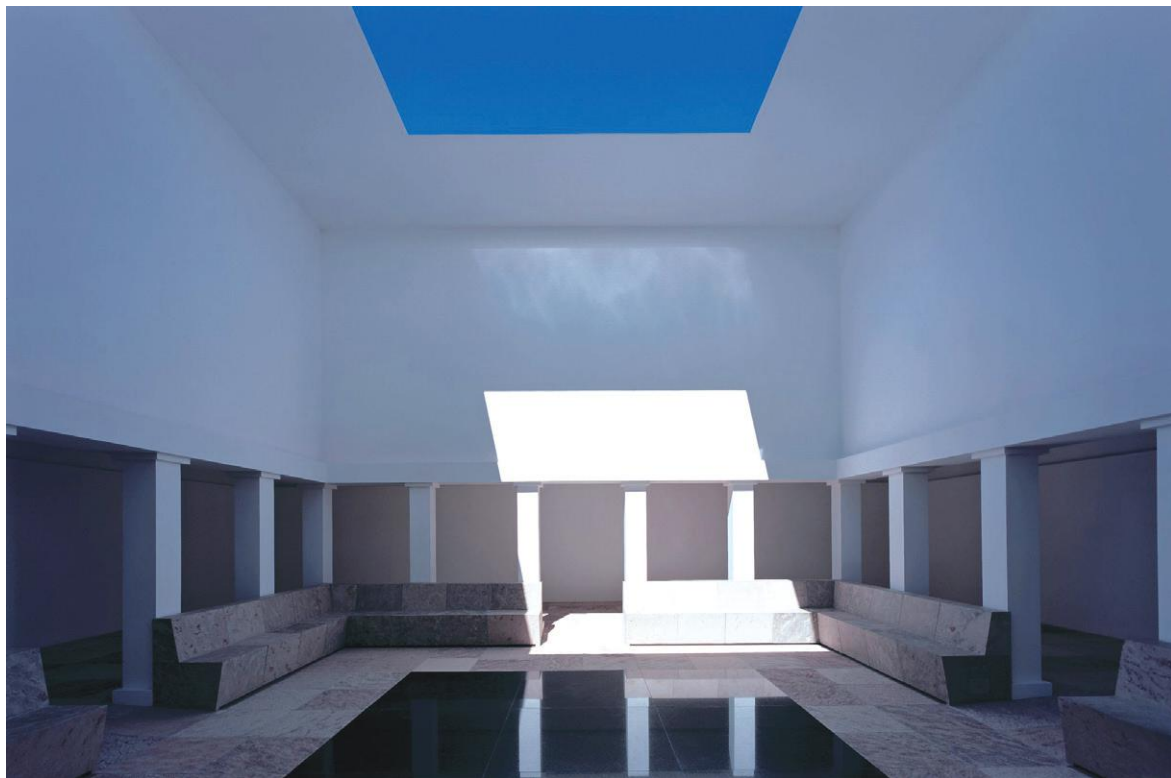
Pensemos que un empresario compra una obra de arte. Pero seamos un poco más audaces e intentemos imaginar que en realidad lo que adquiere son contratos que incluyen planos, detalles y medidas de futuras obras que

necesitan de un espacio en el que existir. Nada más ni nada menos que bocetos con estudios de luz: sus respectivas longitudes de onda -que se perciben como colores- y disposiciones geométricas en el espacio.

Entonces, volvamos al empresario y redefinamos su figura. Porque no cualquiera es capaz de pagar por la luz en potencia. Y mucho menos construir un predio de 1700 metros cuadrados dentro de un paraje provincial de un país sudamericano -al que se accede por camino de ripio- para alojarlas.

Esa persona es Donald Hess. Un suizo que nació en 1936, gestionó una cervecería y un grupo hotelero en Marruecos de origen familiar y se animó a comprar en los años 60 un manantial para desarrollar la primera marca dedicada al embotellamiento de agua en su país. Pasaron algunas décadas y Hess se despojó de la mayoría de sus empresas para dedicarse a los negocios a través de -exclusivamente- sus dos pasiones: el vino y el arte.

Considerado por la revista ARTnews como uno de los 200 coleccionistas de arte más importantes de la última década, expone desde 1989 parte de su colección -que incluye obras de artistas como Francis Bacon, Frank Stella y Magdalena Abakanowicz, entre otros- en su bodega de 1903 en Napa Valley, California, y también en un espacio dedicado al arte en Glen Carlou, Sudáfrica, que convive con la tercera de sus bodegas.



© FLORIAN HOLZHERR

Hess cree en la responsabilidad de apoyar artistas vivos no sólo comprando, sino también exhibiendo su trabajo. Por eso ha construido sus propios museos -todos con entrada gratuita- y suele prestar piezas de su colección a otras instituciones. Para maridar su emprendimiento vitivinícola en Colomé, un paraje inhóspito de los valles calchaquíes que logró cautivarlo, Hess eligió las creaciones -hasta entonces bocetos, planos y contratos- de James Turrell.

Miembro destacado de un movimiento artístico nacido en el sur de California en los

años 60 que se dedicó a estudiar la luz y el espacio a partir de avances científicos, Turrell fue más allá de su época. Astrónomo, matemático, psicólogo, piloto de aviones y cuáquero de religión, en su trabajo busca que los espectadores se reconecten con sus sentidos y con el poder de la luz.

En esa intersección donde el arte, la ciencia y el más allá se encuentran, Turrell inscribe su obra que busca no solo exponer la luz sino también atravesar la experiencia de contemplarla. Desnaturalizar la observación cotidiana para

provocar en los espectadores/transeúntes otro tipo de experiencias, reflexivas e introspectivas, consecuencia de su oportunidad de mirar.

Todo por descubrir

El Museo James Turrell, inaugurado en 2009, es un llamado a los sentidos y está organizado en un crescendo que atraviesa cinco décadas de carrera del artista en un túnel del tiempo de 9 salas. De espacios vacíos intervenidos por la luz que proponen nuevos puntos de vista, a espacios construidos a través de la luz que (des)orientan e imponen el encuentro con lo celestial.

“Mi trabajo es sobre el espacio y la luz que habite en él. Se trata de cómo se puede hacer frente a ese espacio y materializarlo. Se trata de tu visión, como el pensamiento sin palabras que proviene de mirar hacia el fuego”, sintetiza Turrell, quien colaboró en la planificación y construcción del museo. Y aunque al principio se sorprendió por la ubicación que le había asignado Hess, luego pensó: “Me costó tanto producir mi obra que me parece coherente que también conlleve un esfuerzo acceder a contemplarla”.

Es que Bodega Colomé está a 23km de Molinos, 147km de Cafayate y 316km de Salta capital (unas cinco horas en auto), y sus particularidades son varias: por un lado, dicen que allí está la vid más antigua de nuestro país y que allí se encuentran los viñedos más altos del mundo, a 3111 metros. Por si esto fuera poco, el valle vitivinícola de altura que la rodea, a 2800 metros por sobre el nivel del mar, tiene

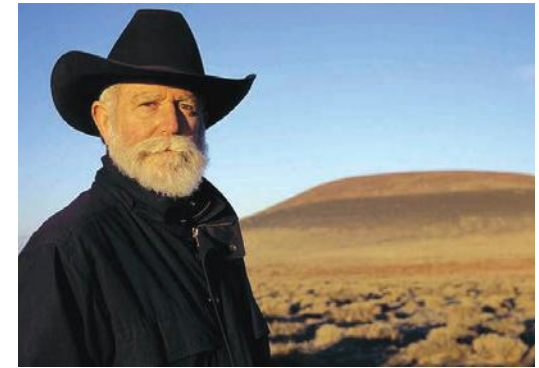


quebradas, un cielo límpido y cerros multicolores que invitan a disfrutar de la inmensidad.

Ese concepto es el que Turrell decidió adaptar a su museo. Su fascinación con el fenómeno de la luz se relaciona con la influencia de su religión, que plantea una relación directa del hombre con lo sublime, por lo que la contemplación silenciosa y paciente de su obra demanda una gran autoconciencia y disciplina. Un conducta que se materializa por completo en SkySpace, la obra con la que se corona la visita vespertina al Museo e incluye 20 minutos de observación muda del cielo de altura

sin contaminación de luz artificial durante el atardecer, cuando tiene lugar la “hora mágica” en la que si bien todavía hay luz, el sol ya se escondió.

Esta idea que lleva a Turrell a crear obras alrededor de eventos celestes para aunar naturaleza y arte se expresa, con toda potencia, en Roden Crater, uno de sus proyectos más ambiciosos, emplazado en el desierto de Arizona. Allí, Turrell excavó dentro del cráter circular de un volcán extinto de 400.000 años de antigüedad para, desde lo profundo, visualizar el cielo. Sin dudas, otro tesoro que ya habrá oportunidad de conocer.



TURRELL EN ARIZONA



BODEGA COLOMÉ

Ruta Prov. 53 Km 20, Molinos 4419, Salta

Tel: +54 (3868) 49-4200

reservas@bodegacolome.com

www.bodegacolome.com

MUSEO JAMES TURRELL

Horario de visitas: de 14hs a 18hs.

Los lunes está cerrado. Ingreso: gratuito, únicamente con cita previa por teléfono o mail. Apto a partir de los 12 años. Durante la época de lluvias (de diciembre a marzo) la instalación SkySpace puede quedar fuera de servicio.

LYTRO, O EL FUTURO QUE (TODAVÍA) NO FUE

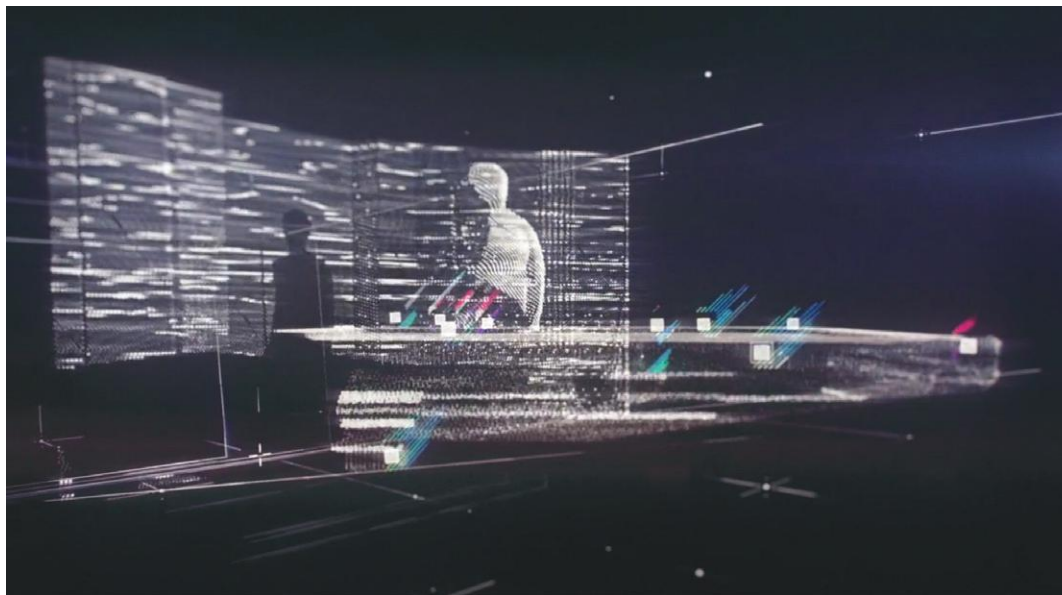
Por Juan Manuel Casolati

Una de las investigaciones en el marco de la imagen que más entusiasmo me provoca es la de la **Plenóptica** ó **Fotografía de Campo de Luz**.

El campo de luz de una escena es el conjunto de todos los rayos de luz que refleja, en cualquier punto del espacio, en cualquier dirección.

Si existiera tecnología óptica y electrónica que pudiera capturar, almacenar, procesar y post-procesar ese tipo de imágenes, sería una de las revoluciones más grandes desde que Edison solicitó la patente de la cámara cinematográfica en julio de 1891.

Imagínense poder conocer todos los puntos de la escena que queremos capturar, desde el primer plano hasta el fondo, y todo lo que existe entre estos. Como



mínimo, podríamos enfocar la captura en postproducción.

Lo bueno es que toda esa parafernalia existe desde hace tiempo, y está al servicio (por ahora, y entre otras cosas) de la fotografía fija, gracias a **Yi-Ren Ng**, un Malayo emigrado en Australia y doctorado en Ciencias Computacionales por la Universidad de Stanford. Su tesis doctoral, llamada *Fotografía de Campo de Luz Digital*, fue premiada por la Association for Computing Machinery, en 2006. Luego de un par de pasantías en Microsoft durante sus años de estudiante, fundó en 2006 Refocus Imaging, luego Lytro, junto a Kurt Akeley, antiguo miembro fundador de Silicon Graphics.

Ren tuvo la muy feliz idea de convertir su tesis en un negocio, por lo que en 2012

construyó la cámara de **fotografía fija Lytro**, a la que sucedió la **Lytro Illum** en 2014: con 40 megapíxeles, lente 35-250 mm, f/2 en todo su recorrido y pantalla táctil. Apenas se lanzó al mercado estuvo en boca de cuanto analista de tecnología existiera, con impactantes demostraciones de cambios de foco luego de tomada la captura. Hoy, a pesar de estar discontinuada, la Lytro Illum se puede conseguir en Amazon a unos u\$S 450.

El sistema Lytro funciona al colocar no solo uno, sino una serie de microlentes frente al sensor de la cámara, registrando la luz entrante en sus componentes angulares. Además de tener un color determinado y una intensidad lumínica, cada píxel de la imagen capturada también tiene propiedades dimensionales, a través del ángulo con el que cada microlente la recibe. Estas propiedades están

determinadas por los caminos que los rayos de luz han tomado para alcanzar el sensor: la forma en que han rebotado de un objeto a otro durante su viaje desde la fuente de luz.

Este concepto es utilizado hace mucho tiempo por la industria que genera imágenes en 3D. En el conjunto de passes que se suele renderizar en cualquier escena 3D, existe uno muy importante que se denomina Z-buffer. Éste es, ni más ni menos, que un conjunto de grises de 32 bits que permiten extraer información de profundidad de la escena generada. A cada intensidad de gris le corresponde una distancia en el eje Z. Se le adjudica la invención de esta herramienta a Edwin Catmull, cofundador de Pixar.

Con esta información, la pregunta es casi mandatoria: ¿por qué no hacer eso mismo, pero para registrar imágenes en movimiento? El desarrollo informático y óptico no tardó en

dar las herramientas para construir la Lytro Cinema, presentada en la NAB de 2016. Juraban tener el mayor sensor que haya sido desarrollado hasta el momento, capaz de capturar imágenes RAW de 775 megapíxeles, hasta 300 cuadros por segundo y con un rango dinámico de 16 stops.

Esta tecnología podría favorecer los tiempos de producción y postproducción, ya que podríamos no volver a utilizar *chromakey* y rotoscopiado de aquí en más.

Si conozco la distancia en el eje Z de una toma, puedo aislar cada elemento en profundidad, pudiendo cambiar el fondo por detrás de mis personajes sin la necesidad de usar un greenscreen en toma. Además de poder cambiar la distancia de foco y la profundidad de campo, tengo los datos completos de mi escena y puedo generar una escena virtual 3D en

mi software de composición, exactamente igual a la escena real. Y más aún, tengo mi versión estereoscópica en forma directa. Sin contar todas las ventajas en el momento de la corrección de color y en el masterizado, ya no tendría un Master sino un Light Field Master.

Pero no todo es tan fácil. Imagínense, como profesionales de imagen, adaptarse a utilizar una cámara que tiene un sensor de más de 45 centímetros cuadrados, montado en una estructura de más de 2,50 metros, sumado a tener que manejar 455 gigabits de datos por segundo capturado. Ni hablar de hacer una toma en movimiento, grúa o con Steadicam. Y con un costo inicial de alquiler de u\$S 125.000 la jornada, más un engorroso y lento proceso de *setup*. **Hoy en día es impracticable en cualquier set.**

Dejemos que el tiempo pase sin desalentarnos. Por ahora el desarrollo se está encaminando a la Realidad Virtual y su visualización sin lentes, la filmación 360°, además de la holografía. Soñemos con el momento en el que cualquier proyecto independiente pueda contar con una cámara de campo de luz barata y práctica.

Por último, en marzo pasado, **Google adquirió Lytro desembolsando \$40 millones de dólares** por sus patentes para desarrollar sus auriculares VR y AR. El mercado parece haber cambiado del uso comercial al personal.



MÁS ALLÁ DEL FOCO

Por Camila Lucarella

Lo que escriba será, de alguna u otra manera, una enorme lista de agradecimientos: tuve la suerte de tener grandes maestras en mi carrera. Cuando diga maestras, también voy a estar diciendo maestros, y así con todo.

Cuando me convocó Marcelo Iaccarino para escribir sobre el rol del foquista y su relación con el DF, se me vino a la cabeza una frase que me dijo cuando comenzamos a trabajar juntos: “Vamos a usar 4 de diafragma porque el foco es parte de la imagen y es una responsabilidad compartida”.

La de foquista es una tarea que desarrollo desde hace 8 años. El haber transitado todos los cargos en el área de cámara es una de las mejores formas de llegar al rol del foquista con experiencia y seguridad. Como foquistas estamos a cargo no solo del equipo técnico y humano, lo que requiere de cierto liderazgo, sino que también acarreamos la responsabilidad del foco que cada vez se hace más difícil frente a las nuevas tecnologías y a los acelerados tiempos de rodaje, en los que “filmar” se hace sin ensayos ni -casi- preparación. Como contrapartida, ahora podemos ver si hay un fuera de foco o un diafragma mal puesto en el momento, cosa que era imposible en la era filmica. Parte de nuestro trabajo es el poder de adaptación y de resolución de problemas in situ.

El trabajo del foquista en un largometraje comienza una semana antes de rodar. Generalmente -con suerte- son tres o cuatro días de trabajo en

los que se hacen las pruebas técnicas, artísticas, se proyecta el material grabado, se chequea el equipamiento y se carga el camión. Previo a esto tengo una charla con el director de fotografía en donde me cuenta un poco las necesidades del rodaje. Si nos podemos juntar vemos algunas referencias y ayudo ante las dudas de ópticas o filtros. Si tengo tiempo me gusta pasar por algún *scouting* para conocer al equipo y empaparme un poco de lo que se va a hacer.

Convoco a los mismos asistentes en casi todas las películas. Ya somos un equipo de trabajo consolidado. Ellos se encargan de hacer el pedido de varios y planillas de cámara para el rodaje. La comunicación con el DF es muy importante y saber comprender sus tiempos también. Suele tener muchas cosas en la cabeza y siempre intento filtrarle problemáticas ya que en el comienzo de un rodaje son muchas las decisiones que tiene que tomar y las presiones que transita. Por eso es primordial poder resolver la mayor cantidad de problemas que puedan surgir. También es importante saber qué problemáticas transmitir si uno no puede resolverlas. Por eso es que la lealtad y la confianza son el mayor tesoro a la hora de elegir a un asistente de cámara. Lo mismo me pasa a mí con la segunda asistente y el video assist.

En la primera semana de rodaje se tiene que ir acomodando todo hasta lograr la mejor configuración. Me mantengo al lado del director de fotografía para que sienta seguridad respecto a



©FRANCIS FARREL

la cámara. En esta tarea el rol del grip y del DIT tienen una gran importancia. Si hay armonía y compañerismo es difícil que falle algo.

La relación con el director es muy importante: poder interpretar qué necesita del foco es primordial. Si es la primera película del director tengo que estar mucho más atenta a sus necesidades, un director experimentado suele saber dónde quiere el foco y si va a usar toda la toma o no. Por eso, estoy en contacto con la continuista y director para marcarle las tomas que por foco no sirven así me aseguro que luego no las voy a ver en el corte final, aunque muchas veces prevalece la actuación por sobre lo técnico. Ahí es donde uno tiene que estar muy frío y pedir repetir si lo considera necesario.

Hay directores de fotografía que trabajan con cámara en mano improvisando, en ese caso es muy importante que sepan la complejidad que conlleva y qué partes de la toma van a usar. Hay otros DFs que trabajan con coreografías ensayadas y en ese caso es más fácil prever y tener más dominio sobre el resultado final. En la última película que hice con Daniel Ortega, *El potro*, fue un gran desafío porque usamos zooms en cámara en mano improvisando casi todo. Con él acostumbro a trabajar desde el monitor porque de esa manera es libre a la hora de hacer cámara. Como con esta modalidad mano-zoom se ampliaron los márgenes de error, Daniel usó diafragmas no tan abiertos. Siempre es necesario trabajar en equipo. Trabajamos para que la imagen sea óptima y la única manera es haciéndolo en conjunto.

Como pez en el agua

Trabajaba con Magdalena Ripa Alsina desde hacía años. Habíamos hecho *El mural* (en filmico): ella como camarógrafa y yo como segunda de cámara con el Chango Monti como DF

Luego vino *Igualita a mí* en la que el Chango me convocó para hacer el foco. En ese entonces había foqueado en algún comercial con Magda medio de yapa: ella hacia cámara y yo foco en comerciales en los que en realidad nos contrataban como foquista y segunda. Me llevó mucho tiempo decidir hacerla porque conlleva una responsabilidad enorme y es difícil sentirse preparada (siempre fui muy cautelosa). Cuando lo llamé al Chango para transmitirle mis dudas, él me dijo: “Si querés nadar, tenés que tirarte a la piletta”. No me quedó otra que aceptar el desafío. Aprendí mucho de esa experiencia y de los años que pude trabajar con él. También tuve la suerte de compartir set con Marcelo Camorino quien me inculcó el valor del trabajo. Había arrancado hacía no mucho y estábamos haciendo *La señal* cuando vino un día y nos leyó un texto que hablaba sobre esto.

Cuando estamos rodando tenemos que tratar de prever lo que va a pasar. El nuestro es un trabajo en el que todo el tiempo hay variantes y hay una cuota de espontaneidad en la que se pone en juego la emoción, por eso creo que hay que ser muy frío, eso ayuda a que no te

afecte el exterior, a responder a favor de tu trabajo aunque se esté metiendo un boom, pase alguien en el fondo del cuadro o el actor se equivoque el texto.

Acá me surge una anécdota no muy feliz en una toma en la que no pude sostener esta concentración. Estábamos filmando *El rey del once* con un trípode bastante alto, la cámara con un zoom 24-290mm mientras el protagonista cruzaba una galería de punta a punta. Nosotros creo que teníamos hasta duplicador, yo estaba al lado de la cámara con el monitor montado en un trípode y una capa negra que me tapaba todo el cuerpo. De pronto viene un compañero de rodaje y me empieza a tocar la cabeza. Yo como si nada muy concentrada en la toma y pasó un rato hasta que no pude más y corté. ¡Él me dijo que no sabía que estaba yo ahí abajo!

Una vez que se termina el rodaje, nuestro mayor aliado es el montajista quien tiene que elegir las tomas buenas y en foco, porque “es lo único que no se puede arreglar en postproducción”. Esa famosa frase es la que nos recuerda la importancia de este trabajo.



ALA NORTE | cine digital

Luz, sonido, cámara - Alquiler de equipos

+54 11 4718-0732 | www.alanortecinedigital.com



MASTER CLASS DE ILUMINACION CON PAT GROSSWENDT



El **Litepanels Gemini** es un panel de 2x1 LED que proporciona una amplia fuente de luz suave para iluminación precisa. El **Gemini** permite un ajuste rápido ofreciendo 4 modos de iluminación con todas las funciones de color -control de Hue y saturación- lo que permite que la intensidad pueda controlarse desde 100% a 0 en todo momento.

Tiene incorporada una librería de gels y una gran cantidad de efectos. Además, tiene un diseño liviano con fuente de alimentación incorporada y la capacidad de operación móvil con su intensidad total.

MÁXIMO CONSUMO: 325W

ÓPTICA: PANEL DE DIFUSIÓN MEDIO

PESO: 10.1KG

FUENTE DE ALIMENTACIÓN: 28V DC /100-240VAC

DIMENSIONES: 63.5 X 16.5 X 31.8CM

CRI: 97 LUZ DÍA /99 TUNGSTENO

INALÁMBRICO: WIRELESS DMX Y BLUETOOTH

FILTROS DE GEL/DIFUSORES: CON OPCIÓN DE LUZ DIURNA O FUENTE DE TUNGSTENO

LITEPANELS



El **Litepanels Caliber 3-Light Kit** es la solución de iluminación portátil ideal para la creación de contenido para web, blogs y creadores de contenido profesional. El compacto Caliber 3-Light Kit es de fácil transporte y rápida configuración. Es un verdadero accesorio de Fresnel con un amplio rango de enfoque que se puede alimentar a través de la corriente eléctrica o con baterías AA.

ÁNGULO DEL HAZ (EN GRADOS): 15-73

MÁXIMO CONSUMO: 17W

ÓPTICAS: 2" / 5CM LENTE FRESNEL

PESO: 0.59KG

FUENTE DE ALIMENTACIÓN: AC/DC 120-240VAC, 6-12VDC

TIPO DE ACCESORIOS: LOS DE LA LUZ FRESNEL

TEMPERATURA DE COLOR: LUZ DE DÍA



El **Sola 6 +**, equilibrado con la luz del día, proporciona las propiedades de control y de configuración de la luz de los fresneles, con las ventajas de la tecnología LED, incluida la capacidad de control a través de DMX.

ÁNGULO DEL HAZ (EN GRADOS): 16-67

MÁXIMO CONSUMO: 104W

ÓPTICAS: 6" / 15.24CM LENTE FRESNEL

PESO: 4.13KG

FUENTE DE ALIMENTACIÓN: AC/DC 120-240VAC, 14-28VDC VIA

3-PIN XLR

TIPO DE ACCESORIOS: LOS DE LA LUZ FRESNEL

TEMPERATURA DE COLOR: LUZ DE DÍA



El **Astra Bi-Focus** ofrece todos los beneficios de usar una fuente de luz LED y algo más. La luz cuenta con un consumo de energía bajo (105W) con un alto rendimiento, al tiempo que mantiene una alta calificación de TLCI / CRI (95), lo que indica una reproducción del color precisa.

ÁNGULO DEL HAZ (EN GRADOS): 90

MÁXIMO CONSUMO: 105W

ÓPTICAS: PANEL DE DIFUSIÓN MEDIO

PESO: 3.2KG

FUENTE DE ALIMENTACIÓN: 24V DC A TRAVÉS DEL ADAPTADOR AC

DIMENSIONES: 45 X 41.3 X 13.4CM

CRI: 95 LUZ DE DÍA

TEMPERATURA DE COLOR: LUZ DE DÍA

SKYPANELS

SkyPanel es una soft light LED compacta, ultra-luminosa y de alta calidad. Con un diseño enfocado en forma, color, campo de haz de luz y salida lumínica el SkyPanel representa la culminación de más de una década de investigación y desarrollo de la tecnología LED en ARRI. Las versiones de SkyPanel 'C' (Color) son totalmente sintonizables: la temperatura de color correlacionada puede ajustarse en cualquier punto entre 2800K y 10000K, con excelente reproducción de color en toda la gama. Puede lograrse una corrección completa de más/menos verde con solo girar una perilla y además del control de la CCT puede realizarse selección de colores vivos y ajuste de saturación. Fabricado en Alemania, el SkyPanel está construido para durar, con materiales resistentes y ensamblado a mano con enorme cuidado.



SkyPanel S60-C

El panel LED SkyPanel 60-C fue lanzado al mercado en 2015. No necesita balastro electrónico externo ya que lo contiene íntegramente el panel en la parte trasera. Mezcla en un haz homogéneo LEDs rojos, verdes, azules y blancos perfectamente calibrados ofreciendo una luz suave que, junto al panel difusor y la potencia de salida, provocan una gran envoltura alrededor del objeto iluminado. El panel de control está diseñado con un interfaz de muy fácil manejo. Aporta el equivalente a una luz suave de 2000W. Puede variar su temperatura de color desde 2800K hasta 10000K.

SISTEMA ÓPTICO: **PANEL DE DIFUSIÓN SUAVE**
ÁNGULO DE HAZ DE LUZ **115° (MEDIO ÁNGULO)**

PESO: **12,8KG**

CONSUMO DE POTENCIA: **NOMINAL: 420W / MÁXIMA: 450W**

RANGO DE VOLTAJE DC DE LA BATERÍA: **23 A 36 V DC**

SALIDA LUMÍNICA EN MODO BATERÍA: **50% DE LA SALIDA TOTAL**

REPRODUCCIÓN DE COLOR: **PROMEDIO DE CRI >95**

PROMEDIO DE ÍNDICE TLCI >90

DIMERIZACIÓN: **CONTINUA DE 0 A 100%**

MANEJO REMOTO DE DISPOSITIVO: **(RDM) SETUP DMX, CONTADOR DE HORAS Y COMANDOS RDM ESTÁNDAR**



SkyPanel S360-C

El S360-C es el SkyPanel más luminoso y de mayor tamaño. Es perfecto para iluminar áreas extensas con una luz suave y sintonizable. El S360-C es el doble de luminoso que una soft light de 4kW de tungsteno o tres veces más luminoso que una space light de 12kW de tungsteno. Al lograr una eficiencia energética de más de 80 lúmenes por watt, el S360-C es una de las soft lights LED disponibles que más respetan el medio ambiente.

RANGO DE ENTRADA DE POTENCIA: **110 A 240 V ~, 50/60 HZ**

PESO: **11,2KG**

ÁNGULO DE HAZ DE LUZ: **105° (MEDIO ÁNGULO)**

CONSUMO DE POTENCIA: **NOMINAL: 1500W / MÁXIMA: 1600W**

REPRODUCCIÓN DE COLOR: **PROMEDIO DE CRI >95**

PROMEDIO DE ÍNDICE TLCI >90

CONTROL INALÁMBRICO: **CRMX LUMENRADIO (DMX & RDM)**



SkyPanel S30-C

El S30-C, con la mitad de longitud del S60-C, es una versión más pequeña y más portátil perfecta para las aplicaciones móviles "sobre la marcha". Los modelos S30-C y S60-C están disponibles en versiones de color totalmente sintonizable y de fósforo remoto. Este modelo es más luminoso que una soft light de 1kW de tungsteno o una space light de 3kW de tungsteno. Al mismo tiempo, el foco también rinde muy bien con niveles de luz más bajos.

SISTEMA ÓPTICO: **PANEL DE DIFUSIÓN SUAVE**

ÁNGULO DE HAZ DE LUZ: **115° (MEDIO ÁNGULO)**

PESO: **7,4KG** // CONSUMO DE POTENCIA: **200W NOMINAL / 220W MÁXIMA**

RANGO DE VOLTAJE DC DE LA BATERÍA: **23 A 36 V**

SALIDA LUMÍNICA EN MODO BATERÍA: **100% DE LA SALIDA TOTAL**

REPRODUCCIÓN DE COLOR: **PROMEDIO DE CRI >95 PROMEDIO DE ÍNDICE**

TLCI >91 // DIMERIZACIÓN: CONTINUA DE 0 A 100%

CONTROL: **CONTROLADOR ACOPLADO, 5-PIN DMX EN Y A TRAVÉS, CONECTIVIDAD RED LAN ETHERCON, USB-A, ART-NET**

RANGO DE ENTRADA DE POTENCIA: **110 A 240 V ~, 50/60 HZ**



SkyPanel S120-C

El S120-C es el doble de largo que el S60-C, pero pesa prácticamente lo mismo. Mide 1290 x 300mm y conserva el sistema de difusores intercambiables. Ideal para iluminaciones verticales, puede variar su temperatura de color desde 2800K hasta 10000K y el color de la luz en todo el gamut RGB+W. Es más luminoso que una soft light de 2kW de tungsteno o una space light de 6kW de tungsteno y, al mismo tiempo, el foco también rinde muy bien con niveles de luz más bajos.

ALIMENTACIÓN: **BATERÍAS 23V - 36V | AC 110V - 240V**

CONTROL DMX | REMOTO INALÁMBRICO

PESO: **14KG** // SISTEMA ÓPTICO: **PANEL CON DIFUSIÓN SUAVE**

ÁNGULO DE HAZ DE LUZ: **110° (MEDIO ÁNGULO)**

CONSUMO DE POTENCIA: **NOMINAL: 400W / MÁXIMA: 430W**

SALIDA LUMÍNICA EN MODO BATERÍA: **50% DE LA SALIDA TOTAL**

REPRODUCCIÓN DE COLOR: **PROMEDIO DE CRI >95% / PROMEDIO DE ÍNDICE TLCI >90%**

DIMERIZACIÓN: **CONTINUA DE 0 A 100%**

ALFAVISION



SERVICIOS@ALFAVISIONSRL.COM.AR



STEADIFILM

Caminando -con un steadicam- junto al Cine Argentino

www.Steadifilm.com.ar
steadifilm@yahoo.com



+54 9 11 6936 9750

merinocatering@gmail.com

@MerinoCatering

SICA
APMA

SINDICATO DE LA IND. CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

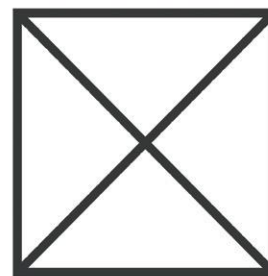
ANIMACIÓN PUBLICIDAD Y MEDIOS AUDIOVISUALES

AFILIATE AL SINDICATO

Juncal 2029
Buenos Aires
Argentina
(5411) 4806-7544
4806-0208
4806-8774

www.sicacine.org.ar
sica@sicacine.org.ar

Encontranos en fb: /sica.sindicatocine



**Manza
Cine.**

Post.

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

Transcoding.

Conversiones para offline.
Avid. Final Cut. Premiere.

Proyecciones.

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

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



UNCIPAR
40 AÑOS DE HISTORIA
WWW.UNCIPAR.COM

LOS COLORES DE LOS 70

Por Pedro Sotero, director de fotografía de *Rojo*, por cuyo trabajo obtuvo el Premio a la Mejor Fotografía en la 66 edición del Festival de San Sebastián

Conocí a Benjamín Naishtat y a *Rojo* por intermedio del director brasileño Fellipe Barbosa con quien ya había trabajado en tres largometrajes (*Laura*; *Casa Grande*; y *Gabriel e a Montanha*). Benjamín estaba buscando un DF brasileño, pues *Rojo* es una coproducción con Brasil. Se contactó con Fellipe y él nos

presentó por e-mail. Comenzamos a intercambiar mensajes y desde el comienzo la comunicación fue bastante clara, incluso con mi español precario logramos entendernos muy bien.

Cuando leí el guión quedé completamente encantado con el proyecto. Además de bien escrito, era misterioso y tenso de principio a fin. Creo que es una película extremadamente actual y en sintonía con las realidades políticas de Argentina y Brasil. Una película que habla de una sociedad que se omite y es cómplice -al mismo tiempo- de un golpe político.

De Benjamín había visto su ópera prima: *Historia del miedo*. Además de encontrar una gran película, quedé impresionado por la forma en que dialogaba con la producción del cine de Recife (ciudad en el nordeste de Brasil donde

nací y vivo hasta hoy), y más específicamente con *Sonidos Vecinos* de Kleber Mendonça Filho, película que he fotografiado junto a Fabricio Tadeu. Ambas películas tratan de forma muy particular la paranoia social generada por la violencia urbana en las grandes ciudades latinas.

En nuestras primeras conversaciones, Benjamín dejó claro su deseo de hacer una película policial que tuviera el clima y la energía de las películas policiales estadounidenses de los años 70. Como soy aficionado al cine producido en los Estados Unidos en esa época, profundizar aún más mi investigación me pareció un gran regalo y un gran desafío, pues nunca había hecho una película de época y tampoco había filmado con un director de otro país.

Durante la investigación para desarrollar la





imagen de *Rojo*, además de estudiar fotos de la Argentina en los 70 y rever muchas películas de la época (*La Conversación*, de Coppola; *Network*, de Lumet; *The French Connection*, de Friedkin; *Blow Out*, de De Palma; y *Nashville*, de Altman, entre otras), intenté entender mejor lo que hace de este período algo tan vibrante y potente. Una cosa quedó clara: son películas sin miedo, que corren muchos riesgos en todos los aspectos (actuaciones, locaciones e incluso en la fotografía).

Percibí que Benjamín estaba en completa sintonía con el riesgo y me arrojé de cabeza utilizando y apropiándome de las herramientas cinematográficas de la época (zoom, dioptrías divididas, efectos analógicos como la utilización

de un filtro rojo para la escena del eclipse) y mezclando formas del decoupage (planos fijos, travellings, cámara en mano, grips de coche) sin imponer sólo un estilo de movimiento de cámara, sino eligiéndonos en pos de la narrativa y la dramaturgia de la película.

A pesar de tener tantas referencias, lo más importante era crear una identidad visual propia para *Rojo* sin jamás caer en un pastiche o una copia de las películas que tanto admiramos.

Para obtener un sistema visual en el que el espectador se sintiera en los años 70, la película contó con un trabajo increíble de caracterización de los personajes, además del precioso trabajo de dirección de arte de Julieta Dolinsky que reprodujo de forma precisa los colores y, junto a

Benjamín, hizo un extenso trabajo de investigación para elegir los exteriores. La mayoría de los interiores los filmamos en Buenos Aires y los exteriores fuimos a ciudades pequeñas del interior de la Argentina (Mar del Plata, en la provincia de Buenos Aires; y Dean Funes y Arias, en la de Córdoba) que visualmente parecían estancadas en el tiempo, ideales para la película ya que se necesitó muy poca intervención digital.

En cuanto a las luces, después de conversar con el gaffer de la película, Marcio Lima (*Casa Grande*, *Aquarius*, *Benzinho*), decidimos utilizar reflectores de tungsteno y evitar LEDS y HMIs. Por ser la tecnología disponible en los años 70, esta limitación ayudó a construir el *look* correcto de la época, además de ser más



barato y tener el costo compatible con una producción de bajo presupuesto.

Por la imposibilidad de usar filmico en América latina, debido a su alto costo y la falta de laboratorios (cerrados todos tras la era digital) decidimos filmar con una Alexa Amira,

una cámara digital que ya había utilizado en otros proyectos. Además, el trabajo de color y postproducción (añadiendo minuciosamente grano de película Kodak de los 70 en cada escena) y el uso de lentes antiguos (después de mucha investigación optamos por los lentes

Panavision SS y US fabricadas a mediados de los 70 que tenían sus propias características: flair, glair, desenfoque y color) dieron como resultado una cierta imperfección y organicidad en la imagen que me gusta mucho y que logró transportarme a los años 70.



Por Benjamín Naishtat, director de *Rojo*

El proceso de desarrollo de *Rojo* fue bastante largo. Hubo un primer año, año y medio, de desarrollo de la dramaturgia en que el guión no tomaba vuelo. Eso era paralelo a la investigación histórica, que por el contrario se iba expandiendo. Con ayuda de colaboradores fui acumulando un montón de archivos, primero bibliográficos, después fotográficos, luego audiovisuales: de televisión y radio.

En algún momento se hizo evidente que ese abordaje a la época tenía que implicar una revisión del cine de los 70. Entonces vi o volví a ver muchas películas más o menos icónicas de ese tiempo, y de forma muy natural decantó la idea de que *Rojo* debía filmarse con aquella

gramática tan particular y tan libre. Con esto me refiero a una serie de películas y autores que no necesariamente son homogéneos, mayormente norteamericanos pero también italianos y latinoamericanos, aunque globalmente dan cuenta de una serie de procedimientos estéticos y técnicos que bien pueden sintetizarse como el estilo de los 70. Esa decisión de estilo hizo que la reescritura del guión fluyera mucho más, y ahí tomó la película la forma que terminó teniendo.

Si bien llegué a Pedro a través de Felipe Barbosa, un director amigo con quien Pedro filmó dos excelentes películas, *Casagrande* y *Gabriel y la Montaña*, la intuición de que era perfecto para este proyecto la tuve cuando vi

los zooms de *Aquarius*, de Kleber Mendonca Filho. Hice mis averiguaciones y me confirmaron que Pedro era un fan del cine de los 70 y que, más allá de eso, era muy cinéfilo. Eso me parece importante en un DF, para poder compartir un imaginario y moverse rápido con las referencias.

En un primer momento empezamos a hablar por Skype, y a compartir fotogramas, clips, ideas. Desde muy temprano sugirió para las escenas de antagonismos que incorporáramos los muy setentos planos con *split diopter*, que yo nunca había usado, y si bien dudé me terminó convenciendo cuando me mostró que se usan todo el tiempo en *Tiburón*, que para mí es una de las grandes gemas de los 70.

Conocí personalmente a Pedro un mes antes del rodaje, cuando terminamos de desarrollar las ideas con él y con el resto del equipo. En cuanto a la fotografía, decidimos trabajar con movimientos de cámara, como la grúa con paneo y zoom en el desierto; planos de recorrido en auto con zoom; o un travelling en cámara en mano para capturar la erupción de Diego Cremonesi en el restaurante. La paleta de colores y ciertos filtros, así como procesos de post que configuraron el *look* final, fueron cosas que se decidieron en conjunto con Pedro Sotero y Julieta Dolinsky, la directora de arte.

CÁMARA: ARRI AMIRA (CODEC - PRORESXQ)

FORMATO: 1.85:1

LENSES: SPHERICAL PANAVISION LEGACY PRIMES; SUPER SPEEDS - SS Y ULTRA SPEEDS - US + PANAVISION PRIMO ZOOM - SLZ11 24-275MM

IMÁGENES EN PRIMERA PERSONA



ANIMAL

Por Javier Juliá (ADF)

Mi relación con Armando Bo viene de muchos años atrás. Hemos realizado una gran cantidad de comerciales juntos y tuve la oportunidad de rodar su primer largometraje *El último Elvis*, además de un medimetraje que hicimos en Shanghai llamado *LifeLine*. Después de tanto tiempo juntos tenemos un conocimiento de nuestros gustos y necesidades que a veces se expresan con pocas palabras. También en nuestras diferencias hemos desarrollado una confianza mutua que nos permite debatir en pos de la búsqueda de lo que consideremos la mejor resolución para la narración.

Para esta película utilicé dos cámaras Arri: una Alexa Mini y una Alexa XT. Los lentes que usamos fueron los Ultra Prime. Uno de los motivos por los cuales los elegí fue la posibilidad de tener un gran número de ópticas a disposición ya que sabía que teniendo dos cámaras las iba a necesitar. También influía el tamaño y peso ya que como utilizaríamos mucho cámara en mano en largos planos secuencia era un factor importante para tener en cuenta. Use un filtro *Low Con* en toda la película para intentar de generar cierta impureza y una imagen menos dura.

La película comienza con un complejo plano secuencia que debía suceder en los albores del día y que marcaba este mundo ideal y casi irreal en donde el personaje de Guillermo Francella (Antonio) se mueve. Estaba la idea de crear cierto mundo de fantasía que contrastara con los sucesos que siguen a continuación. Se realizó en tres locaciones distintas. El interior de la casa que estaba situada en el barrio de

San Isidro, el exterior era una casa en Mar del Plata y la costanera de esa misma ciudad. Fue la toma que más preparamos en preproducción para saber cómo serían sus movimientos. Luego de varios ensayos durante la preproducción sabíamos exactamente dónde esconderíamos los cortes para que diera la sensación de que todo sucedía en una sola y única toma.

En nuestro primer día de rodaje filmamos el final de la película. Originalmente, queríamos que cuando sufre el desmayo el sol apenas asomara por el horizonte. Cuando empezamos a ensayar nos dimos cuenta que eso no sucedería ya que una capa de nubes cubría el cielo. La toma que quedó fue uno de esos momentos mágicos en el cual el sol asomó durante unos segundos en el preciso momento en que la cámara se acerca a Antonio. Luego de esa toma volvió a escabullirse.

Lo segundo que filmamos fue la salida de Antonio de su casa que se realizó en la locación exterior. Los dos planos que componen el despertar y el desayuno de la familia fueron realizados en otra casa durante dos días distintos y casi al final del rodaje. Para lograr esa sensación de amanecer todas las ventanas tenían gelatinas CTB y NDs de distintas graduaciones. A su vez había que cubrirlas desde el exterior para que no asomara ningún rayo de sol. La mayor parte de la iluminación fue diseñada para que pueda interactuar en cuadro. Había solamente algunos paneles de leds que había hecho fabricar para un largometraje anterior y estaban pegados en el techo como



relleno, y algún Arri SkyPanel escondido en las habitaciones. Todas las demás eran luces que se encuentran en el plano.

La película tiene dos momentos muy marcados desde la puesta de cámara. A partir del descubrimiento de la enfermedad, Armando buscaba que la cámara se detuviese y tuviera el menor movimiento posible. Es que desde entonces, el tiempo y espacio se detienen en la vida de Antonio. Él siente que su vida pende de un hilo y no avanza. Momentos antes de la aparición de Lucy y Montero el relato comienza a activarse. A partir de la llegada de la joven pareja, la película debía ingresar en otra dinámica más marcada por la desfachatez y el vértigo.

Armando gusta mucho de los planos largos donde la cámara participa y se escabulle entre los personajes. Provoca un acercamiento y la sensación de ser partícipe del evento. Este tipo de puestas siempre son muy desafiantes y complejas. Sumado a que en muchos casos no había algo específicamente diseñado de



“La mayor parte de la iluminación fue diseñada para que pueda interactuar en cuadro. Había solamente algunos paneles de leds que había hecho fabricar para un largometraje anterior y estaban pegados en el techo como relleno, y algún Arri SkyPanel escondido en las habitaciones. Todas las demás eran luces que se encuentran en el plano”

antemano sino que se intentaba reaccionar y buscar la puesta junto a los actores. También busca trabajar con la menor cantidad de elementos cinematográficos en el set. Al tener el escenario libre de toda parafernalia empieza la búsqueda de la mejor puesta. Para poder diseñar y trabajar con estas necesidades tenía una serie de pequeños aparatos: foquitos de luz escondidos tras alguna lámpara u objeto y los paneles de leds de 1m x 0,50cm, que podíamos pegar al techo con cinta.

Una de las escenas más complicadas de diseñar y realizar fue la que sucede en el auto de Antonio y que termina en una pelea con su mujer, Susana. En este punto de la película

el personaje de Francella empieza a entrar en un estado de desesperación que lo lleva a confrontar y ver enemigos en todos lados.

La escena sucedía luego de una fiesta que da su mejor amigo, un reconocido cirujano plástico. Cuando están volviendo, Antonio le plantea a su mujer que deben aceptar la propuesta que Montero y Lucy le hicieron de quedarse con su casa. Es un punto de inflexión en la película y queríamos que tuviera una potencia especial. La escena podía transcurrir de noche o al atardecer. Decidimos que fuera en el último momento de luz diurna, la hora mágica, y que sucediera todo en un solo plano moviéndonos y buscando a nuestros personajes como si estuviéramos en el

medio de la acción. Este planteo suponía incontables dificultades: ¿Cómo ir en el interior de un auto y salir a la calle y que todo sucediera en un horario muy específico y limitado para filmar? Tuvimos largas discusiones sobre cómo resolverlo, incluso diseños de extraños grips de muy difícil logística.

Finalmente, decidimos solucionarlo en dos partes y escondiendo el corte de las tomas. La primera parte de la escena, el interior del auto, sería filmada en un estudio contra fondo de croma. La segunda parte, a partir de que ellos se bajan del auto, la filmaríamos en vivo en Mar del Plata. Sabíamos que si filmábamos en locación en la hora mágica las condiciones de luz variarían entre cada una de las versiones de la toma, por eso insistí para que filmáramos primero la segunda parte, en locación, se eligiera la toma a usar y así yo sabría exactamente cuáles eran las condiciones de luz que debía reproducir en el interior del auto.

Sabiendo que la cámara en ese interior se movería en varias direcciones, para los fondos mandé a filmar un recorrido que íbamos a necesitar, en los mismos horarios que habíamos filmado las tres tomas que consideramos óptimas. Para ello armamos un rig con tres cámaras BlackMagic con lentes 14mm gripeadas en forma de abanico para cubrir un espacio de unos 200 grados y poder después crear un fondo que pudiera moverse en posproducción.

En el estudio utilicé un programa de mapeo, MadMapper, al que conectamos nuestras luces KinoCeleb que imitaban la luz de estos fondos. A partir de ahí había una coreografía de cámara que debíamos seguir. Al comienzo de la toma la cámara está desde la ventana del acompañante, Susana, y se acerca hasta Antonio. Para realizarla, la cámara empezaba en las manos de Gabi Quevedo, nuestro operador de Steady y cámara B, y me la pasaba a mí que la esperaba sentado en un peculiar grip en el centro del auto que consistía en una plataforma que estaba a la altura del capot y que podía moverse para atrás y para adelante con lo cual permitía acercarme o alejarme de la acción en momentos específicos.

Quiero hacer hincapié en que nada de esto hubiera tenido sentido o podría haber funcionado sin la entrega, el profesionalismo y el talento de Guillermo Francella y Carla Peterson. Era una escena que requería no solo un diseño coreográfico muy preciso sino un esfuerzo emocional muy grande por parte de nuestros actores en un lapso de tiempo muy corto. Ellos llevaron estos aspectos de una manera maravillosa que le infunde a la escena una potencia única.

Este mismo diseño se usó también para otra escena que sucede hacia el final de la película en la que Antonio lleva secuestrados a Montero, el cirujano Hirtz y su esposa. En este caso utilizamos en el MadMapper unos videos que había salido a filmar de noche con mi cámara Sony a7s. Los mismos eran las luces de las calles desde mi auto que filmé apuntando la

cámara hacia arriba mientras mi mujer manejaba. Eso fue lo que enviamos a las luces para que reprodujeran a través de nuestro *software*.

La película tiene un diseño muy específico del color. Desde un primer momento queríamos una paleta más suave con preponderancia de tonos fríos. Originalmente, idealizábamos filmar esta película en invierno, con cielos más plomizos y colores apagados, pero terminamos filmando entre fines de octubre y principios de diciembre por lo que el diseño de arte y vestuario fue muy importante para poder mantener esta idea a pesar de las diferencias climáticas.

Dentro de esta paleta surgió desde temprano la idea de crear un especie de leitMotiv con el color rojo. Sería algo que destacaría dentro de la gama cromática, un símbolo del motor de vida en el que se debate nuestro protagonista. A partir de ahí, desde arte y vestuario se buscaron momentos y lugares en los que apoyar esta idea. En el dosificado de color intentamos acentuarlo más sin que por ello fuera distractivo. Intentamos manejarnos en un fino equilibrio.

Pasamos largas horas durante la preproducción y después de los primeros días de filmación tratando de buscar junto a Ana (DIT) un LUT que representara estas ideas. Su trabajo y dedicación fueron un aporte invaluable en el resultado final ya que hubo muchas idas y vueltas en esta búsqueda.

La mayor parte de los efectos visuales los realizó Bitt Animation quienes hicieron un

ANIMAL

CÁMARA: ALEXA MINI Y ALEXA XT
FORMATO: 2.39:1
LENTES: ULTRA PRIME

EQUIPO TÉCNICO:

DIRECCIÓN: ARMANDO BO
GUIÓN: ARMANDO BO Y NICOLÁS GIACOBONE
PRODUCCIÓN: PATRICIO ALVAREZ
CASADO Y ARMANDO BO
ARTE: PABLO BORDENABE Y CARLOS CARNOTA
VESTUARIO: LUCIANA MARTI Y MANUELA MARTI
MAQUILLAJE: ALBERTO MOCCIA
SONIDO: PABLO GAMBERG
MÚSICA: PEDRO ONETTO
MONTAJE: PABLO BARBIERI (SAE-EDA)
FOTOGRAFÍA: JAVIER JULIÁ (ADF)
ASISTENTE DE CÁMARA: MANUEL REBELLA
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: MARIANO ROTH
SEGUNDA CÁMARA Y STEADYCAM:
GABRIEL QUEVEDO
DIT: ANA GAREGNANI
GAFFER: PABLO ANDARI
KEY GRIP: NÉSTOR PARADISO
COLORISTA: FERNANDO LUI
EFECTOS VISUALES: BITT ANIMATION

magnífico trabajo en la integración de los fondos. Tuvimos un contacto directo y fue un proceso muy constructivo con gran participación. El trabajo de color lo realizamos junto a Fernando Lui en un Scratch de Cinecolor Argentina. Soy un gran fan del trabajo que viene realizando Fernando en su empresa en San Pablo. Por suerte desde la productora apoyaron mi idea de traerlo para que realice este trabajo y él se embarcó encantado en esta aventura. Su trabajo fue muy beneficioso en el concepto final de la película ya que aportó su sensibilidad y sutileza.



BARREFONDO

Por Leonel Pazos Scioli

Barrefondo es la adaptación cinematográfica de la novela de Félix Bruzzone que fue dirigida por Jorge Colás y producida por Carolina Fernández, de Salamanca Cine. El libro me encantó desde un comienzo. Me gustaron sus personajes, que sea una historia de conurbano, el clima que tenía y el contraste de realidades.

Algo que el director tenía muy en claro desde el primer momento era cómo quería la cámara, sus movimientos y la relación de ésta con el personaje. Ahí empezamos a charlar la extrema cercanía que debía existir entre la cámara y el protagonista de la película: Tavo, interpretado por Nahuel Viale. Quería filmar con la cámara en mano, siguiendo todo el tiempo a Tavo a lo largo de la historia. Nuestras referencias más cercanas para este estilo, fueron: *Son of Saul*, *Nordvest* y el cine de los hermanos Dardenne. Hicimos ensayos filmados, vimos referencias, discutimos y definimos que lo mejor para la película era el encuadre 1.85:1.

Para la luz, las referencias las armé desde diferentes lugares. Como película tenía presente los interiores noche y los exteriores noche de *Fish Tank* y después lo que suelo hacer es una búsqueda de imágenes que me ayuden a mostrarle al director por donde creo que van los climas de ciertas escenas. Eso facilita mucho el entendimiento: saber qué quiere y qué necesita para su guión para empezar a pensar una paleta de colores y también para ir dimensionando qué tipo de locaciones estaríamos necesitando. Lo que saco en concreto lo comparto con la directora de arte.

La película tenía que filmarse en verano, la historia necesitaba de ese calor en los cuerpos y en el ambiente; teníamos que poder ver fácilmente la gota de sudor correr por los rostros. La atmósfera que se alcanzó por rodar de verdad en verano fue muy buena y no estoy hablando sólo de lo visual, sino de lo que genera ese clima en los actores, en la escena misma.

Filmamos en la localidad de Esteban Echeverría, más precisamente Monte Grande, provincia de Buenos Aires. Rodamos en febrero de 2017 a lo largo de cuatro semanas. La previa y el *scouting* fueron cortos y muy intensos. Lo que nos permitió aprovechar al máximo el tiempo y llegar bien al inicio del rodaje fue que teníamos muy en claro la película, qué estilo de locaciones buscábamos, como íbamos a filmar y con qué recursos contábamos.

La estructura de producción era chica y nuestra manera de elegir una locación y ver si nos servía estaba en relación con que la ambientación original sea muy cercana a lo que necesitaba el guión y, por supuesto, con los tiros de cámara posibles, las ventanas, las condiciones para el sonido y la posibilidad de hacer noche por día.

En ese sentido, la quinta de Pejerrey (Sergio Boris) fue un gran hallazgo porque se juntaron varios sets en una misma locación, lo que le daba a la producción margen para poder improvisar ante alguna eventualidad. Producción hizo un gran trabajo de campo en cuanto a las locaciones, que arrancó mucho tiempo atrás y se notó.

La directora de arte, Diana Orduna, y Maia Hedel, su asistente, se instalaron en Monte Grande dos semanas antes del inicio del rodaje para recolectar la utilería y ambientar. Fue un gran equipo.

Los exteriores noche fueron las locaciones que más trabajo nos dio encontrar. El desafío pasaba por diferentes variables; primero, que sean apropiados para la escena (que sean representativos del guión lo más que se pudiera) y además era importante que las diferentes locaciones sean lo más cerca posible entre sí para no perder mucho tiempo en traslados. Sabíamos que íbamos a tener jornadas de 8.45hs. También evaluábamos el nivel de inseguridad que tenían ciertos sectores y los que eran al costado de una ruta o camino si eran o no viables por sonido (especulando con los horarios de rodaje, muy tarde en la noche e incluso en la madrugada).

Para mí era fundamental contar con una base de sodio del alumbrado público y tener algo de luz en los fondos del plano para pensar la locación como posible. Mi forma de abordar estos exteriores noche fue ubicando de la manera más estratégica posible una fuente de luz en cuadro o iluminando una parte del encuadre como si fuese luz de calle y luego apoyar en los primeros planos con tubos fluorescentes. Esto hice para el encuentro que tiene el pejerrey con Tavo; tenía toda una calle en fuga iluminada con sodio y cuando la cámara panea para mostrar que van a estacionar ahí había un poste de luz que estaba fuera de funcionamiento, el cual

“En una película con tantos exteriores como Barrefondo, en la elección de las locaciones y en el “armado” del plan de rodaje se va una cuota muy grande de cómo va a ser la luz”

reforzamos con un fresnel de 1kw y un tubo fluorescente (una luz para el fondo y otra de contra para cubrir una caminata que hacían los personajes). Y al terminar el paneo me quedaba de fondo de plano una ruta a lo lejos iluminada con leds fríos, que me daba un lindo recorte.

Por recomendación del gaffer “Nishi” Francisco Nishimoto usamos para empatar nuestras luces con los sodios del alumbrado la gelatina *Full Straw*, que funcionó muy bien. Nishi se puso la película al hombro, trabajó con un eléctrico (Martín Benavent) y entre los dos sacaron todas las puestas en tiempo y forma. Fue un gran aliado y me gustó que siempre estaba cuidando los detalles y aportando desde una mirada fotográfica, entendiendo bien cual era el código que yo estaba usando. Eso se lo agradezco porque aliviana mucho el trabajo.

En la previa hablamos de la luz que quería lograr, le compartí una carpeta en el Drive con los ejemplos que había hablado con Jorge, y, algo muy importante, hablamos de los “tiempos” y del plan de rodaje.



Nuestro parque de luces tenía poco consumo, usamos más que nada tubos fluorescente, fresneles de 1kw, 650w y 300w, y para jornadas puntuales contamos con un Arri HMI M18 gracias a los amigos de AlaNorte Cine Digital y un generador de 6kw.

La cámara estuvo a cargo de Martín Larrea y el foco de Aylén López. Hay un gran trabajo y esfuerzo de parte de ellos que me dejó muy contento; la peli tiene muchos planos secuencias, largas caminatas y seguimientos a Nahuel Viale desde muy cerca con primeros planos de espalda.

En la semana de previa hicimos un ensayo filmado con Marín y Nahuel en el que nos pusimos de acuerdo con desde dónde se quería contar la peli, y ese lugar era desde Tavo.

Trabajamos con una cámara Sony FS7+ Odyssey 7q+, que nos entregaba un Apple ProRes HQ 4:2:2 y los lentes Cooke S4 con los cuales quedé encantado y muy agradecido por el esfuerzo de la productora Carolina Fernández y la gente de Gandhi Equipos.

Otro desafío que tuvimos fue la planificación del recorrido del Flat Car para la camioneta de Tavo en la ciudad de Monte Grande. Las escenas más complicadas fueron las que rodamos en la ciudad, en horas de mucho tránsito. Se necesitó encontrar los fondos apropiados en el horario de luz que correspondía por la historia y definir un sentido de la trayectoria que nos convenga. Antes de encarar esa búsqueda hablé con el equipo de dirección y producción, que tenía como jefa de locaciones a Paula Sinjovich, acerca de las dimensiones que tiene



un Flat Car y del lugar que se necesita para dar la vuelta y tirar una nueva toma. Costó, pero salió muy bien.

En una película con tantos exteriores como *Barrefondo*, en la elección de las locaciones y en el “armado” del plan de rodaje se va una cuota muy grande de cómo va a ser la luz. Después del página a página, nos juntamos con Julieta Cáceres (la asistente de dirección) y Jorge. En esa instancia cotejamos un plan de rodaje tentativo con una especie de escaleta que yo tenía armada para ver fácil y rápidamente cómo venían los horarios de luz de las escenas exteriores. En base a eso, identificamos qué cosas provocarían un salto de luz y qué opciones había para evitarlo.

Después marqué las escenas que idealmente se deberían rodar en los extremos del día y cuáles eran las “comodín” (por horario). En las escenas interiores me acomodé con objeto de favorecer a las de exteriores. El área de dirección hizo un gran esfuerzo para el armado del plan, realmente se sintió y se agradece mucho.

La película creció en cuanto a clima en la post de color con Maxi Pérez en HD Argentina. En el balance general, el formato rindió muy bien, incluso mejor de lo que esperaba. La sumatoria de tener buenos lentes y buen colorista es fundamental. Me encontré muy cómodo trabajando con la FS7 por su sensibilidad (que usé casi siempre en 800 ASA) y su curva de gamma.



BARREFONDO

CÁMARA: SONY FS7
FORMATO: APPLE PRORES 4:2:2 4K // 1.85:1
LENTE: COOKE S4

EQUIPO TÉCNICO:

DIRECCIÓN Y GUIÓN: JORGE L. COLÁS
PRODUCCIÓN: CAROLINA M. FERNÁNDEZ
ARTE: DIANA ORDUNA GARCES
VESTUARIO: AGUSTINA LETICIA GUERRIER
MAQUILLAJE: VANESA CARLA LAGRAÑA
SONIDO: MARÍA CELESTE CONTRATTI
MONTAJE: KARINA EXPÓSITO
FOTOGRAFÍA: LEONEL PAZOS SCIOLI
CÁMARA: MARTÍN LARREA
FOQUISTA: AYLÉN LÓPEZ
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: CRISTIAN BIDONE
GAFFER: FRANCISCO “NISHI” NISHIMOTO
ELÉCTRICOS: MARTÍN BENAVENT
Y LUCAS “LUKI” ROBLES
COLORISTA: MAXIMILIANO PEREZ (HD ARGENTINA)
VFX: NAHUEL SRNEC

CETÁCEOS

Por Lucio Bonelli (ADF)





La imagen al natural

Había visto los cortometrajes previos de Florencia Percia y cuando leí el guión de *Cetáceos* me gusto muchísimo. Se podía ver una continuidad en la propuesta estética, en el humor y en el tono.

Unos meses antes de filmar la película hicimos el cortometraje *El mes del amigo*. Ese rodaje fue una especie de ensayo general ya que nos sirvió para probar cosas: encuadres, puesta de cámara y, sobre todo, afinar nuestro trabajo en equipo.

Por el tipo de proyecto y de guión mi primera impresión fue pensar en una propuesta naturalista para la puesta de cámara y también para la fotografía.

Nuestro objetivo era que la película fuera, desde los encuadres, bastante rigurosa; tratamos de ser económicos con los planos, utilizando la menor cantidad posible. Queríamos colocar la cámara en una posición y que sirviera para contar la historia, tratando de mantener cada plano como plano secuencia, aunque generalmente reservábamos alguna opción de

corte por cualquier problema que surgiera en el montaje. En las escenas con varios personajes buscamos distintas opciones de puesta, pero siempre que se podía tratamos de sostenerlas en una sola toma. Sabíamos que era necesaria esta propuesta para que la película respirara el humor absurdo que tenía el guión.

Con la iluminación seguí también este principio –un poco rohmeriano– ayudando a mantener ese naturalismo, ese realismo. Era importante que se viera natural, que no resultara artificioso. A su vez, el personaje



recorre muchos universos: tiene una casa muy luminosa, trabaja en la universidad, va a bares, a un retiro en el campo. Nos interesaba que cada lugar tuviera una imagen particular, una presencia especial, que se diferenciara. Por eso, los separé por colores: la universidad es un poco más fría; el bar, más cálido; la fiesta tiene muchos colores. Fui trabajando y variando sutilmente la calidad de los colores de las luminarias siempre manteniendo el naturalismo, pero generando esos cambios que se dan en la naturaleza visual de los distintos lugares.

“La película tuvo el apoyo de la Universidad del Cine, lo que nos dio la posibilidad de contar con una Sony F-65 y una valija de lentes Ultra Prime. Fue una suerte porque tiene una maravillosa reproducción de color, perfecta colorimetría y un rango dinámico impresionante. Por razones de presupuesto, filmamos en HD en lugar de 4K, pero igualmente la cámara tiene una imagen muy nítida y suave a la vez”

Lo que nos llevó mucho trabajo fue la búsqueda de locaciones; eran demasiadas para un proyecto tan chico. Pero gracias a ese proceso nos fuimos acercando y encontrando como equipo, además de lograr una visión conjunta. Mientras hacíamos el *scouting*, pudimos pensar y trabajar minuciosamente en la puesta de cámara; ese proceso nos sirvió mucho como investigación, entendiendo también qué tipo de encuadre se podía hacer en cada lugar.

El equipo técnico que fue parte de *Cetáceos* es el mismo con el que ya hice varias películas, siempre trato de mantenerlos en mi proyectos. El foquista fue Guido Tomeo y César Seghezzo fue el segundo de cámara y data manager. De gaffer estuvo Salvador Abal y, como eléctrico, David Sroka. Además, se sumó



Sebastián Sarlenga de parte de la casa de alquiler de equipos. La dirección de arte la hizo Ana Cambre con quien, como ya había hecho el corto, teníamos una relación muy fluida. La dirección de sonido la hizo Adriano Salgado.

La película tuvo el apoyo de la Universidad del Cine, lo que nos dio la posibilidad de contar con una Sony F-65 y una valija de lentes Ultra Prime. Fue una suerte porque tiene una maravillosa reproducción de color, perfecta colorimetría y un rango dinámico impresionante. Por razones de presupuesto, filmamos en HD en lugar de 4K, pero igualmente la cámara tiene una imagen muy nítida y suave a la vez. Las luces que utilicé las proporcionaron la Universidad del Cine y Gastón Gallo (MG).

Por lo general, usamos lentes normales o levemente angulares, entre 35 y 50mm. Abríamos un poco más el ángulo cuando las locaciones eran chicas, pero nuestra idea era mantenernos en esas focales. Incluso los primeros planos están hechos con el 50mm, ya que era muy importante la integración de la protagonista con los ambientes.

Finalmente, el color se hizo en dos etapas: primero en Roma, por un tema de coproducción, con Nazareno Neri, y luego se realizó un ajuste más preciso en Sueño Color, con Gustavo Biazzi.



CETÁCEOS

CÁMARA: SONY F-65
FORMATO: 1.85:1
LENTE: CARL ZEISS ULTRA PRIME

EQUIPO TÉCNICO:

DIRECCIÓN Y GUIÓN: FLORENCIA PERCIA
PRODUCCIÓN: VALERIA FORSTER, MERCEDES CORDOVA Y FLORENCIA PERCIA
PRODUCTORES ASOCIADOS: ALFREDO FEDERICO, GASTÓN GALLO Y DARÍO LANIS
JEFE DE PRODUCCIÓN: GEORGINA BAISCH
ARTE: ANA CAMBRE
VESTUARIO: JAM MONTI
MAQUILLAJE: VALERIA CORREA
SONIDO: ADRIANO SALGADO
MÚSICA: MATEO CARBONE
MONTAJE: ANDRÉS QUARANTA
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: LUCIO BONELLI (ADF)
FOQUISTA: GUIDO TOMEO
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: CESAR SEGHEZZO
GAFFER: SALVADOR ABAL
JEFE DE ELÉCTRICOS: DAVID SROKA
ELÉCTRICO: SEBASTIÁN SARLENGA
GRIP: JUAN "CHULETA" MUÑOZ
STEADICAM: GUSTAVO TRIVIÑO
COLORISTA: NAZARENO NERI Y GUSTAVO BIAZZI
VFX: BRUNO FAUCEGLIA (VFX BOAT)

EL AÑO DEL LEÓN

Por Carla Stella (ADF)





© LARA GINHSO

Con Mercedes Laborde, la directora de *El año del león*, nos conocemos desde nuestra época de estudiantes en la Universidad del Cine. Además de ser amigas compartimos muchos proyectos laborales, ambas en diferentes rubros técnicos. Por eso, el guión de *El año del León* me llegó desde sus inicios, conocí todas sus versiones hasta que el Concurso de Opera Prima del INCAA permitió su realización.

La película cuenta el duelo de la protagonista por la muerte de su pareja, la forma de transitarlo a través de un año entero, y el vínculo que sostiene con la hija de quien fuera su novio. Construye un universo femenino por momentos críptico, interesantísimo de explorar para mí como directora de fotografía.

Mecha siempre tuvo muy claras las referencias cinematográficas y estéticas, partiendo de una fotografía hiperrealista, poco plástica o edulcorada, más bien austera y naturalista.

Como referencia trabajamos con películas europeas como *Uzak*, de Nuri Bilge Ceylan; *Aquel martes antes de navidad*, de Radu Muntean; y *Une affaire d'amour*, de Stéphane Brizé, tres títulos que funcionaron como disparadores del clima que queríamos construir.

La casa funciona casi como un personaje más: es el refugio de Flavia (Lorena Vega) y a la vez su pena. Para darle su aura fue fundamental la colaboración con Sebastián Roses, el director de arte, quien desde los *scouting*

empezó a dibujar los espacios y las texturas. Juntos pensamos la paleta de color, el contraste y sumé la idea de cómo trabajar la iluminación para ver reflejado el paso de un año en los espacios y en los personajes.

Trabajamos diferenciando bien el paso del tiempo a través de las estaciones: invierno y verano en el mismo año. Fuimos incorporando ventiladores en cuadro, estufas y marcando bien el vestuario por estación.

Específicamente, trabajé los exteriores que se ven por ventanas más fríos y las luces prácticas más cálidas cuando es invierno; y entradas de luz más diáfanos y luces prácticas menos presentes cuando es verano.

Para hacer más dinámico el rodaje y facilitar el movimiento de las actrices en la casa montamos barracudas que nos permitieron tener una base armada que íbamos adaptando a las escenas del plan, en función de las escenas noche/día e invierno/verano.

La cámara tiende a contar los espacios con poca fragmentación de planos intentando pasar desapercibida, espiando a la protagonista en su rutina y en su crisis íntima, sin acercarse demasiado para evitar golpes bajos.

El ojo avezado de Lucio Bonelli (ADF) en la cámara fue un aporte valiosísimo para lograr encuadres efectivos que acompañen el relato. Él fue también quien me sugirió usar la Red Epic Mx para este proyecto, y la verdad es que me resultó muy cómoda: dio el contraste y la respuesta en las bajas luces que esperaba.

Trabajamos con lentes normales y teleobjetivos siempre que las locaciones nos lo permitieron y con cámara en trípode, excepto algunos *travellings in* para profundizar ciertas situaciones dramáticas.

La corrección de color la hicimos en HD Argentina con Ignacio Di Martino. Primeramente, trabajamos desaturando y empatando las escenas para luego meternos en una etapa más creativa generando máscaras para crear el clima sombrío que acompaña el



“La cámara tiende a contar los espacios con poca fragmentación de planos intentando pasar desapercibida, espiando a la protagonista en su rutina y en su crisis íntima, sin acercarse demasiado para evitar los golpes bajos”





estado de ánimo de la protagonista. Por último, nos dedicamos a profundizar desde el color esta idea de verano e invierno que ya habíamos diferenciado en la iluminación. Como el rodaje fue con frío y días bastante nublados tuvimos que inventar el verano, pintar hojas de otoño de un verde más primaveral, hacer más celestes algunos cielos plomizos y hacer más cálidos atardeceres nublados. Esta parte del trabajo la disfruté muchísimo y la colaboración con Ignacio fue fundamental.

EL AÑO DEL LEÓN

CÁMARA: RED EPIC MX
FORMATO: 2.35:1
LENTES: LEICA SUMICRON C

EQUIPO TÉCNICO:

GUIÓN Y DIRECCIÓN: MERCEDES LABORDE
PRODUCCIÓN: LE TIRO CINE (NICOLÁS GROSSO Y FEDERICO SANDE NOVO)
JEFA DE PRODUCCIÓN: VALERIA BISTAGNINO
ARTE: SEBASTIAN ROSÉS
VESTUARIO: ANA FRANCA OSTROVSKY Y JULIAN RÚGOLO

MAQUILLAJE: FRANCA GALLO
SONIDO: GUILLERMO PICCO
MÚSICA: FLORMALEVA
MONTAJE: LORENA MORICONI (EDA)
FOTOGRAFÍA: CARLA STELLA (ADF)
CÁMARA: LUCIO BONELLI (ADF)
FOQUISTA: GUIDO TOMELO
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: CESAR SEGHEZZO
MERITORIA DE CÁMARA: BELÉN POVIÑA
GAFFER: SALVADOR ABAL
ELÉCTRICOS: DAVID SROKA , FELIPE MURILLO Y EMILIANO CHARNA
COLORISTA: IGNACIO DI MARTINO (HD ARGENTINA)
FOTO FIJA: LARA GINHSON



EL POTRO, LO MEJOR DEL AMOR

Por Daniel Ortega (ADF)



En esta segunda colaboración con Lorena Muñoz (la anterior fue *Gilda, no me arrepiento de este amor*) sabíamos que íbamos a tener que pensar mucho la estética para diferenciarnos de la anterior película ya que los personajes de Rodrigo y Gilda tenían similitudes: los dos fueron cantantes de música popular, los dos tuvieron un final trágico y además eran contemporáneos entre sí.

Bajo esta premisa fuimos encontrando las diferencias. Gilda era una mujer que quebró los designios arquetípicos de lo que debía ser por su condición de mujer y madre, convirtiéndose en una gran estrella popular en un mundo totalmente regentado por hombres. Rodrigo, por el contrario, de chico quiso ser músico y gracias al apoyo y ayuda de sus padres puedo llegar muy alto en tan pocos años.

Por supuesto que la tragedia que antecede a la meteórica carrera de Rodrigo fue la muerte de su padre. A partir de ese momento se convertiría en una especie de Jekyll y Hyde (por lo menos así se plantea en el film). Por eso, a nivel estético, decidimos que esta película era de un estereotipo masculino: muscular, frenética, ansiosa, tensa, impulsiva. La gente estaría transpirada, habría mucho color, contraste y oscuridad.

Las referencias que asociamos eran: *Toro salvaje*, *Happy Together*, algo de los Hermanos Dardenne, *Casino*, *Ex Drummer* y el cine de Leonardo Favio. También nos apoyamos en varios fotógrafos: Miguel Rio Branco, Bruce Davidson y Mary Ellen Mark.

Tanto el color como la calidad de la luz fue estudiada minuciosamente y trabajada con el



equipo de arte, cuyos directores fueron Juan Cavia y Walter Cornás. Fue un gran ejemplo de colaboración entre áreas y muy productivo.

Decidimos usar Sky Panels y lámparas Lifx para los practicals. Así logramos tener control del color de las luces y trabajar más rápido. Juan Tizon, el gaffer, logró que podamos controlar casi todas las luces desde su Ipad, lo cual fue fundamental, ya que además teníamos muchas escenas con shows en vivo por lo cual debíamos estar lo más organizados posible por el tamaño de las puestas y la logística. Este upgrade ya tiene un nombre según Matías Mesa (ADF) y es el GIT (gaffer in technology).

Nuevamente, trabajé con Coki Tristan como grip y con Camila Lucarella como foquista. La Dit fue Tamara Ajzensztat y la última semana la reemplazó Pablo Bernst, ya que Tamara tenía un viaje previsto.

La cámara B fue operada por Augusto Huergo y luego por Pigu Gómez (ADF), quien también filmó unas escenas de segunda unidad. El Steadicam fue operado por Gus Triviño en Buenos Aires, y por Rafa Sahade, en Córdoba. La grúa Scorpio con cabezal estabilizado la operó Coki.

El 90% de la película fue con cámara en mano y con zooms (Century 17-35mm Century 28-70, Angenieux 30-90 y Optimo Angenieux 24-290mm). Tuve que usar el Easy Rig en casi todas las tomas para poder tener

La tragedia que antecede a la meteórica carrera de Rodrigo fue la muerte de su padre. A partir de ese momento se convertiría en una especie de Jekyll y Hyde (por lo menos así se plantea en el film). Por eso, a nivel estético, decidimos que esta película era de un estereotipo masculino: muscular, frenética, ansiosa, tensa, impulsiva. La gente estaría transpirada, habría mucho color, contraste y oscuridad

una mano libre y operar el motor de zoom, además de ayudarme con el peso.

La configuración básica para cámara en mano era: cuerpo de cámara, zoom, motor de zoom, motor de foco inalámbrico, batería de uno de los dos motores y la batería de cámara. También usamos lentes fijos Carl Zeiss Super Speed 1.3.

Para las escenas del accidente de Rodrigo usé los ARRI Master Primes 1.3 con el objetivo de obtener mayor resolución, menor aberración y así poder usar la apertura máxima del lente ya que trabajaría con la luz existente, además de usar alta velocidad. Debo agradecer a Cámara&Luces por la voluntad de proveernos todos los elementos que necesitábamos.

Nuestra experiencia en *Gilda* fue fundamental para configurar las puestas de cómo filmar los shows. Generalmente lo hacíamos a dos cámaras. Y la puesta de luces la definimos por



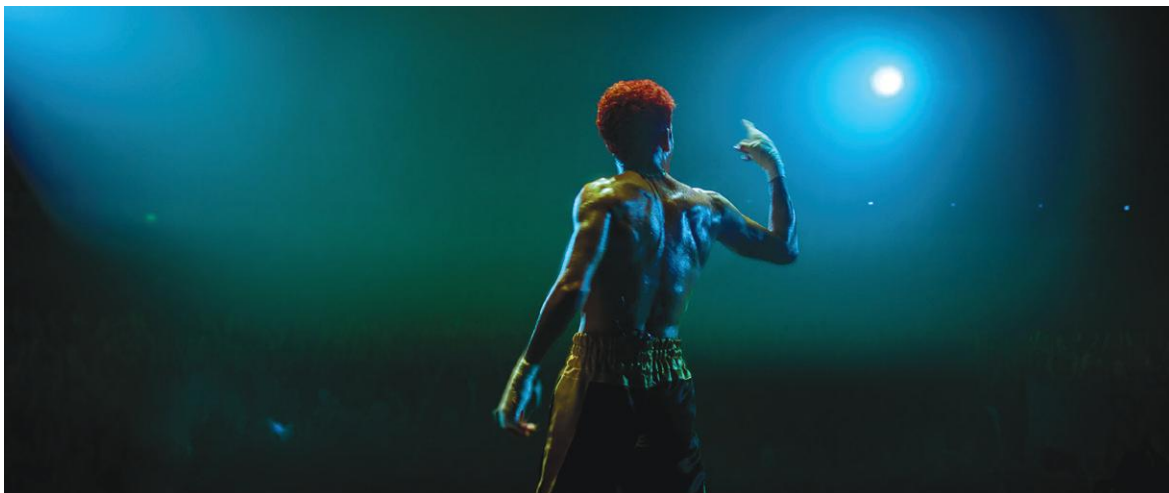
© MARTIN SILVEIRA D'AVILA

época y en qué instancia de la carrera estaba Rodrigo. Además, seguimos un patrón de color que iba desde el RGB (primeros shows) pasaba por el CMY (shows intermedios) y terminaba en la luz más monocromática del recital en el Luna Park.

Además de grabar con la Arri Alexa Mini y una Arri Alexa XT (como cámara B) también grabamos con una Betacam (para las distintas entrevistas que se iban a ver por tv) para obtener textura de video de los 90s y perder resolución. Para la escena del accidente grabamos también en estudio en alta velocidad con una Phantom.

Grabamos en Prores XQ 4444 3.2k y algunas cosas en Raw para VFX. El aspect ratio final es 2.39:1.

Los VFX fueron realizados por Non Stop y supervisados por Matías Kamijo (Japo). Los FX estuvieron a cargo de The Action Company



quienes se encargaron de las escenas de peleas, persecuciones de autos y también construyeron una camioneta con un dispositivo giratorio (la del famoso accidente) para general mayor realismo de movimiento. Lorena siempre insistió en que todo sea lo más real posible. Por eso filmamos una parte del accidente en la autopista con maniobras reales y otra parte en estudio para ver desde adentro el vuelco. A eso le agregamos varias capas de VFX para homogeneizar la escena. Lorena siempre sostuvo el punto de vista desde adentro de la camioneta de Rodrigo para generar mayor conexión humana con la traumática situación.

La experiencia en rodaje fue muy grata y armónica a pesar de lo exigente que fue el plan. Lorena y todos tuvimos que adaptarnos

a filmar en forma fragmentada ya que esta película contaba con la actuación de actores muy populares que a su vez tenían otros compromisos en teatro, series o giras, y eso nos hacía tener que filmar algunas escenas 2 en 1. Es por eso que la parte técnica no debía fallar y como había mucha cámara en mano y muchos planos secuencias nos hizo estar concentrados en lo que hacíamos debido al poco tiempo disponible. La verdad es que fue una gran experiencia en la cual estábamos todos conectados con todos.

Producción era un reloj con Maxi Hunglinger (Silver Bear) a la cabeza, el tremendo trabajo de vestuario con Pato Conta y la magia -nuevamente- de Alberto Moccia en peinado y maquillaje.

ELPOTRO, LO MEJOR DEL AMOR

CÁMARAS: ARRI MINI Y ARRI ALEXA XT
FORMATO: 2.39:1
LENTE: CENTURY 17-35, CENTURY 28-70, ANGENIEUX 30-90, OPTIMO ANGENIEUX 24-290, SET CARL ZEISS 1.3 SUPER SPEED Y SET ARRI MASTER PRIMES

EQUIPO TÉCNICO:

DIRECCIÓN: LORENA MUÑOZ
GUIÓN: LORENA MUÑOZ Y TAMARA VIÑES
PRODUCCIÓN: FAM CONTENIDOS, CORINTHIAN PRODUCTIONS, CT FILMS Y TELEFÉ
ARTE: JUAN CAVIA Y WALTER CORNÁS
VESTUARIO: PATRICIA CONTA
MAQUILLAJE: ALBERTO MOCCIA
SONIDO: JAVIER FARIÑA
MÚSICA: PEDRO ONETTO
MONTAJE: ALEJANDRO BRODERSOHN (SAE)
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: DANIEL ORTEGA (ADF)
SEGUNDA CÁMARA: AUGUSTO HUERGO Y PIGU GÓMEZ (ADF)
ASISTENTE DE CÁMARA: CAMILA LUCARELLA
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: FRANCIS FARREL
STEADYCAM: GUS TRIVIÑO Y RAFA SAHADE
DIT: TAMARA AJZENSZTAT Y PABLO BERNST
GAFFER: JUAN TIZON
JEFE DE ELÉCTRICOS: MONO MONTI
GRIP: COKI TRISTAN
COLORISTA: DAMIÁN BENETUCCI (CINECOLOR)
COORDINADOR VFX: MATÍAS KAMIJO
VFX: NON STOP

El color lo hicimos en Cinecolor y el colorista fue Damián Benetucci con quien ya habíamos trabajado juntos en *El Rey del once*, de Daniel Burman. Al conocernos de hace años trabajamos muy fluidamente y hasta tuvimos tiempo de experimentar un poco con las texturas. Fue una hermosa experiencia humana y técnica de la cual estoy muy agradecido de haber sido parte.



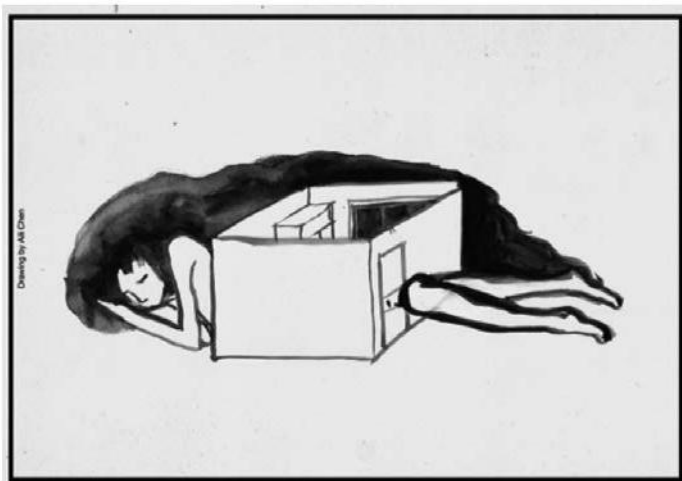
INVISIBLE

Por Diego Poleri (ADF)

15 Mayo 2016

INVISIBLE

Un film de Pablo Giorgelli



GUIÓN CINEMATOGRAFICO DE
MARIA LAURA GARGARELLA Y PABLO GIORGELLI

Registro DNA N° 5139258



Invisible es el segundo largometraje que compartimos con Pablo Giorgelli. El primero fue *Las acacias*, en 2010. Volver a encontrarnos para diseñar la película fue una experiencia muy buena ya que haber compartido el proceso anterior permitió saltarse el período de conocerse y ganar confianza para fortalecer la

relación que une al director con el director de fotografía. En este caso, gran parte del equipo técnico se repitió por lo que esa sensación de familiaridad se extendió a toda la producción.

El modo de encarar el proyecto fue muy distinto al caso anterior. Para *Invisible* decidimos que el punto de vista tenía que acompañar a Ely en sus desplazamientos optando por la cámara en mano como el recurso que permitía acomodarnos a los movimientos del personaje. Fue una decisión en la que también intervino María Laura Berch (la directora de casting y *coach* de actores) teniendo en cuenta que Mora Arenillas estaba haciendo su primer protagonismo en cine, por lo que pensamos que la puesta en escena no tenía que condicionar sus movimientos al plano fijo sino acompañarlos para darle más libertad.

Es por esto que utilizamos una cámara liviana y versátil como la Alexa Mini, modificando algo de su configuración estándar para que la diferencia de altura con Mora no generara planos picados y pudiéramos estar a la altura de su mirada. También fue fundamental contar con accesorios de cámara livianos como el *follow focus* Arri WCU4. Todos los equipamientos de cámara, luces y grip fueron provistos por Cacodelphia.

En varias de las escenas de caminata utilizamos el “suavecito”: algo parecido a un carro de arrastre, diseñado por Jorge “Coki” Tristan (grip) y Gustavo “Chus” Triviño (operador de

“Otro aspecto clave del diseño de la imagen fue la elección de las lentes. Queríamos una textura suave, con alguna pérdida de definición y bajo contraste, en contraposición a las ópticas de última generación”



steadicam), en el que el operador de cámara va sentado y se absorben los movimientos propios del andar. Descubrí en la postproducción que estabilizando esos planos se logra un resultado muy bueno para la imagen “estable” que buscábamos.

En cuanto a la estética de la película imaginamos, junto a la directora de arte Aili Chen y

Pablo, una imagen de tonos fríos y desaturados que aplicamos tanto a la iluminación como al vestuario y a la utilería. Nos ayudó haber filmado durante el mes de julio del crudo invierno de 2015. Me gustó mucho el resultado que se ve en la homogeneidad de la película en cuanto al color en todos los decorados, trabajo que terminamos de ajustar con Alexandre Cristóforo, que participó en la corrección de color con su

empresa de postproducción Clandestino gracias a la coproducción entre Tarea Fina (Argentina) y Sancho & Punta (Brasil).

Otro aspecto clave del diseño de la imagen fue la elección de las lentes. Queríamos una textura suave, con alguna pérdida de definición y bajo contraste, en contraposición a las ópticas de última generación. Por eso usamos un set de lentes Cooke S2 y S3 de los años 40, con el *rehousing* hecho en PS+Technics quienes garantizaron la colimación, escala y funcionalidad de todas las lentes.

Para iluminar utilizamos led, Sky Panels, dedo leds y lámparas Philips Hue para los interiores, sumando HMI en los exteriores y luces de tungsteno en las calles de noche.

La película se estrenó el 8 de marzo de 2018, momento en el que se debatía en el Congreso de la Nación la legalización de la interrupción voluntaria del embarazo. Para explicar lo que significó transcribo un párrafo de la entrevista realizada por Nadia Marchione a Pablo Giorgelli para Perro Blanco: “El estreno en este contexto realmente fue una cosa increíble. La posibilidad de que se trate la legalidad del aborto en el Congreso fue una coincidencia muy contundente y eso ayudó a la película en su repercusión. Incluso mucha gente que no sabe cómo se hacen las películas nos tildó de oportunistas. Pero en definitiva creo que es algo muy bueno. Nunca me tocó estrenar una película en el mismo momento en

que la realidad presente está tan en contacto con la realidad de la película. Eso para mí es algo nuevo y es algo que me pareció muy bueno y muy potente. Esa cosa de estar viendo en el cine algo que se toca con lo que está pasando afuera. Muchas veces hay películas que llegan tarde o a veces anticipadamente a tocarse con la realidad. Esta coincidencia es algo positivo y la celebro y creo que puede contribuir de un modo modesto, pero contribuir al fin, al debate. Tal vez desde un ángulo diferente o por lo menos con una potencia distinta a la que tal vez puedan tener funcionarios o personas que se acercan al debate más desde el mundo de las ideas. Me parece que lo que la película puede aportar tiene que ver con cómo es la intimidad de una mujer que tiene que atravesar eso en soledad y cuál es el peso que puede tener que el aborto sea ilegal. Una decisión sin un contexto que te proteja, pero haciendo foco en la persona. Me parece que muchas veces detrás de las posiciones extremas que dominan esta discusión, se pierde esa persona, esa mujer que está detrás. Esa intimidad, ese mundo doloroso que hay que atravesar. Ahí es donde la película puede hacer un aporte.”

Sinopsis de la película: Ely tiene 17 años. Va al colegio por la mañana y trabaja unas horas por la tarde, en una veterinaria. Cuando se entera de que está embarazada, su mundo interior estalla, aunque por fuera se empeña en mantener su rutina como si nada ocurriera. Ely tiene miedo, está angustiada, sabe que cualquier decisión que tome no tiene vuelta atrás.

INVISIBLE

CÁMARA: **ARRI ALEXA MINI**
FORMATO: **1.85:1**
LENTEs: **COOKE S2 Y S3**

EQUIPO TÉCNICO:

DIRECCIÓN: **PABLO GIORGELLI**
GUIÓN: **MARÍA LAURA GARGARELLA Y PABLO GIORGELLI**
PRODUCCIÓN: **JUAN PABLO MILLER (TAREA FINA) Y SANCHO & PUNTA**
ARTE: **AILI CHEN**
VESTUARIO: **LAURA DONARI**
MAQUILLAJE: **CELESTE DUNAN**
SONIDO: **MARTÍN LITMANOVICH Y EDSON SECCO**
MÚSICA: **PEDRO ONETTO**
MONTAJE: **MARÍA ASTRASKAS**
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **DIEGO POLERI (ADF)**
DIT: **MARIANO POLERI**
FOQUISTA: **MAURICIO HEREDIA**
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **FEDERICO CASAGRANDE**
GAFFER: **JUAN MANUEL TIZÓN**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **MARCELO MONTEGRANDE**
ELÉCTRICOS: **SEBASTIÁN SARLENGA**
GRIP: **JORGE "COKI" TRISTAN**
COLORISTA: **ALEXANDRE CRISTÓFARO**
COORDINADOR DE VFX: **BRUNO SCHIAVON**
VFX: **CLANDESTINA (SAN PABLO, BRASIL)**



JOEL

Por Iván Gierasinchuk (ADF)

“Dios” fue su respuesta ante mi pregunta sobre quién realizaba la dirección de arte, mochila sobre un solo hombro, todo de negro arriba, jean de pantalón y gorra. Esto pronunció mientras salía del bar luego de nuestro primer encuentro para conversar sobre José, el primer título que tuvo la película. Así conocí a Carlos Sorín, en un bar.

Leí el guión y encontré una película de él: una película de personajes, de lugares con una naturaleza célebre, de seres concretos y reales. Algunas personas me han dicho que sus personajes son “pequeños”, una definición que aun no comprendo. ¿Cuál sería el marco para entender que son pequeños? ¿Cuál sería el motivo para hacer una distinción de ese tipo? Ni idea, todo me parece una definición demasiado rígida para algo más fluido que, para mí, son personajes cotidianos.

¿Y qué es lo real de esos personajes? ¿Sus vidas como marionetas del cine tiene una raíz en la vida cotidiana que Carlos ve e imagina? Eso sentí desde el primer momento: que él me mencionó cada uno de los caracteres que los personajes tenían, esa mezcla de actores y actrices profesionales

en convivencia con los no profesionales. Algo así como el vínculo entre el titere y el titiritero.

Dentro de ese primer café me dio pautas claras: “Quiero que seamos pocas personas en el equipo, a lo sumo doce”, y con la mano abierta frente a mí me nombró quiénes eran las que él consideraba. Me consultó si para mí era algo lógico, pero era una pregunta que ya tenía respuesta. Era una selección. ¿Su consulta era un gesto de amabilidad? La respuesta ya existía, su sabiduría como productor hace que pueda dar una plataforma de cómo rodar su historia.

“La película la quiero filmar íntegramente en steadicam y cinco o seis planos fijos en trípode: planos de ubicación o situación general. Las luces que vamos a utilizar son luces de led. El led es la tecnología de hoy, consumen poco y son muy transportables, ¿qué opinás?” Otra pregunta que tampoco tenía debate ya que era una decisión tomada. Se fue, salió del bar, una hora redonda de encuentro: pautas claras, locaciones concretas y una fecha de rodaje, el 7 de agosto de 2017.

Faltaban aún unos meses y en ese tiempo debía resolver cómo trabajar con alguien que parecía no tener dudas y en donde mi participación tenía que

ver con elaborar una puesta en marcha de algo consolidado, más que hacer un desarrollo artístico, creativo, profundo y/o rebuscado.

Le envié algunos mensajes sobre lo que venía investigando de las luminarias de led, un tipo de luz con la que no me siento identificado, pero sentí debía investigar para innovar en mi sistema de iluminación. Las respuestas no tenían mucho más que 3 o 7 palabras. Todo directo.

Segundo encuentro. Un almuerzo donde me puse al tanto de lo siguiente: había encontrado al niño, su nombre era Joel así que el título de la película había mutado a Joel. Un niño de la ciudad de Tolhuin, corazón de Tierra del Fuego. Sabía que era él. Oriundo de los márgenes más pobres de la ciudad, sus carencias reales tenían el filo de las carencias del personaje. Ahí entendí que sus personajes EXISTEN.

Hablamos sobre qué cámara utilizar y su interés sobre hacer una prueba en dos modelos concretos, la ARRI ALEXA y la SONY FS7, y su decisión de utilizar las ópticas LEICA SUMMICRON. Escuché, escuché todo lo que tenía para decirme y cada tanto insertaba mi opinión sobre qué camino podíamos tomar, pero me provocaba asombro que no me preguntara qué hacer, qué decidir o todo a lo que estoy acostumbrado en ese momento de la preproducción como fotógrafo. En este caso, las dudas eran mías, no de él.

Le consulté si deseaba que lo acompañara a Tolhuin a realizar un viaje de locaciones y respondió: “No quiero molestarte, te prometo que te traigo una carpeta con todas las locaciones seleccionadas”. No lo podía creer, no solo no me sentía demandado como en muchos casos a cubrir espacios que no son posibles de cubrir por más que quien dirige, sino que casi me sentía excluido de lo que tenía que hacer como fotógrafo.

Tercer encuentro: llegó el día de la prueba de cámara en un campo. Como me encontraba terminando una corrección de color de otro largometraje



llegue al mediodía y, como me esperaba, ya había filmado varias tomas con diferentes posibilidades y sí ¿por qué me iba a encontrar con alguien que estuviera ansioso esperando, que tuviera algo para decirme sobre qué hacer? Por el contrario, me abordó rápidamente y me contó algunas conclusiones primarias sobre lo que había visto y debo reconocer, coincidía sin haber visto las combinaciones -la ALEXA con LEICA y la SONY con LEICA-. No tenía duda en mí de que la combinación que deseaba para ir a meterme en pleno invierno de nieve blanca y cielos tornasol en Tierra del Fuego era ALEXA y LEICA, ya que iba a proporcionar colores naturales, suaves, con un sólido registro del negro.

Entonces, avancé con su interés de hacer una prueba con la SONY. Me dispuse a rodar un test de primer plano y en el momento que estaba por filmar, Carlos se cruzó entre el lente y la modelo para tomar una fotografía con su cámara de fotos que tenía una óptica 35mm. Entonces esperé que viera la foto y dispere cámara para rodar. Mientras esto pasaba, él a mi lado miraba la pantalla de su cámara. Al cortar la toma le pedí me muestre la foto: me hablaba de cuánto le gustaba su cámara de fotos, la definición que tenía, pero en el momento entendí que él me estaba mostrando con qué valor óptico le interesaba ver la película y cuán cerca podía ser un primer plano. Perfecto.

La proyección de la prueba dio bastante que hablar entre nosotros y finalmente me dijo: “La decisión es tuya”. “ARRI y LEICA”, le dije.

Aquel día en la prueba de cámara, vimos un fragmento de un largometraje francés. En él se veía a la cámara danzar con los personajes y atravesar todo tipo de situaciones lumínicas. De ahí fue que decidí proponerle utilizar un mando remoto conectado al diafragma y que eso permitiera a la cámara moverse por todos lados y en la observación desde el monitor poder modificar el diafragma. Me dijo que nunca lo había visto pero confiaba en mí y que la decisión era mía... Yo tampoco lo había hecho, pero me imaginaba



la cámara volar y maniobrar el diafragma como un velero con el viento, y eso me parecía un plan genial, un sueño que tuve en muchos momentos de la vida documental y nunca lo había llevado a cabo.

6 de agosto 2017: aeropuerto de Buenos Aires, a dos días de filmar (la película se había retrasado un día) nos esperaban en Tolhuin el arte de la película armado entre Carlos y Dios y una avanzada de producción, dirección y utilería. El foquista, steadicam, segundo de cámara y gaffer (mi equipo), más dos bolsos con luces de led, dimmers, bombitas halógenas, pantallas reflectoras y varios metros de tela de diversas texturas y colores entre blanco y arena, viajábamos rumbo a Ushuaia.

Una sonrisa y un abrazo, un “la casa quedó perfecta”: así fue como me recibió Carlos, contento, un toro feliz por salir a la corrida esperando burlar al torero. ¿Quién soy? ¿Para qué estaba ahí si él podía llevar adelante mi trabajo y, quizás, el de la mayoría?

Comenzó el rodaje: una tormenta de nieve, algunas personas refugiadas tras una combi, él parado

mirando su iPad cotejando el guión (ya no lee en papel, le parece antiguo), concentrado, “la cámara va acá con un 32mm”. Mientras Rafael Sahade, camarógrafo y operador de steadicam, se posicionaba en la línea de largada de ese primer plano, Javier Farina, sonidista, me miró y me dijo: “Suerte”. Ahí recordé la cantidad de personas que me felicitaron por trabajar con Carlos, la cantidad de gente que me dijo que estaba por trabajar con uno de los mejores directores de cine de la historia y muchas otras que me dijeron -solamente- “suerte”.

Sí, suerte puede ser, pero era la intuición lo que debía utilizar y profesionalizar, eso fue lo que sentí que necesitaba en el momento de terminar la primera toma y también confiar en esa intuición de todo lo que había hecho hasta ahora, ya que sus películas eran un estilo que aún no había realizado.

Ese primer día recordé que Carlos hizo La era del ñandú. Para mí, el mejor documental americano, sin duda hacer un documental apócrifo es darle una vuelta al verosímil intelectual que tienen los



documentales y su “veracidad” para conmove, una demostración de contar esa historia con su ideología más un sentido del humor alucinante.

Recordar eso me dio la pauta de dónde ubicarme. Luego del mediodía entendí que estaba ahí para fotografiar y acompañar con mi conocimiento adquirido, para disponer la escucha.

Hoy, siento que en esas reuniones previas más que para hablar de la fotografía de la película fueron para ver si podía ser parte de una selección para enfrentar lo que estábamos por enfrentar. Ser compañero, asumir el riesgo de lo que íbamos hacer en ese clima tan imponente, por momentos inhóspito, y narrar una película.

Realicé retratos de lugares y sensaciones con todo tipo de telas en diferentes texturas, rebotadores, cartulinas negras, hojas de papel, artilugios diversos para utilizar la luz reinante en los espacios y mi remoto inalámbrico de diafragma que no solté nunca durante siete semanas.

Un día Carlos miró el set, las luces y las ventanas

con esos artilugios y me dijo: “Sos un fotógrafo linyera”. Nos reímos a carcajadas, lo sentí como un halago, el ser linyera es adaptarse lo mejor posible a lo que la calle/vida te da mientras se anda. Así era toda la película: montarnos sobre la realidad, los lugares y los personajes con una verdad, una verdad apócrifa, una verdad ficcional. Y sí, la verdad conmueve en su cine: cuanto menos disfrazada esté, mejor aún.

Con Carlos y quienes participamos de la realización de Joel de principio a fin, aprendí que quien dirige, para poder llevar el título de director, es alguien que pone en juego su artesanía. Carlos es, antes que nada, un artesano y el cine, su materia. Es auténticamente un realizador audiovisual. Esto implica ser vestuarista, productor, montajista, iluminador, sonidista, asistente de dirección, utilero, arte, postproductor, narrador... y una vez reunido todo ese conocimiento necesita de personas que desarrollen estos roles para poder entrar exclusivamente en quienes actúan y la dramaturgia del guión. Aprendí la importancia de saberse frágil a

la hora de crear la obra, de exponerse y también la suma atención a la sensorialidad que se necesita para dar acción al set.

Un día llegaron personas nuevas al hotel y lo vieron caminar por el lobby en sandalias con medias y con una bebida en la mano para darse calor. Mientras iba a meterse nuevamente solo en su “sala de montaje” me preguntaron quién era. Respondí “Carlos Sorin”. “¿Y qué hace?”, quisieron saber. “Es director de cine”, respondí, “pero para nosotros es Dios”.

JOEL

CÁMARA: ARRI ALEXA
FORMATO: 1.85:1
LENTE: LEICA SUMMICRON

EQUIPO TÉCNICO:

DIRECCIÓN Y GUIÓN: CARLOS SORÍN
PRODUCCIÓN: JUAN PABLO BUSCARINI, JOSÉ IBÁÑEZ, JULIO ENRIQUE PÉREZ Y CARLOS SORÍN
MAQUILLAJE: ALBERTO MOCCIA
SONIDO: JOSÉ LUIS DÍAZ
MÚSICA: NICOLÁS SORÍN
MONTAJE: MOHAMED RAJID
FOTOGRAFÍA: IVÁN GIERASINCHUK (ADF)
CÁMARA Y STEADICAM: RAFAEL SAHADE
FOQUISTA: LEONARDO QUEZADA
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: FRANCISCO ROSSO
GAFFER: FEDERICO MARTINI
COLORISTA: MAXI PÉREZ (HD ARGENTINA)



LA REINA DEL MIEDO

Por Matías Mesa (ADF)

La historia comienza en una noche de invierno fría y oscura. Un súbito corte de luz interrumpe su sueño y a partir de ahí la “paz” de Valentina llega a su fin. Sus miedos afloran, su soledad se manifiesta y su fragilidad se expone. Ella está sola: su marido la abandonó sin dar demasiadas explicaciones dejándola en una casa grande, a ella y a sus miedos. Sus únicas compañías son Eli, su empleada de varios años y quien hace lo posible por manejar la situación, y Jimmy, un perro blanco que alerta a todos de lo que sucede y es quien, de alguna forma, le indica a Valentina sobre los “peligros” que la acechan. Los miedos. De eso se trata la película: de una mujer con miedo a todo, llena de inseguridades que la paralizan.

Fui convocado por las directoras, Valeria Vertuccelli y Fabiana Tiscornia, dos meses



© CAROLINA CASTAGNOLA

antes de la fecha de inicio de rodaje. Nuestro trabajo consistió en realizar búsquedas de referencias, mantener varias reuniones con los diversos equipos, ver y rever las locaciones; y diseñar distintas plantas de puestas de cámara y planteos técnicos de cómo sería en nuestro imaginario el desplazamiento de los actores (cada día de rodaje realizaríamos otro con los actores en el set para realmente poder decidir la puesta adecuada para cada escena).

Uno de los grandes desafíos de este proyecto era que buscábamos generar noches muy cerradas con la luz cortada, pero que permitieran que se viesen las caras. Sabíamos que esto a veces era una contradicción en el código, pero la intención era lograrlo.

Para esto tomamos como referencias visuales la película *Carol*, de Todd Haynes en sus noches cálidas, y *Los soñadores*, de Bertolucci en la independencia de la cámara de los personajes.

A partir de la decisión de generar un clima de estados alterados es que nos propusimos invertir la calidad de luz: las noches eran cálidas y los días, fríos. Nuestros cortes de luz estuvieron regidos por una luz ambiente de luna que es un tanto cálida, en comparación con la luz del día que tiende a ser fría.

Por otro lado, hay un gradiente de contraste que se va acrecentando a lo largo de la película. En este sentido decidimos que el bajo contraste en todo el inicio daba lugar a

un clima poco real y que debía ir ganando profundidad en los negros en la medida que Valentina va teniendo que tomar cada vez más las riendas de su vida.

El movimiento de cámara se hizo íntegramente en steadicam, lo que permitió tener una libertad absoluta en cuanto al desplazamiento pudiendo lograr independencia de los personajes para así poder darle entidad a la cámara (se evaluaron y probaron opciones como el Movi Pro, pero no resultaron ni confiables ni efectivas para la forma de rodar este proyecto).

En varias escenas de la película la cámara toma sus propias decisiones respecto de dónde posicionarse o a qué personaje seguir. No todos los movimientos están motivados por los actores, lo que convierte a la cámara en un personaje más de la película.

Uno de los grandes desafíos que enfrenté a partir de la elección de esta forma de filmar fue la decisión de abarcar los dos roles: hacer la fotografía y operar el steadicam en toda la película. En este sentido, creo que el resultado fue muy bueno en algunos aspectos, pero no tan eficiente en otros. Creo que en algunas situaciones me hubiese aportado más estar viendo tranquilamente la escena que se desarrollaba en un monitor, sin tener que estar llevando la cámara encima. Esto me hubiera permitido tomar un poco de distancia y ver más minuciosamente ciertos detalles que he tenido que pasar por alto. Sin embargo, en otras oportunidades

este doble rol me dio la capacidad de tomar decisiones sobre la marcha. De haber estado en manos de otra persona, tal vez el resultado no hubiera sido el mismo.

En cuanto a las luces, utilizamos mayoritariamente Skypanels porque podían estar colgados de unos booms en los techos de la casa y ser controlados inalámbricamente por el gaffer, que fue Juan Tizon. Esta elección nos ha ahorrado mucho tiempo en las puestas y cambios de luz ya que, al tener las luces a 8 metros de altura y en 5 lugares distintos, hubiese sido imposible acceder físicamente a las mismas para cambiar color, intensidad, etc.

Nuestro Key Grip fue Sebastian Bejarano, quien estuvo a cargo del riggeo de las luces. Dado que debían ir montadas en un techo de chapa, el peso era un tema importante a tener en cuenta. Sebastián tuvo la gran idea de usar unos booms hechos con speedrail que permitieron ajustar el largo y ser posicionados con gran facilidad, lo que dio grandes resultados, ahorrando tiempo y dinero a la producción.

El rodaje en los interiores de los autos también representó un gran desafío. Al tener varias escenas en las que Valentina habla por teléfono en distintos momentos de la película, nos propusimos filmar cada una de manera diferente.

No veíamos con buenos ojos la idea de usar un FlatCar debido a las dificultades logísticas que implicaba dicha herramienta en las



“En varias escenas de la película la cámara toma sus propias decisiones respecto de dónde posicionarse o a qué personaje seguir. No todos los movimientos están motivados por los actores, lo que convierte a la cámara en un personaje más de la película”

locaciones seleccionadas. Tampoco queríamos estar en el exterior del auto porque sentíamos que eso nos alejaba del personaje (que en general siempre andaba sola). Por eso optamos por elegir vehículos que nos permitiesen diversas posiciones de cámara y poder tomar distancia al personaje para usar lentes un poco más largos, sin que los tiempos de riggeado de las cámaras sean tan extensos.

Elegimos una camioneta Audi Q5 como vehículo principal de Valentina y un Alfa Romeo

Giulietta para la noche del teatro ya que su interior rojo aportaba visualmente en baja luz. Muchas veces se optó por ir cámara en mano (cuando las calles estaban muy rotas) y otras grippeado al asiento con el objetivo de movernos solidarios al auto.

Las escenas de Dinamarca fueron pensadas como un paréntesis en la película: es el único momento en el que vemos un día cálido, veraniego y sentimos un clima de distensión (algo que Valentina rara vez tiene). Elegimos seguir con la



estética del movimiento de cámara en steadicam pero, en este caso, bastante más ligado a los personajes ya que la cámara nunca se desprende de ellos. En cuanto a la luz y los colores podemos ver muchos más verdes y amarillos.

Una de las cosas que más me intrigaba del proyecto era cómo se iba a desarrollar la dinámica de trabajar con dos directoras: qué lugar iba a ocupar cada una en el momento de tomar decisiones comprometidas y concluyentes, cómo se iban a dirimir las diferencias artísticas, etc. Debo decir que con los días las cosas tomaron su lugar, cada una encontró su rol y se sintió un clima de mucha armonía y colaboración. Era un gran desafío para Valeria estar delante de cámara en todos los planos de la película y a su vez saltar inmediatamente al otro lado para poder juzgar

su actuación y las de otros; así como también discutir la puesta. Por su lado, Fabiana logró que Valeria confiase mucho en ella y de esta forma poder delegar gran cantidad de decisiones y definiciones.

Los equipos fueron provistos por Patagonik y Cacodelphia. Decidimos utilizar una Alexa Mini por su posibilidad de hacerse muy pequeña para los interiores de los automóviles. Lamentablemente, los únicos lentes disponibles en el proveedor eran los Cooke S4 que, si bien son lentes muy buenos, tienden a ser bastante cálidos y contrastados. Por ese motivo, el trabajo de disminución de contraste tuvo que hacerse mayoritariamente durante el proceso de corrección de color y no a partir de la elección de ópticas de mayor o menor contraste, como hubiese preferido.

LA REINA DEL MIEDO

CÁMARA: ALEXA MINI
RESOLUCIÓN: RAW Y 2.8K
LENTE: COOKE S4

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: VALERIA BERTUCCELLI
Y FABIANA TISCORNIA
GUIÓN: VALERIA BERTUCCELLI
PRODUCIDA POR: REI CINE Y PATAGONIK
DIRECTORA DE ARTE: MARIELA RIPODAS
VESTUARIO: ANDREA MATTIO
MAQUILLAJE: MARISA AMENTA
PEINADO: NÉSTOR BURGOS
SONIDO: GUIDO BERENBLUM (ASA)
MÚSICA: VICENTICO
MONTAJE: ROSARIO SUÁREZ
FOTOGRAFÍA, OPERADOR DE CÁMARA Y
STEADICAM: MATÍAS MESA (ADF - SOC)
FOQUISTA: ALEJO GILES
GAFFER: JUAN TIZÓN
KEY GRIP: SEBASTIAN BEJARANO

LAS GRIETAS DE JARA

Por Sol Lopatín (ADF)





Cuando empezamos a trabajar con Nico Gil Lavedra en el diseño de la imagen de *Las grietas de Jara*, producida por MyS, fueron surgiendo distintos motivos por los cuales nos decidimos a abordar la historia desde la cámara y la luz con un concepto de “género cinematográfico”, con el objetivo de darle unidad.

Esta búsqueda se fue construyendo a lo largo del proceso creativo. Mis primeros acercamientos con Nico y el libro me habían sugerido acompañarlo desde otro lugar, pensaba primero que debíamos tratar de ir “enfermando la imagen” en relación directa a lo que le iba pasando a nuestro protagonista. Sin embargo, nos fuimos volcando a elegir contar la historia como si usáramos un solo trazo, con la idea

de hacer una película sólida y con una misma coherencia de principio a fin en la que el lenguaje visual acompañe al narrativo y refuerce el carácter de suspenso y tensión de la trama.

La idea era impregnar al film un lenguaje óptico y estético de género cinematográfico, un ejemplo de esto fue la utilización del formato anamórfico y sus correspondientes objetivos, en nuestro caso fueron los Scorpiolens Anamorphic x2 de la empresa Service Visión, con el soporte de cine alta Sony y su modelo F-55.

Otro concepto que reforzó esta unidad de propósito fue la relación óptica del personaje principal, interpretado por Joaquín Furriel, y sus cambios a lo largo de la historia. Decidimos

que ópticamente el personaje, según los espacios o escenarios donde se vinculaba con otros personajes, estaría integrado o aislado. Perceptualmente para el espectador este vínculo del personaje principal y determinados objetivos le sumó al personaje dualidades y tensiones, que luego se van definiendo a lo largo de la historia.

Buscamos que nuestros movimientos de cámara sean una reacción a nuestro personaje, enfatizando su interpretación y acciones. Los desplazamientos, ya sean prolongados o casi imperceptibles, sumaron dinamismo y profundidad en los momentos precisos. Combinamos carros de *travelling* con Slider en simultáneo, steadycam y por momentos



“Pensaba primero que debíamos tratar de ir “enfermando la imagen” en relación directa a lo que le iba pasando a nuestro protagonista. Sin embargo, nos fuimos volcando a elegir contar la historia como si usáramos un solo trazo, con la idea de hacer una película sólida y con una misma coherencia de principio a fin en la que el lenguaje visual acompañe al narrativo y refuerce el carácter de suspenso y tensión de la trama”

grua telescópica Scorpio 38' con cabeza remota mini Scorpio EZ.

Se tuvo muy en cuenta el valor de composición de los primeros planos de los personajes ya que en el formato anarmofico y su composición en “guarda” (relación de cuadro 2.39:1) el equilibrio y las direcciones de la mirada difieren de la de los formatos convencionales. El eje de la mirada de un personaje a otro en una resolución de plano y contraplano tiene su desafío ya que para que esa mirada del personaje

tenga continuidad en su dirección, debió ser lo más cerca del objetivo, por momentos mirando dentro del parasol, lo que planteaba que la resolución a dos cámaras de plano y contraplano no fuera posible, salvo que los actores estuviesen de acuerdo en no mirarse uno al otro durante el diálogo, sino mirando las marcas donde su mirada y su rostro a 3/4 eran favorecidos.

Con la luz buscamos generar un atmósfera claroscuro. Tuvimos la premisa de componer



© GUIDO LUBLINSKY (ADF)

siempre desde el lado oscuro de los personajes para poder reforzar este concepto dramático. Para eso utilizamos humo y muchísimas superficies que nos ayudaran a conseguir el efecto negativo sobre todo en exteriores y en situaciones muy claras como el departamento del final.

El trabajo espalda con espalda que pudimos hacer con Coca Oderigo, directora de arte y arquitecta, fue fundamental para poder sostener la estética visual pretendida.

Las grietas de Jara es una de mis experiencias más lindas en cuanto al valor agregado de poder plasmar un gran trabajo en equipo, y me refiero a todas las áreas. Trabajamos juntos: maquillaje,



vestuario, arte y, por supuesto, producción, locaciones, sonido, vfx y post de color.

Guillermo Romero como operador de cámara; Fede Bracken con su manera de traducir el foco sin tomar marcas y de manera telepática; Sebas De la Paulers y Sebastian Mendelberg, key grip y gaffer, y cada uno de los que fueron parte del equipo hicieron que trabajemos alineados en una gran experiencia. Estoy muy feliz y orgullosa de haber sido parte de un proceso creativo con armonía.

LAS GRIETAS DE JARA

CÁMARA: SONY F-55

FORMATO: 2.39:1

LENTE: SCORPIOLENS ANAMORPHIC X2

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: NICOLÁS GIL LAVEDRA

GUIÓN: EMILIANO TORRES Y NICOLÁS GIL LAVEDRA.

BASADO EN EL LIBRO HOMÓNIMO DE CLAUDIA PIÑEIRO

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: MATÍAS MILLER

ARTE: COCA ODERIGO

VESTUARIO: SOLEDAD CANCELA

MAQUILLAJE: BEATUSHKA WOJTCOWICZ

SONIDO: MARTÍN LITMANOVICH

MÚSICA: NICOLÁS SORIN

MONTAJE: ALBERTO PONCE (SAE)

FOTOGRAFÍA: SOL LOPATÍN (ADF)

DIT/OPERADOR HD: JULIÁN DÍAZ SEIJAS

CÁMARA: GUILLERMO ROMERO

FOQUISTA: FEDERICO BRACKEN

SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: BRUNO CONSTANCIO

GAFFER: SEBASTIÁN MENDELBERG

JEFE DE ELÉCTRICOS: MANUEL JUNCKER

ELÉCTRICOS: MATÍAS MONTI Y WALTER SAAVEDRA

GRIP: CHRISTIAN CELLARIO Y JOSÉ CORTÉS

KEY GRIP: SEBASTIÁN DELLAPAUJERA



MARILYN
Por Guillermo Saposnik



CENTENO 1881, GRIGORIY MYASOYEDOV

Fue durante el año 2010 cuando supe sobre la idea de rodar la historia de Marcelo Bernasconi, un adolescente homosexual que el año anterior había asesinado a su madre y a su hermano en un campo de Oliden, en las afueras de la provincia de Buenos Aires. En ese momento no conocía el caso ni tampoco al director, Martín Rodríguez Redondo. Fue su productora, Paula Zyngierman, con quien ya habíamos trabajado, la que me puso al tanto de todo y me invitó a participar en la génesis de la realización de un *teaser* que acompañase el camino de la búsqueda de financiación.

Ya en ese primer rodaje hubo algo que me interesó de la mirada de Martín respecto a los espacios y al personaje principal.

Particularmente, me ocurre que la primera aproximación a un guión o una historia pasa por el punto de vista, el lugar que ocuparía la cámara. Las focales luego las definimos en base a las acciones y a los decorados, pero el 'desde dónde' se sugiere en una primera lectura, y en ese aspecto sentí una empatía que para mí es siempre fundamental. Básicamente, compartir una ética de la imagen.

Luego de eso pasaron seis años en los que el proyecto fue mutando y creciendo, varias reescrituras de guión mediante, hasta que finalmente se dieron las condiciones para salir al ruedo.

Cada tanto hablábamos sobre la imagen de la película: las posibles gamas de colores, las

locaciones, las texturas, el tipo de luz. La idea era rodarla en dos momentos estacionales: en verano, porque necesitábamos grabar dentro de un festejo de carnaval real de pueblo; y en invierno para aprovechar la bruma matinal del campo, los sembradíos amarillentos y escarchados, la languidez de los atardeceres. El invierno y su particular luz nos iba a ayudar a lograr la densidad dramática para una parte importante de la historia.

Martín me pasó varias películas y comenzamos con la búsqueda de referencias, a lo cual se sumó Adrián Suárez, quien fue el director de arte. Recuerdo particularmente unas pinturas de la campiña rusa de Grigoriy Myasoyedov y la serie *The Adventures Of Guille and Belinda*, de la fotógrafa Alessandra Sanguinetti, sobre la relación entre dos primas durante un segmento de sus vidas en el campo. De las primeras, me interesaban los tonos para los exteriores y los tamaños de planos, ya que muchas de sus obras además están amigadas con la proporción cinematográfica. De la segunda, la manera en cómo la luz se adentraba en los espacios, la mirada sobre los cuerpos, las texturas del vestuario y de los fondos.

En cuanto a las referencias narrativas, el director me pasó varios títulos, entre los que se



encontraban *La vida de Jesús*, de Bruno Dumont; *Rosetta*, de los hermanos Dardenne; y *El fin del silencio*, de Roland Edzard. En tanto a fotografía cinematográfica, volví a ver *La Ciénaga*, de Lucrecia Martel (DF Hugo Colace) y *El Espíritu de la Colmena*, de Víctor Erice (DF Luis Cuadrado).

Siempre elijo confiar más en la palabra del director que en las referencias, pero creo también que finalmente la suma de las partes ayuda al desarrollo de una idea estética. Luego, todo ese material, todas las charlas entran a una especie de zaranda. Y esa zaranda está formada en primer término por lo emocional que, es, desde mi punto de vista, donde comienza a vibrar la narrativa. La otra parte está definida por

“Siempre elijo confiar más en la palabra del director que en las referencias, pero creo también que finalmente la suma de las partes ayuda al desarrollo de una idea estética. Luego, todo ese material, todas las charlas, entran a una especie de zaranda. Y esa zaranda está formada en primer término por lo emocional que, es, desde mi punto de vista, donde comienza a vibrar la narrativa. La otra parte está definida por los recursos: equipamiento, tiempos de rodaje, cantidad de gente en el equipo”

los recursos: equipamiento, tiempos de rodaje, cantidad de gente en el equipo.

En este caso teníamos dos desafíos importantes: primero, lograr contar esta historia en sólo cuatro semanas de rodaje con un equipo mínimo y segundo, encontrar la manera de no justificar ni juzgar a los personajes desde la puesta en escena.

Para lo primero decidí plantear una estética naturalista de la luz, moldear o tratar de imitar lo preexistente y en ese marco además coincidimos en que la imagen no debía ser estilizada. Esa “crudeza” me iba a permitir rodar con mayor velocidad, no porque fuera más fácil, pero sí en muchos casos conlleva menos accesorios para modelar la luz (banderas, marcos, nets, etc). Además ayudó que la locación principal fuera una antigua casa de puesteros de campo con una galería muy amplia, lo que garantizaba que el sol nunca entrara directo por las aberturas. Sí la tornaba más lúgubre, pero eso jugaba a favor; las entradas de luz tenían poca distancia efectiva sobre los espacios. Decidí intentar darle carácter a través del claroscuro, pero no quería dureza en la imagen. Para eso hicimos pruebas con varios lentes y finalmente fuimos con la combinación que mejor nos parecía y la producción podía solventar: ALEXA Classic EV y COOKE Panchro S2/S3 T2.3. Tuvimos que compensar bastante



© PABLO TESORIERE

el viraje hacia el verde que naturalmente nos daba la cámara. Como ni los rayos del sol ni el azul de cielo entraban a la locación, lo que sí entraba y de manera muy fuerte era el rebote sobre el verde del campo que, como finalmente la película se rodó íntegramente en verano, era muy saturado.

En cuanto a no tomar una posición de jueces a través de la cámara, además del trabajo de guión y dirección, decidimos mantener cierta distancia y no abusar de los primeros planos. Al ser tan fuerte la historia todo el tiempo se corría el riesgo de que al subrayar una expresión se vuelva espectacular y termine generando un efecto contrario al buscado. La cámara jugó siempre en mano o con *steadybag* y sólo en dos ocasiones utilicé EasyRig: durante la escena del carnaval (que fue rodada en modo documental) y en plano de la secuencia final.

MARILYN

CÁMARA: ARRI ALEXA CLASSIC EV
FORMATO: 1.85:1 // 2K
LENTE: COOKE SPEED PANCHRO S2/
S3 T2.3, ZEISS STANDARD MK1 F2

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: MARTÍN RODRÍGUEZ REDONDO
GUIÓN: MARIANA DOCAMPO, MARA
PESCIO, MARTÍN RODRÍGUEZ REDONDO
PRODUCCIÓN: MARAVILLA CINE
ARTE: ADRIÁN SUÁREZ
VESTUARIO: JAM MONTI
MAQUILLAJE: JORGE PALACIOS
SONIDO: PABLO BAHAMONDEZ
MÚSICA: LAURENT APFFEL
MONTAJE: FELIPE GÁLVEZ HABERLE
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: GUILLERMO SAPOSNIK
FOQUISTA: BRUNO CARBONETTO
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA:
BALTASAR TORCASSO
GAFFER: MIGUEL RIVAROLA
GRIP: CÉSAR ALLENDE
COLORISTA: ADA FRONTINI

MIRÓ, LAS HUELLAS DEL OLVIDO

Por Pablo Parra (ADF)



Narrar lo que no se ve

Conocí a Franca González cuando ella estaba por abordar la preproducción de su largo *Al fin del mundo*, que rodaría en Tolhuin, Tierra del Fuego. En ese entonces me había convocado para hacer cámara, pero muy a mi pesar no pude sumarme porque sus fechas confirmadas de rodaje se solapaban con un proyecto en el que estaba comprometido. Sin embargo, llegamos a tener algunas reuniones donde definimos la mejor configuración de captura para la Sony EX3 que usaría en la película, la cual terminé fotografiando -de manera impecable- ella misma. Desde entonces quedamos en contacto.

Cuando a principios de 2016 volvió de La Pampa luego de una primera etapa de investigación y con material rodado, nos reunimos para verlo y charlar del nuevo film que tenía en mente. Allí me ofreció hacer la fotografía de *Miró, las huellas del olvido*. Acepté de inmediato y comenzó la colaboración.

Tuvimos varias charlas acerca del tono que ella le quería dar a la película. De cómo darle forma a un documental que indaga sobre la memoria que se pierde. De cómo encarar el desafío de narrar la historia de un pueblo que no solo ya no existía sino que además ha quedado enterrado sin ruinas a la vista, y de cómo el trabajo con la imagen podía ayudar a generar esa atmósfera, entre melancólica y elegíaca, que la historia demandaba.

Franca es una directora muy visual, de hecho ha trabajado como camarógrafa y DF en proyectos propios y también en los de otros



© SOLEDAD ORTIZ

“Como referencia del tratamiento naturalista de la luz al que nos veríamos obligados (no llevamos ninguna fuente de luz adicional al rodaje, tan solo dos accesorios de rebote y difusión) vimos Days of Heaven, de Terrence Malick, y releímos la narración del planteo de luz que hace su DF Néstor Almendros en Días de una cámara”

directores, y le otorga muchísima importancia al trabajo con la luz y el encuadre.

Desde el inicio ella planteó varias búsquedas: resaltar la inmensidad de la llanura pampeana contrastándola tanto con la pequeña figura humana como con los microscópicos fragmentos arqueológicos enterrados; en algunas entrevistas seguir fluidamente la interacción entre los entrevistados y en otras apelar a la

cámara fija. Y todo ello siempre con una cámara “en calma”.

Vimos varios documentales de referencia donde se presentaban diversas facetas que ella sabía que la película tendría: la investigación en primera persona (*El país del diablo*, de Andrés Di Tella); el tratamiento de algunas entrevistas (*La vida moderna*, de Raymond Depardon); y el uso del material de archivo (*Santiago*, de

Joao Moreira Salles y *Crespo, la continuidad de la memoria*, de Eduardo Crespo).

Como referencia del tratamiento naturalista de la luz al que nos veríamos obligados (no llevamos ninguna fuente de luz adicional al rodaje, tan solo dos accesorios de rebote y difusión) vimos *Days of Heaven*, de Terrence Malick, y releímos la narración del planteo de luz que hace su DF Néstor Almendros en *Días de una cámara*. Si bien se trataba de una película de ficción había en ella un claro espíritu de abordaje documental en la iluminación, además de otros puntos de contacto como la época de principios de siglo XX cuando el auge de Miró y la labor de los migrantes en la siembra y la cosecha eran retratados por las fotografías de la época.

El rodaje se abordó en tres etapas. Hubo dos en La Pampa: a fines de mayo en Miró cuando la tierra “descansa” luego de haber sido cosechada, y a principios de enero cuando la soja está en su punto máximo de crecimiento. En esos viajes también hicimos un largo derrotero por otros pueblos aledaños, algunos habitados y otros tan abandonados como Miró. La tercera etapa transcurrió en CABA y comprendió varias visitas al Museo Ferroviario donde Franca y el arqueólogo Carlos Landa repasan los planos de la antigua estación de Miró; a la facultad de arqueología donde la arqueóloga Vir Pineau reconstruye en equipo las piezas halladas; a la fundación Amigos del Ferrocarril donde se repasa el inventario de



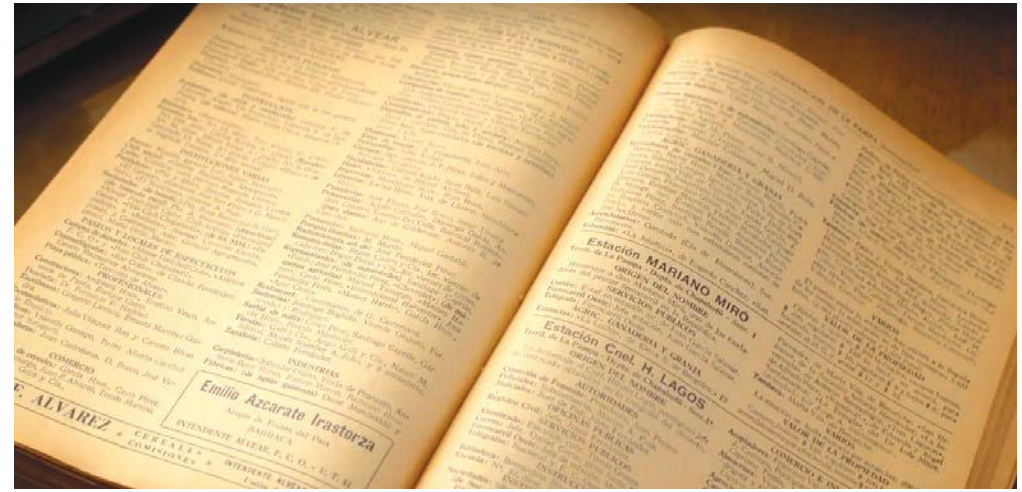
pasajeros que paraban en Miró; y a la casa de Franca, donde ella revisa las fotos de Luis Monreal.

En estas tres salidas de rodaje contamos con una Arri Alexa Classic y una valija de lentes fijos UltraPrime, una combinación tal vez poco usual para un documental, donde se suele privilegiar un cuerpo más liviano y ópticas de focal variable.

La cámara probó ser demandante a nivel práctico en la labor cotidiana del rodaje, pero cuando se presentaron situaciones límite con el rango de la escena agradecemos tenerla. Por ejemplo, la sutileza de matices que logramos capturar en las zonas altas de los cielos nublados teniendo rostros al mismo tiempo en

plano dudo que la hubiéramos logrado con otro sensor, y, por otro lado, la gran apertura de los lentes fijos nos permitió resolver situaciones de penumbra -como la del inicio de la película- y, a la vez, aprovechar al máximo la luz natural diurna hasta la caída de la noche, hora mágica incluida.

En la última salida de rodaje con la Alexa en La Pampa se sumó por una jornada un drone operado por Juan Pablo González, necesario para un plano que Franca sabía era muy importante para la película y que además aportó buen material adicional, parte del cual se usó también en uno de los trailers. El último material que se sumó a la película fue la captura de fotografía astronómica de Adriana Bert, presente en la secuencia de títulos.



Con todo ese material, más otro que Franca había grabado en un viaje previo al rodaje y también una importante cantidad de archivo, se fue a trabajar codo a codo con María Astrauskas en el montaje, donde entiendo que lograron destilar el mejor modo de contar la historia. Entre varios otros hallazgos, me resultó pregnante la forma que encontraron de ilustrar los diversos testimonios que se suceden a lo largo del film, en las antípodas de las “cabezas parlantes” que son la norma en el documental informativo de manual.

Ya listo el corte final, incluidos algunos planos que se compusieron en VFX Boat con Bruno Fauceglia, se abordó la corrección de color con Maximiliano Pérez en las instalaciones de HD Argentina. Allí buscamos dotar de una sutil “identidad” de color a cada localidad que recorre el film (Miró, Hilario Lagos, Sarah antes conocida como Van Praet y Alta Italia) y a los lugares de CABA. También dedicamos tiempo a empatar todo lo posible en rango,

textura y color el material de las diversas cámaras tomando como referencia el generado por la Alexa.

Con la dosificación ya completa pudimos ir a hacer un chequeo en la impecable sala de la DAC que nos dejó muy satisfechos, y luego de eso Franca partió para Ecuador a completar la post de sonido y generar los DCPs.

Al volver ya teníamos la noticia de que la película había sido seleccionada para el BAFICI 2018 y tendría su estreno mundial en ese marco. Allí pudimos comprobar que en cada pasada lograba conectarse muy íntimamente con los espectadores, algo de lo que dieron cuenta las devoluciones tanto de la crítica especializada como del público en general. Nada de ello, claro está, fue producto de la casualidad. Fue un logro de Franca que aún en su persona a una cineasta sensible y detallista, a una investigadora seria y dedicada, y a una cálida líder de equipo con la que es un placer y un estímulo trabajar.

MIRÓ, LAS HUELLAS DEL OLVIDO

CÁMARA: ARRI ALEXA CLASSIC
 FORMATO: 2K // 1.85:1
 LENTES: ARRI ULTRA PRIME

EQUIPO TÉCNICO:

DIRECCIÓN Y GUIÓN: FRANCA GONZÁLEZ
 PRODUCCIÓN: FRANCA GONZÁLEZ
 Y CAROLINA ÁLVAREZ
 SONIDO DIRECTO: MARIANA DELGADO
 Y DAMIÁN MONTES CALABRÓ
 MÚSICA: GUILLERMO PESOA
 MONTAJE: MARÍA ASTRASKAS (SAE)
 FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: PABLO PARRA (ADF)
 COLORISTA: MAXIMILIANO PÉREZ (HD ARGENTINA)
 VFX: BRUNO FAUCEGLIA (VFX BOAT)
 FOTO FIJA: SOLEDAD ORTIZ
 OPERADOR DE DRONE: JUAN PABLO GONZÁLEZ
 FOTOGRAFÍA ASTRONÓMICA:
 ADRIANA FERNÁNDEZ BERT

PENDULAR

Por Yará Rodríguez (ADF)



En las coproducciones el fuerte del trabajo previo suele ser más virtual que físico y en general no se puede llevar al equipo habitual de colaboradores, pero al mismo tiempo es una buena posibilidad para trabajar de manera distinta, en lugares distintos, con gente distinta. Esa es una de las cosas que más me gusta de esta profesión. Eso y que mi oficina sea un set de filmación, y a veces ese set quede en Río de Janeiro o en La Habana.

Trabajar en Brasil

Pendular significó mi primera colaboración con Ceba audiovisual, la productora de Andrés Longares y Felicitas Raffo. Fue ella quien me contactó para la nueva película de Julia Murat

que estaban coproduciendo. Después de tener algunas reuniones por Skype, nos pusimos a trabajar a la distancia.

Primero, con referencias, trabajos previos de la directora y míos que nos servían para comenzar a charlar e ir encontrando un lenguaje en común. Después viendo ensayos, actores, coreografías... Si bien me estaba yendo a filmar a una ciudad bellísima, el desafío era aportar mi mirada a una historia que transcurría casi toda en un solo espacio. Una fábrica abandonada, devenida en estudios de artistas. Allí se muda nuestra pareja protagónica: él escultor, ella bailarina. Y la película oscila en ese frágil equilibrio entre la intimidad, la creación y lo que uno está dispuesto a compartir. Todo se



©EDUARDO AMAYO

hace un poco más difícil al tener un espacio enorme sin límites físicos y lleno de ventanas... más difícil para ellos y para mí.

Hice un primer viaje para ir de scouting, visitar casas de alquiler, hacer pruebas de luces y cámara, conocer al equipo, despejar dudas, hacer los primeros pedidos, el shooting, pensar una estética con el resto del equipo. Fueron semanas muy intensas, y en otro idioma. De poco sirve el portugués en estos casos. Volví a casa con todo esto en la cabeza y vía Whatsapp con Big Joe, el gaffer brasileño (quien sería mi mano derecha en esta aventura), esbozamos un primer diseño de iluminación.

Volví a Río una semana antes de arrancar el rodaje. La fábrica abandonada era nuestro set. Allí transcurrieron las cinco semanas. Solo tres días filmamos fuera de esta locación. Así que nuestro mayor esfuerzo en la previa fue



puesto ahí: encontrar el tono de las paredes, los artefactos de iluminación, reparar los vidrios repartidos de las ventanas y los enormes parasoles metálicos, presetear las luces.

Para llegar a la fábrica, que quedaba en el norte, al lado del mercado municipal, había que cruzar toda la ciudad. Eso, más los 6 días por semana y las 12hs por día que habitualmente se trabajan en Brasil, podrían haber hecho que el rodaje fuese agotador. Pero había un ambiente de trabajo y compañerismo que hizo que casi no sintiéramos el cansancio. Toda la previa fue de gran ayuda. El equipo de arte había hecho un excelente trabajo al transformar el espacio y las luces. Entonces, el método que mejor nos resultó fue dedicarle las primeras horas del día a ensayar con los actores en los lugares propios de cada escena. Así ellos se movían libremente, proponían, se apropiaban del espacio. Y en base a esto armábamos la puesta final de cámara.

Teníamos varios HMI (el más grande era de 6k y luego de la primera semana lo devolvimos para tener más pequeños y prácticos para controlar nuestro contraste final en un espacio tan grande), fresneles, Kino celeb, más dedolights y tubos T5 ya preseteados en la habitación y la cocina.

Para el gran espacio de trabajo, armamos galponeras con lámparas de 650w con difusores internos. Todo a una consola. Y para iluminar desde afuera por las noches, teníamos unas

lámparas HQI que nos vinieron bien para dejarlas montadas a la intemperie durante todo el rodaje. Había frías y calidas imitando la mezcla de color tan común en nuestros barrios periféricos sudamericanos. El único problema de esas lámparas era que al estar conectadas a un generador cuando la potencia variaba se producía un flikeo que era difícil de notar a ojo, pero imposible de arreglar después.

Lo más difícil fue lidiar con los grandes ventanales, la luz era difícil de controlar de un modo realista. Hubo días que solo iluminaba moviendo las grandes persianas metálicas: arreglar esas persianas fue mi mejor apuesta en la previa.

Optamos por una iluminación indirecta: los faroles siempre rebotados y tamizados, con más o menos intensidad acompañando la luz del sol. Julia quería una película contrastada que ocultara algunas cosas y las imágenes también tenían que narrar eso. Entonces, ahí estaban las noches, donde la luz era directa, puntual, de diferentes tonos de color y la mayoría del cuadro era negro.

Nuestra cámara era una Arri Alexa plus, con set de lentes Ultra Prime. Viajé con mi asistente de cámara, Mariano Bonello, que hizo un gran trabajo y fue de gran apoyo en la película. Junto con Catriel Vildosola, el sonidista, éramos los únicos argentinos en set. Y logramos armar un gran equipo.



PENDULAR

CÁMARA: ARRI ALEXA
FORMATO: 2.35:1
LENTE: ULTRA PRIME

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: JULIA MURAT
GUIÓN: JULIA MURAT Y MATÍAS MARIANI
PRODUCCIÓN: ESQUINA FILMES EN
COPRODUCCIÓN CON: BUBBLES PROJEC,
STILL MOVING Y CEPÁ AUDIOVISUAL
ARTE: ANA PAULA CARDOSO
VESTUARIO: PRETA MARQUES
SONIDO DIRECTO: CATRIEL VILDOSOLA
MÚSICA: LUCAS MARCIER
MONTAJE: LÍA KULAKAUSKAS
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: YARARÁ RODRÍGUEZ (ADF)
FOQUISTA: MARIANO BONELLO
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA:
ANDRE MARKWALD (CAFÉ LIMA)
FOTO FIJA: EDUARDO AMAYO
GAFFER Y GRIP: BIG JOE (ANDRE DE MEDEIROS COSTA)
JEFE DE ELÉCTRICOS: DAMIAO FERREIRA
ELÉCTRICOS REFUERZOS: LEO ESCHI Y FERNANDO FIEL
COLORISTA: GUSTAVO BIAZZI
COORDINADOR DE VFX: JULIÁN GIULIANELLI
LABORATORIO DE IMAGEN: SUEÑO COLOR



CANDELARIA

Por Yará Rodríguez (ADF)

Ser colombiana

A Candelaria llegué de la mano de Bárbara Sarasola-day y Federico Eibuszyc, de Pucará Cine. Con ellos ya había trabajado en El movimiento (de Benjamín Naishtat). Y volvería a trabajar más adelante ya que Bárbara es la directora de Sangre Blanca que este año produjo Varsovia Films. Tuve varias reuniones por Skype e intercambios de mails, hasta que llego el momento de viajar. Trabajamos en la previa pocos días pero intensos, y arrancamos el rodaje.

Fui adoptada por los colombianos para ser del equipo visitante en esta película filmada en La

Habana. Sobre todo por su cocinera, Glorita. Gracias a ella conocí todas las delicias culinarias colombianas, festejé día de las velitas y comí todos los dulces típicos de navidad. A veces hasta me llevaba arepas de maíz a rodaje. Pasamos todo diciembre juntos y como ellos se conocían hace tiempo convivimos como una gran familia.

Al equipo colombiana se sumaba el cubano (producción, arte, eléctricos y elenco). El primer inconveniente lo tuvimos el día que empezaba el rodaje. Filmar en La Habana no es tan simple. Y menos con la muerte de Fidel Castro.

El sábado anterior a empezar nos fuimos a dormir con esa noticia y si bien lo más importante era ese acontecimiento histórico que estábamos viviendo, no tardó en repercutir en nuestro trabajo y en nuestra vida en la isla. Cuba se declara de luto por 9 días: prohíben la venta de alcohol, restringen la conexión wifi y estaba mal visto cualquier reunión de muchos en la calle... Así arrancamos nuestro rodaje y veníamos bien ese primer lunes, hasta que una vecina nos echó del hospital donde estábamos filmando por no cumplir con el luto. La producción tenía todo en regla pero, claro, le hicimos caso y levantamos el resto de la jornada. Todos hicimos un gran



esfuerzo para cambiar el plan de filmación para empezar por los interiores de la casa y dejar los lugares públicos para más adelante.

La locación principal era una típica casa de la ciudad vieja. La historia transcurría en los años 90. Y eso no es tan difícil de recrear, por ahora, en las calles de La Habana. De nuevo tratamos la locación como un set e hicimos un prelight para colgar barracudas y setear la iluminación de la casa: de día, de tarde y de noche. Todas las noches en interior fueron día por noche y todos los ambientes de la casa daban a un patio exterior por lo que mi equipo hizo un gran trabajo.

En esa época para iluminar las casas tenían una sola lamparita que iban cambiando de acuerdo al ambiente que se habitaba. También



utilizaban velas y reverberos. Lo mismo hicimos nosotros. Jhonny hacía mucho hincapié en respetar esta realidad. Entonces con el gaffer, Iván Scull, armamos velas con mecha triple y reforzábamos con varios reverberos más por fuera de cuadro. También hacíamos “efecto vela” con un dedo led con straw rebotado en alguna superficie refractante y una rama cuidadosamente elegida por algún valiente eléctrico que se escondía en el lugar más imposible.

La película narra la historia de Víctor Hugo (Alden Knight) y Candelaria (Verónica Lynn), dos personas mayores durante el período especial. Viven sus días resignados cuando ella encuentra una cámara de hi8 y él comienza a filmarla. El material va a parar a un alemán contrabandista que les ofrece dinero para que

le hagan películas para él. Y ellos vuelven a vivir su amor.

La película tiene varias locaciones más aparte de la casa así que pudimos conocer mucho la ciudad y empaparnos de su espíritu (el malecón, un bar de boleros, la tabaquería Romeo y Julieta, la heladería Coppelía, una playa, una terraza, mar abierto). También filmamos mucho al personaje de Víctor Hugo andando en bicicleta. Para esto armamos una bicicleta especial de tres ruedas que nos permitía tener mayor control para los planos muy cerrados y representaba menos esfuerzo para el actor.

Nuestro equipo de eléctricos era cubano. Iván, el gaffer, y sus compañeros trabajaban juntos hace tiempo así que fue un placer

CANDELARIA

CÁMARA: ARRI ALEXA PLUS
FORMATO: 2.35:1
LENTE: CARL ZEISS HIGH SPEED

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: JHONNY HENDRIX HINESTROZA
GUIÓN: JHONNY HENDRIX, MARÍA CAMILA
ARIAS, ABEL ARCOS SOTO Y CARLOS QUINTELA
PRODUCCIÓN: ANTORCHA FILMS EN
COPRODUCCIÓN CON PUCARÁ CINE, JUAN
DIEGO VILLEGAS Y CLAUDIA CALVIÑO
ARTE: CELIA LEDÓN
VESTUARIO: LISANDRA RAMOS
MAQUILLAJE: ANDRÉS TRIANA Y
CATALINA MONTERO (ASISTENTE)
SONIDO SIRECTO: MILLER CASTRO
DISEÑO DE SONIDO: JESICA SUÁREZ
MÚSICA: ÁLVARO MORALES
MONTAJE: ANA REMON, MAURICIO
LEIVA Y JHONNY HENDRIX
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: YARARÁ RODRIGUEZ (ADF)
DIT: LUIS CARLOS MATOS
FOQUISTA: MAURICIO DUPLAT
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA:
JUAN DAVID BABATIVA
FOTO FIJA: ALDO DALMAZZO
GAFFER: IVÁN SCULL
JEFE DE ELÉCTRICOS: OVIDIO GASTÓN
ELÉCTRICOS: MAGDIEL ESCUELA
GRIP: EIDY REINOSO
ASISTENTE DE GRIP: LEONARDO RODRIGUEZ
COLORISTA: IGNACIO DI MARTINO (HD ARGENTINA)
VFX: TOMAS PERNICH
LABORATORIO DE IMAGEN: HD ARGENTINA



© ALDO DALMAZZO

enorme compartir esos días con ellos. Aprendí del trabajo en equipo. Cada vez que se presentaba una dificultad, había un momento sagrado en que los cuatro debatían sobre las posibles resoluciones. Y recién cuando llegaban a una más o menos aceptable por todos, ponían manos a la obra. Esto no tardaba mucho tiempo y tenía una alta eficiencia, así que yo disfrutaba de ese momento mientras probaba encuadres. Hasta el día de hoy me pregunto si era el socialismo en sus vidas o era su particular forma.

El equipo de cámara era colombiano. El segundo asistente, Juan David, trabajaba en el sitio de alquiler de las cámaras, y junto con el DIT, Luis Carlos, fueron de gran ayuda ya que no habíamos tenido mucho tiempo de previa. La cámara y las luces también vinieron de Colombia (Amigos del cine) y el resto de una casa de alquiler en La Habana. Teníamos algunos HMI, una maleta de dedolight bicolor, algunos Kino celeb y muchas bombitas y reverberos. La cámara era una Arri Alexa plus con un set de lentes Carl Zeiss High Speed (1.4) y un Dolly panther al que le dimos bastante uso.



No muchos de ustedes habrán visto las películas que menciono. Ojalá hubieran durado más en cartelera. Tuvieron una buena recorrida en otros países, pero el sistema de distribución en nuestro país es cosa seria: sometido a unas pocas empresas multinacionales a las que les tiene sin cuidado nuestra industria, nuestra cultura y que el cine que hacemos también pueda ser el cine que miramos. Dicen por ahí que nuestro cine tiene pocos espectadores y que la solución es que el dinero del INCAA sea solo para las películas “grandes”. Esta confusión es peligrosa y favorece a una política de exclusión. El cine es una industria que da trabajo a miles de profesionales en nuestro país y el estado debería apoyarla y protegerla, sosteniendo políticas acordes. Pero también es parte de nuestra cultura, es expresar cómo sentimos, cómo pensamos, cómo vivimos en esta parte del mundo.

RECREO

Por Marcelo Lavintman (ADF)





Tres parejas cuarentonas y sus hijos pasan un fin de semana largo en el campo de una de ellas. La propuesta parece invitar a compartir unos días divertidos, salpicados incluso de algunos excesos. Pero van asomando secretos muy guardados, facturas pendientes y la realidad misma, tan lejana a los tiempos en que la amistad entre los personajes se forjara.

Casi la totalidad del rodaje sucedió en la misma locación: un campo cercano a Capilla del Señor con su casa principal, la casa de los caseros y todos los terrenos circundantes.

Si bien la película fue, por cuestiones de marketing, promocionada como una comedia liviana, en realidad no lo es tanto. Sus directores, Jazmín Stuart (también una de las protagonistas) y Hernán Guerschuny, lograron construir un relato muy sólido alrededor de las dudas existenciales tan propias de los 40. Fueron acompañados en ese objetivo por actuaciones impecables de todo el elenco, el

punto más alto de *Recreo*, a mi entender. Los roles principales se completaron con Carla Peterson, Pilar Gamboa, Fernán Mirás, Juan Minujin y Martín Slipak.

Recreo es mi tercera colaboración con Hernán Guerschuny como director, en esta ocasión en tándem con Jazmín. Hacer la dirección de fotografía de una película co dirigida aporta a nuestro trabajo una variable más a tener en cuenta. Ya había tenido esa experiencia en mi debut en *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, y más cerca en el tiempo en *Terror 5* de los hermanos Rotstein. Cada caso es diferente.

Dependiendo de la forma de relación profesional con que los directores encaren la tarea es parte de nuestro trabajo el saber ubicarse dentro de ese sistema que crean y del que en definitiva terminamos siendo parte. En estos casos encuentro que una buena estrategia de trabajo es escuchar más y esperar más tiempo

que el habitual antes de opinar en las instancias en las que solemos hacerlo como las reuniones previas en las que se define la estética general tanto de luz como de cámara, los *scoutings* y los encuentros definitorios del guión técnico (no todos los directores eligen llegar a rodaje con él pero en este caso fue así).

Ya en rodaje la cosa no era muy distinta. En aquellos casos en los que por la dinámica misma del trabajo surgían caminos distintos a los planeados lo mejor era esperar el acuerdo entre los directores (lo cual sucedía de manera fluida) y sólo entonces hacer mi aporte en el intento de enriquecer el resultado.

Desde las primeras reuniones manejábamos referencias que iban de *Far from heaven*, de Todd Haynes, a *La Piscine*, de Jacques Deray, pasando por la pintura impresionista del siglo XIX. En relación a la estética de la imagen se barajó un abanico de posibilidades entre lo pictórico y lo naturalista. Por suerte primó el naturalismo ya que todos estuvimos de acuerdo en que era la mejor manera de apoyar la narración: acompañando, pero sin interferir. La gran Ailí Chen se sumó poco después al proyecto y su arte fue de gran complicidad en ese objetivo.

En relación al planteo de cámara perseguimos la idea de la fluidez de movimientos ante todo. Cada vez que una escena lo permitía, sobre todo aquellas en las que convivían los seis protagonistas, planeamos coreografías entre sus movimientos y los de la cámara que desembocaban en planos-secuencia que iban

tomando y abandonando sucesivamente a los personajes y sus acciones. Hay varios de éstos salpicados durante la historia. Para lograrlos, desde lo estrictamente técnico, fue vital la precisión y el conocimiento de aquello a narrar tanto de Jocha Palacios (key grip) como de Cami Lucarella (foquista). Camila, además, operó con solidez la segunda cámara en varias escena resueltas a dos cámaras.

En la búsqueda de esa fluidez de cámara incorporamos el movimiento de zoom como una herramienta más. Se trató de hacerlo lo más imperceptible que se pudiese “escondiéndolo” en la combinación con los otros movimientos propios del cabezal y el dolly. Es por eso que el lente más usado fue un Arri Alura 18-80 que cruzó el charco desde lo de Mussitelli, acompañado por un set de Cooke S4, de HD Argentina, al igual que la cámara Alexa Mini. Grabamos en prores 4:4:4 XQ con una relación de aspecto 16:9 pero encuadrando para el 2.40:1 con el que se proyectó. Los equipos de luces y grip fueron provistos por Ajaf.

La escena del viaje en globo

Quisiera explayarme en especial sobre el que fue uno de los grandes desafíos del rodaje (si no el mayor en lo técnico): resolver la escena del viaje en globo aerostático de Nacho (Martín Slipak) y Mariano (Juan Minujin). Es una escena larga con un diálogo bastante extenso en el que los personajes pasan de estar muy enojados al punto de casi irse a las manos, a terminar planeando un viaje a Tailandia.



© SOLANGE AVENA

El drone nos era útil para planos generales y de establecimiento (y finalmente épicos en la muñeca de Ivan Insausti), pero no soportaba la cantidad y el tamaño de planos que requería el diálogo. No hay en la Argentina barquillas (el canasto del globo) más grandes que de 1,20 metros por lado, por lo que la opción de ir operando cámara encima junto con los actores era imposible teniendo en cuenta que además viajaba el conductor del globo. Tampoco entraba el sonidista pero peor que eso era que cada determinado lapso de tiempo se accionaba el quemador que hacía imposible tomas de sonido decentes.

“En relación al planteo de cámara perseguimos la idea de la fluidez de movimientos ante todo. Cada vez que una escena lo permitía, sobre todo aquellas en las que convivían los seis protagonistas, planeamos coreografías entre sus movimientos y los de la cámara que desembocaban en planos-secuencia que iban tomando y abandonando sucesivamente a los personajes y sus acciones”

Hacerlo en estudio con fondos de croma nos resultaba muy artificial, más teniendo en cuenta que poner ventiladores o turbinas para simular el viento hubiera entorpecido también la toma de sonido.

Resolvimos hacerlo en medio del campo y conseguimos que la intendencia de Capilla del Señor nos prestara la grúa que usan para el cambio de luminarias en sus calles, para de ella colgar la barquilla. El reto era que el resultado fuera creíble teniendo en cuenta que en la práctica nadie imagina desde donde es posible filmar un globo aerostático en vuelo.

Decidimos utilizar una super jib (grúa panther) que soporta la cámara y el operador, y mover ésta permanentemente en sentido vertical y horizontal sin relación con el leve pendular del globo e ir corrigiendo de cámara para mantener el encuadre correcto. De ese modo “creamos” una dificultad en el movimiento resultante que ayuda a verse creíble. Algo así como simular filmar una lancha desde un bote cercano en un río revuelto. La idea era imitar la imperfección producida al rodar de una nave a otra apelando a la memoria visual del espectador de dicha dificultad aunque en la realidad no tuviera sentido. A nivel movimiento parecía funcionar. Faltaba que empaten con los planos generales.

Los planos de drone fueron hechos al atardecer y quedaron excelentes, pero a la vez

dejaron la vara alta respecto de cómo tenían que lucir los que teníamos que “mentir”. El primer día que la intendencia nos facilitó la grúa comenzó a llover en medio del rodaje. Hubo que suspender la escena. Eso hizo que no quedaran opciones. El siguiente día que la grúa estuviese libre habría que rodar sí o sí.

Llegó ese día y el cielo estaba encapotado. Más allá del sol que tratamos de inventar con Juan Tizón (gaffer) e ir moviendo de acuerdo a la posición de cámara (ya que girar la barquilla era muy complicado) el nuevo desafío estaría en el trabajo de post producción en relación a los cielos. Allí entraron a tallar las manos mágicas de Maxi Pérez, colorista de HD Argentina. Hizo un trabajo estupendo desde su Scratch. Pura corrección de color. Coincidimos en que no debían verse tan perfectos los cielos para aportar a la credibilidad.

El resultado en general de todo el proceso nos dejó más que conformes tanto a los directores como a mí. Para los espectadores fluyó y fue una escena donde lo que prevaleció fue aquello que se narraba. Misión cumplida pues.

El rodaje de *Recreo* fue una experiencia muy placentera. Un equipo de gente entrañable con quienes compartí cinco semanas de rodaje, muchos asados y varios partidos de fútbol. Más no se puede pedir.

RECREO

CÁMARA: **ARRI ALEXA MINI**
FORMATO: **2.40:1**
LENTE: **COOKE S4 Y ARRI ALURA 18-80**

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **JAZMÍN STUART Y HERNÁN GUERSCHUNY**
PRODUCCIÓN: **HC FILMS Y VENDEVEO**
ARTE: **AILI CHEN**
VESTUARIO: **ROBERTA PESCI Y MARIA TERESA RIVERAS**
MAQUILLAJE: **NÉSTOR BURGOS**
SONIDO: **EMILIANO BLAIN**
MÚSICA: **JUAN BLAS CABALLERO**
MONTAJE: **AGUSTÍN ROLANDELLI**
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **MARCELO LAVINTMAN (ADF)**
FOQUISTA Y OPERADORA DE LA SEGUNDA CÁMARA: **CAMILA LUCARELLA**
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **FRANCIS FARRELL**
TÉCNICO HD: **LUCAS NADIN**
VIDEO ASSIST: **CLARA RIPOLL**
REFUERZO FOQUISTA 1RA CÁMARA: **JULIA BURATOVICH**
REFUERZO FOQUISTA 2DA CÁMARA: **MAXIMILIANO VILLAVEDRA**
GAFFER: **JUAN TIZON**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **MARCELO MONTENEGRO**
ELÉCTRICOS: **LEANDRO ROCHA**
REFUERZO DE ELÉCTRICOS: **EZEQUIEL LÓPEZ IGLESIAS, SANTIAGO JALILE, MARTÍN POLERI Y CARLOS SOSA**
KEY GRIP: **JOSE JOCHA PALACIOS**
GRIP: **JUAN PABLO GUEVARA**
MOVICAM: **JUAN LIMA**
DRONE: **IVAN INSAUSTI - J.J. BACH**
STEADICAM: **PABLO VILLAREAL**
COORDINADORA DE VFX: **AGOSTINA BRYK**
POSTPRODUCCIÓN: **HD ARGENTINA**
COLORISTA: **MAXI PÉREZ (HD ARGENTINA)**
VFX: **FULL DIMENSIONAL**

UN LUGAR EN EL TIEMPO

Por Guido De Paula (ADF)





© PABLO REY

“El rodaje consistió en varios viajes al pueblo de Santa Vera Cruz para centrarnos en diferentes personajes, rituales y acontecimientos que marcan la vida de una población en un rincón recondito de nuestro país. La idea era estudiar las relaciones de poder en torno a la tierra, el agua, la religión y la política en un pueblo minúsculo de la costa riojana”

Después de volver de un viaje largo, en 2010, decidimos armar un grupo de trabajo con Nicolás Purdía y Pablo Rey para encarar diferentes proyectos que teníamos dando vueltas. Con Nico fuimos compañeros en Diseño de Imagen y Sonido (UBA) y venimos filmando juntos desde 2001. Con Pablo trabajé en diversos proyectos desde 1999 y compartimos equipo en varios rodajes dirigidos por Ulises Rosell, entre ellos *El Etnógrafo*.

En 2012, yo ya había decidido probar suerte y mudarme a Ushuaia. Y al tomar esa decisión también creía que no podía quedarme quieto, esperando que los proyectos llegaran a mí. Así fue como pusimos en papel una idea que traía Nico luego de un viaje a La Rioja. Unos meses antes de irme al sur, presentamos un proyecto con otro colega puntano, Lucas Mallea, al concurso Raymundo Gleyzer del INCAA.

Tuvimos la buena fortuna de ganarlo y tener la chance de filmar nuestro primer largo como productores.

Así nació *Un lugar en el tiempo*, un largometraje documental que se posa en la vida de un pequeño pueblo de 100 habitantes olvidado en medio de la montaña que intenta no desaparecer. El esfuerzo de sus habitantes por seguir viviendo de la tierra y la escasez del agua amenazan toda forma de vida tradicional, mientras que un extravagante proyecto turístico y la promesa de políticos en plena campaña electoral obliga a los protagonistas a preguntarse hacia dónde ir.

El rodaje consistió en varios viajes al pueblo de Santa Vera Cruz para centrarnos en diferentes personajes, rituales y acontecimientos que marcan la vida de una población en un rincón

recondito de nuestro país. La idea era estudiar las relaciones de poder en torno a la tierra, el agua, la religión y la política en un pueblo minúsculo de la costa riojana.

Si bien la búsqueda narrativa de la película siempre fue de Pablo y Nico (directores y guionistas), ellos en todo momento abrieron el juego a que el resto del equipo brinde su punto de vista del rumbo del documental. Nunca olvidaré las cenas post rodaje en Santa Vera Cruz llenas de discusiones, charlas y debates de cómo era mejor contar esa realidad que veíamos todos los días. De esas charlas también participaban los sonidistas Francisco Seoane y Federico Billordo, o Lautaro Colace, que fue el montajista de la película. Creo que una de las sensaciones más lindas que me llevo de *Un lugar en el tiempo* es ser parte de un motor conjunto, un equipo comprometido



y que hace suyo el proyecto, impulsándolo siempre para adelante.

Me es difícil saber cuándo o cómo se fue dando “el armado” de la imagen de la película. A diferencia de otros proyectos, acá estaba metido hasta el fondo en todo sentido: desde lo emocional, lo económico, lo ideológico y lo vincular (en Santa Vera Cruz viven varios familiares y amigos). Entonces, me encontraba en una posición extraña en las que muchas veces me tenía que desdoblar en dos: ser productor y director de fotografía al mismo tiempo. La imagen de *Un lugar en el tiempo* es un

poco hija de todo este universo en el cual se compartieron muchas decisiones, de parte de los tres, pensando en un equilibrio.

Teníamos claro que queríamos una imagen que reflejara la crudeza del lugar. Y esa imagen la íbamos a cuidar porque en esa prolijidad también está nuestra forma de narrar. Pero también sabíamos que si se daban situaciones en las que la acción dramática (a la que te impulsa el registro documental) hiciera que tuviéramos que priorizar lo que estaba sucediendo antes que esa prolijidad pactada, no íbamos a dudar en darle

prioridad. Un ejemplo de esto es la escena del rally de burros, una carrera desquiciada en el medio de un pueblo, bajo la lluvia. Allí la acción hizo que posáramos nuestras energías más en el “qué” que en el “cómo”. Para las escenas más controladas decidimos mantener un equilibrio entre acción y composición. No queríamos hacer una de esas películas de “un solo plano”, pero tampoco íbamos a mover la cámara caprichosamente sin ningún sentido. Había que generar variedad de planos porque creíamos que en el montaje íbamos a aportar el movimiento que complementaría la imagen.



En la mayoría de las escenas pusimos la cámara sobre el trípode. Creo que eso nos ayudó a plasmar mejor la cadencia de los personajes, sus tiempos largos. Usamos un aspecto 2.35:1 porque creemos que el formato ayuda a la composición en estos paisajes.

En 2014 tuvimos que elegir un cuerpo de cámara para comprar y nos decidimos por una Canon Mark III con un grabador Atomos Apple pro res. Si bien este modelo de cuerpo empezaba a quedar chico, las opciones por el mismo precio todavía no estaban establecidas en el país y nadie las había usado en condiciones extremas como calor, polvo y grabaciones largas. Después de un par de viajes nos cambiamos a un cuerpo Canon C100 y mejoramos considerablemente, sobre todo la respuesta en las altas luces. Usamos dos zooms Canon: un 24-70 y un 70-200, ambos 2.8, serie L. También un 50mm de Canon. La

elección de los zooms respondió a tener rapidez y flexibilidad a la hora de poner el plano y poder darle esa agilidad en la búsqueda de diferentes puestas y tamaños de una misma escena.

El color y post los hicimos en Barco Digital, con Seba Toro, que fue un gran aliado y consultor desde el comienzo de *Un lugar en el tiempo*. Con Seba empecé a trabajar en *El Etnógrafo*. Ya me conoce y sabe por dónde me gusta ir. Con él intentamos mejorar la imagen, darle carácter y trabajar sobre la base registrada. No me gusta alterar o cruzar los colores sin ninguna razón. Creo que la belleza de la imagen cinematográfica está ahí, en el lugar, y que hay que potenciarla. Seba entendió eso a la perfección.

De este camino largo, de seis años, me llevo la satisfacción de haber estado en un proceso creativo y productivo de punta a punta, con

las angustias y felicidades que eso genera. *Un lugar en el tiempo* no será para mí una película más, sino el resultado de las ganas de crear con amigos, siempre.

UN LUGAR EN EL TIEMPO

CÁMARA: CANON MARK III Y CANON C100 CON ATOMOS NINJA 2
 FORMATO: 2.35:1 // DCP
 LENTES: CANON 24 - 70 (2.8) SERIE L / CANON 70 - 200 (2.8) SERIE L / CANON 50 MM (1.2) SERIE L

EQUIPO TÉCNICO:

DIRECCIÓN Y GUIÓN: PABLO REY Y NICOLÁS PURDÍA
 PRODUCCIÓN: PABLO REY, NICOLÁS PURDÍA Y GUIDO DE PAULA (ADF)
 SONIDO: FRANCISCO SEOANE Y FEDERICO BILLORDO
 MÚSICA: FRANCISCO SEOANE
 MONTAJE: LAUTARO COLACE (SAE)
 FOTOGRAFÍA: GUIDO DE PAULA (ADF)
 CÁMARA: GUIDO DE PAULA (ADF) Y NICOLÁS PURDÍA
 COLORISTA: SEBASTIÁN TORO (BARCO DIGITAL)
 CATERING: ALEJANDRO MURNO Y ANDRÉS PISANO



UN VIAJE A LA LUNA

Por Nicolás Trovato (ADF)



© IGNACIO SILBERFADEN

Me llaman un día cualquiera para ir a almorzar a la fonda que está en la esquina de Gorriti y Medrano. Ahí estaban Joaquín Cambre y Diego Peskins proponiéndome un trabajo algo ambicioso: querían filmar en cuatro semanas una película en la que el protagonista viajaba a la luna. Todo con un presupuesto del concurso de ópera prima del INCAA. Con el mismo director habíamos gastado un monto similar en sólo dos días de rodaje para el videoclip Propuesta Indecente de Romeo Santos, única experiencia previa que habíamos compartido.

Este desafío resultaba imposible y atractivo a la vez. Siete locaciones, una nave espacial y la luna para filmar en tan solo veinte días de once horas de trabajo cada uno. Joaquín repetía como un mantra que la nave debía ser realista, entre la de Alien y la de Star Trek, mientras Diego, el productor, afirmaba que no nos podíamos pasar de horas extras. Con ese panorama por delante empezamos la previa.

Junto con Joaquín y Ale Isler, la directora de arte, nos empezamos a juntar periódicamente y analizábamos películas de Gus Van Sant porque nos gustaba ese enfoque para una peli independiente y de bajo presupuesto, ¡como si esos presupuestos fueran bajos!

Yo había propuesto filmar en una locación con paredes oscuras porque el carácter del personaje así lo pedía pero cuando encontramos el lugar ideal nos topamos con un pasillo laberíntico de paredes blancas. Supliqué a

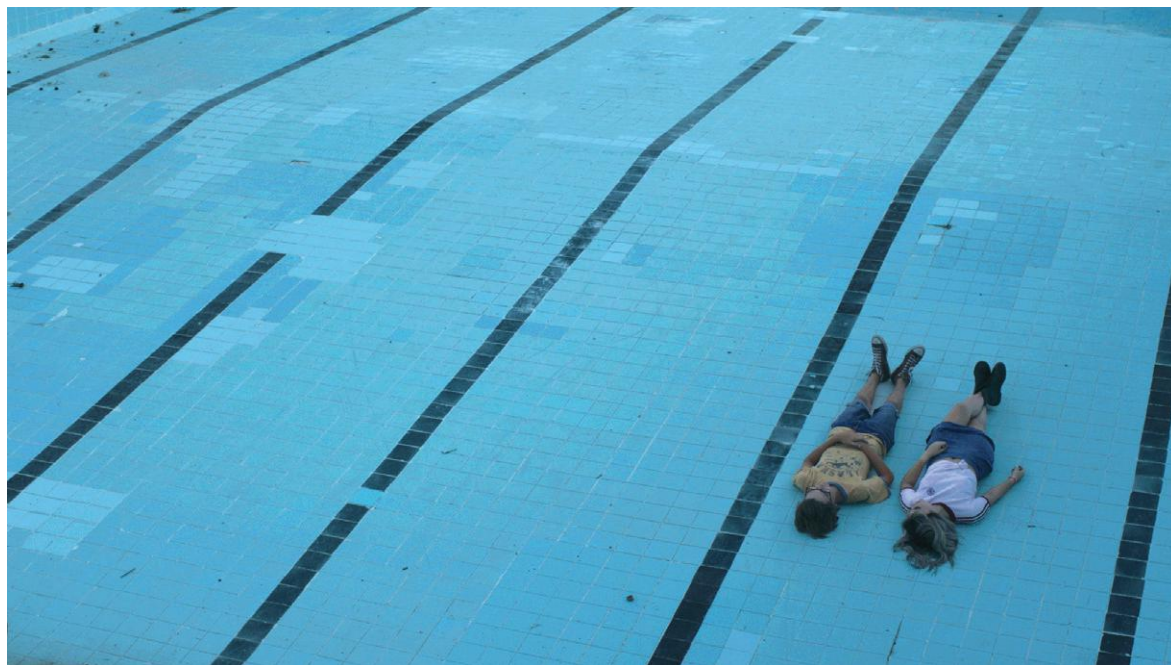
producción que las pintaran, pero a cambio debía ceder otras de mis exigencias. Finalmente, se pintaron del color que yo quería. Sabía que había diez batallas por delante y -con suerte- iba a poder ganar tres. Gané dos: ésta y filmar con una Alexa (aunque fuera la Alexa prototipo que calentaba y se apagaba cada vez que hacíamos un tilt down).

Con Isler teníamos bastante claro que había que encontrar locaciones poco costumbristas y que no necesitasen ser muy intervenidas, el presupuesto de arte se iba casi por completo en la nave (Joaquín seguía hablando de nave realista: Star Wars, Star Trek, etc). Joaquín también estaba obsesionado con filmar en una pileta olímpica vacía... ¡durante enero! La paciente y obsesiva búsqueda convirtió en heroína a la jefa de locaciones, Danisa Munguía, y gracias a ella la película encontró sus escenarios. Así empezamos a filmar en enero de 2016.

Joaquín viene del videoclip, por eso yo sabía que íbamos a filmar como 50 planos por día así que tenía que armar una puesta que permitiese movernos rápido y estar libre para improvisaciones, sobre todo en el departamento donde filmamos durante diez jornadas. Nunca repetíamos el plano, para hacer una segunda toma cambiábamos el ángulo así teníamos variantes a la hora de editar. Eso era una pesadilla porque teníamos que tener pocos trípodes y banderas en el set. Todo tenía que moverse rápido, no había tiempo de medir focos ni de nada.



“Nunca repetíamos el plano, para hacer una segunda toma cambiábamos el ángulo así teníamos variantes a la hora de editar. Eso era una pesadilla porque teníamos que tener pocos trípodes y banderas en el set. Todo tenía que moverse rápido, no había tiempo de medir focos ni de nada”



Una de las escenas más logradas y que representa un punto de quiebre en el protagonista es una fiesta en una terraza. Para contar la locura y el despertar sexual de Tomás iluminé solo con luces estroboscópicas y filmamos a distintas velocidades de cámara: algunas secuencias a 120 fps y otras a 6 cuadros por segundo.

También quería representar el desequilibrio mental del protagonista mediante los encuadres así que hay muchas escenas en las que propuse desequilibrarlos y generar un golpe

de efecto en el espectador. En los dos encuentros con el psiquiatra (Luis Machín), la cámara está desequilibrada de altura: los puntos de vista son falsos o exagerados. También algunas escenas con la madre (Leticia Brédice) están encuadradas de manera poco convencional.

Hay un plano secuencia que nos gusta mucho y que une a todos los integrantes de la familia y los muestra hilvanados entre sí en sus respectivos roles. Este plano (del cual hicimos 19 tomas) lo resolvimos con steadycam

porque tenía muchos desafíos de encuadre y actorales. Me senté frente al monitor mientras el director correteaba por los pasillos tratando de dar indicaciones. Al final de cada toma me miraba esperando una aprobación que no llegaba. Habíamos cambiado los roles sin hablarlo y me había convertido en un director muy exigente (¡qué difícil ser director, la toma no está y el tiempo se va!). Finalmente, la escena quedó buena. Fue el final de la tercera semana, quizás el día más difícil de ese rodaje. Todos terminamos peleados y faltaba la nave.



UN VIAJE A LA LUNA

CÁMARA: ALEXA
 FORMATO: 2.39:1
 LENTES: CARL ZEISS 1.3

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: JOAQUÍN CAMBRE
 GUIÓN: JOAQUÍN CAMBRE Y LAURA FARHI
 PRODUCCIÓN: DIEGO PESKINS
 DIRECCIÓN DE ARTE: ALEJANDRA ISLER
 VESTUARIO: GRETA URE Y PAULA BIANCHINI
 SONIDO: PABLO BUSTAMANTE
 MÚSICA: EMILIO HARO
 MONTAJE: NICOLÁS GOLDBART
 DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Y CÁMARA:
 NICOLÁS TROVATO (ADF)
 FOQUISTA: CARLA LUCARELLA
 SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: MALENA ZANAZZI
 GAFFER: DANIEL JAIME
 ELÉCTRICOS: DANIEL GREGORINI Y MIGUEL MATOS
 GRIP: EMILIO RAZZETTO
 STEADYCAM: NICOLÁS MAYER
 COLORISTA: MAXIMILIANO PÉREZ (HD ARGENTINA)
 VFX: CHE REVOLUTION POST

Última semana. En un estudio muy pequeño se realizó la tan mencionada nave espacial: madera, cartón y 16 iPads. La escenografía estaba lograda. Para el despegue probamos de todo: desde poner la cámara arriba de un motor, hasta sobre un resorte de ascensor. Finalmente descubrimos que en mano y temblando de manera espástica funcionaba perfecto. Había que agarrar la cámara y sacudirla con todas nuestras fuerzas, en general hasta que se desconectase la batería, que previamente habíamos gripeado para que no salga volando. La estética formal de la secuencia de la nave (casi un tercio de la película) debía cambiar de con radicalidad, así que decidimos hacerla

con cámara en mano y una puesta fija que nos permitiera movernos libremente.

El último desafío fue hacer la luna, que parecía sencillo porque era un croma, y el suelo “lunar”. Pero el suelo y el tamaño del estudio nos jugó una mala pasada; era una mezcla de cal y tierra que tenía un buen look, pero cuando empezamos a pisarlo resultó muy volátil e invadía el croma. Fue un problema que se trasladó a la postproducción que tuvo que rotoscopiar escenas enteras.

Y así llegamos al final del rodaje: cansados, con la cabeza quemada, pero felices de haber logrado tanto con tan poco.



¡YALLAH! ¡YALLAH!: FÚTBOL, PASIÓN Y LUCHA EN PALESTINA

Por Martín Turnes (ADF)



© @YallahYallahDoc



¡Yallah! ¡Yallah! es un proyecto muy particular, dirigido y producido por Fernando Romanazzo y Cristian Pirovano, dos grandes amigos con alto grado de locura y fuerza de voluntad. Previamente trabajamos juntos en otros proyectos, por lo que desde el momento embrionario de este guión ya estaba al tanto. A comienzos de 2014 me llamaron y me preguntaron si tenía el pasaporte al día, y a las pocas semanas estábamos viajando a filmar lo que terminaría siendo la primera coproducción oficial entre la Argentina y Palestina.

La película cuenta el día a día de un grupo de personas ligadas al fútbol (jugadores, técnicos, hinchas y dirigentes) afectadas por el sometimiento constante que vive Palestina por parte de Israel como estado ocupante. No obstante, cada uno de ellos se las ingenia para

vivir y sobrellevar todo tipo de dificultades de la manera más digna posible y así seguir disfrutando de su pasión: el fútbol.

La información que teníamos de antemano indicaba que el viaje sería de cinco semanas, que hacía mucho calor durante el día, que por la noche la temperatura bajaba notablemente, que íbamos a realizar varios viajes en auto a diferentes zonas de Palestina y que seríamos un equipo reducido. Por eso mis necesidades en cuanto a la elección de la cámara debían contemplar que resistiera el rango de temperaturas (con baterías de larga duración y ND internos), que no tuviera la exigencia de bajar el material durante la jornada -no podía arriesgarme a depender de eso-, y que sea práctica en su uso, sobre todo pensando en que gran parte del rodaje sería con cámara en mano.

Aquellos días previos a viajar hablé mucho con Tebbe Schöningh, amigo y director de fotografía, que en ese momento tenía el rental Milkwood. Hice varias pruebas y llegué a la conclusión, considerando el balance entre mis necesidades y el presupuesto disponible, que la cámara para este proyecto era la Sony NEX-FS700. Finalmente, llevamos también una Sony NEX-FS100 como backup, que usamos en determinadas situaciones como segunda cámara y que si bien tenían algunas diferencias daba muy parecido. Llevamos el juego de lentes Canon 16-35mm, 24-70mm, 70-200mm, 28mm y 50mm, con un adaptador Metabones y otro genérico, teniendo en cuenta que no funcionarían del mismo modo. Utilicé un monitor Small HD DP6 para tener más herramientas para enfocar en los seguimientos. El aspect ratio fue 16:9 y la compresión H.264 AVCHD.

Para esta primera aventura de cinco semanas durante abril y mayo de 2014 viajamos los dos directores/productores y yo como DF. Una vez allá, el coproductor palestino nos iba a sumar varias personas al equipo, pero finalmente terminó siendo una sola (Ismael Al-Bes). En un principio pensamos en que fuera el sonidista pero terminó cumpliendo otros roles: operador de la segunda cámara, gaffer y, sobre todo, traductor. El sonido estuvo a cargo de Fernando, y Cristian hizo la segunda cámara cuando Ismael no venía con nosotros porque, al ser palestino, no podía pasar los *checkpoints* (aptos sólo para extranjeros y locales con un permiso especial, muy difícil de obtener).

Al no incluir formato de entrevista a cámara o “cabeza parlante” nuestra intención era generar charlas entre nuestros protagonistas y personas allegadas a ellos que nos sirvieran para dar cuenta de sus historias de vida. Si bien gran parte de los palestinos hablan inglés, nosotros queríamos que el registro sea en árabe, lo cual dificultaba la realización porque ninguno de nosotros hablaba ese idioma excepto Ismael. Así que luego de registrar cada charla, él nos resumía en inglés el contenido de la misma y en base a eso pensábamos cómo seguir. Era muy difícil corregir cuestiones de tono o modos, muy diferentes a los nuestros. Las cosas que estaban a nuestro alcance eran más del tipo técnico: miradas, gestos corporales, pausas o silencios. Meses después cuando el montajista (Alejandro Rath) tuvo el material subtítuloado nos encontramos con varias sorpresas; inclusive

“Mis necesidades en cuanto a la elección de la cámara debían contemplar que resistiera el rango de temperaturas (con baterías de larga duración y ND internos), que no tuviera la exigencia de bajar el material durante la jornada -no podía arriesgarme a depender de eso-, y que sea práctica en su uso, sobre todo pensando en que gran parte del rodaje sería con cámara en mano”

que en una charla clave que habían tenido dos de nuestros protagonistas hablaron de cosas totalmente distintas a las que nos habían dicho. Obviamente, esto hizo cambiar mucho la estructura final de la película.

En base a un primer armado de montaje, y gracias a que obtuvimos el apoyo del INCAA, un año después del primer viaje pudimos volver a Palestina por tres semanas más. Fuimos a buscar, con mucha más precisión, la introducción y el desarrollo o cierre de algunas de las historias que habíamos abierto en la primera etapa de rodaje. Este viaje fue más expeditivo: ya conocíamos el terreno, a la gente y nos hospedamos en el mismo lugar. Esta vez pudimos llevar un sonidista con nosotros (David Zallocchi) y no estuvo Ismael sino un colega suyo, Moatasem Aliwawi. Muchas personas ya nos conocían y nosotros a ellos, lo cual facilitó mucho las cosas.

En muchos momentos hubo tiempo para pensar la puesta de cámara, pero en otros hubo que resolver rápido y de la mejor manera posible. De vez en cuando pudimos preparar una pequeña puesta de luces utilizando los escasos recursos que tuvimos a disposición. Frente a cada caso hablaba con los directores para

anticiparme a los problemas que creíamos que se podían dar, aunque por suerte no tuvimos grandes sorpresas. A pesar de que no fue muy cómodo hacer cámara en mano, quedé conforme con la elección ya que fue muy práctico utilizar un modelo cuyas baterías y memorias fueran de larga duración.

Todos los viernes se realizan “*demonstration*” en Palestina. Son actos de protesta en los cuales grupos de adolescentes acompañados por activistas extranjeros reclaman por la recuperación de sus tierras y enfrentan a los militares israelíes con banderas y piedras, recibiendo a cambio gases lacrimógenos y balas de goma, incluso a veces las balas no son de goma y brindan como resultado “*mártires*”: palestinos asesinados por militares israelíes mientras luchan por su país. Sentimos la necesidad de mostrar estos eventos, por lo que fuimos cada viernes a un lugar diferente. Estas situaciones las filmamos siempre con dos cámaras en mano, intentando no poner en riesgo nuestra integridad física y la de nuestros equipos, aunque no fue nada fácil. Por suerte no ocurrió nada más grave que el hecho de respirar gases lacrimógenos. Pero valió la pena y el material obtenido quedó plasmado en el clímax de la película.



situaciones particulares que vivimos y que fue posible filmar por dedicarle el tiempo necesario para acceder, algo que parece básico pero que no siempre es posible.

En octubre de 2017 la película fue estrenada en Palestina con la presencia de sus directores y el 24 de mayo de 2018 se estrenó en la Argentina en el Cine Gaumont y continuó luego en el Cine Cosmos UBA. Ahora, está disponible online en Cine.Ar Estrenos.

¡YALLAH! ¡YALLAH!

CÁMARA: SONY NEX-FS700 Y SONY NEX-FS100

FORMATO: 16:9

LENTE: CANON SERIE L

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: FERNANDO ROMANAZZO Y CRISTIAN PIROVANO
PRODUCTORES ARGENTINA: FERNANDO ROMANAZZO Y CRISTIAN PIROVANO
PRODUCTORES PALESTINA: SUSAN SHALABI Y A. M. HIJJEH
SONIDO DIRECTO: ISMAEL AL-BES, PABLO CÓRDOBA, DAVID ZALLOCCI, FERNANDO ROMANAZZO Y CRISTIAN PIROVANO
POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO: ADRIÁN RODRIGUEZ, GUSTAVO POMERANEC E IGNACIO CANTISANO
MÚSICA: LE TRÍO JOUBRAN (SAMIR, WISSAM Y ADNAN JOUBRAN)
MONTAJE: ALEJANDRO RATH
FOTOGRAFÍA: MARTÍN TURNES (ADF)
CÁMARA: MARTÍN TURNES (ADF), ISMAEL AL-BES, FERNANDO ROMANAZZO Y CRISTIAN PIROVANO
COLORISTA: DAVID ALEXANDER VARGAS Y JUAN MARTÍN HSU

Hicimos la postproducción de color en La Haye Post con David Alexander Vargas como operador. Luego de la presentación de la película en BAFICI 2017 en Competencia de DDHH hicimos unos retoques en Zebra Films junto a Juan Martín Hsu. Con respecto a la fotografía, la intención fue desde un principio evidenciar una sensación de confianza y seguridad en los interiores y lo contrario en los exteriores; donde vemos el muro, los checkpoints y donde puede ocurrir algo inesperado. Me interesaba reforzar este mensaje a partir del color de la película, y en este sentido es que viramos los interiores a colores cálidos y los exteriores a fríos.

Haber participado de la realización de *¡Yallah! ¡Yallah!* fue una experiencia única, de esas que te marcan para toda la vida. Fue uno de esos proyectos por los que siento que me dedico a esta profesión. Conocimos historias de mucha gente y accedimos a lugares increíbles, lo cual sin una cámara en la mano no hubiera sido posible. Nos acercamos a una cultura invisibilizada, como es la de Palestina, y de la que desde países como el nuestro se sabe poco y nada. Estuvimos mucho tiempo, ocho semanas en total de rodaje, sumadas a varias semanas más de preproducción por parte de los directores, y eso se nota en el resultado final de la película. Pudimos mostrar

27: EL CLUB DE LOS MALDITOS

Por Mariano Suárez (ADF)





27: *El club de los malditos* es la conclusión de un trabajo visual y estético que veníamos desarrollando con su director Nicanor Loreti y la directora de arte Catalina Oliva. Inconscientemente, con la realización del anterior film de Nicanor, *Kryptonita*, y la posterior serie de televisión, *Nafta Super*, nos propusimos generar un look visual donde las referencias son muy variadas.

Sabíamos que 27: *El club de los malditos* era la película más compleja que habíamos hecho por sus retos en las escenas de acción y los efectos reales, pero también por la pretensión dramática de cómo contarla. Nicanor es un director que sabe muy bien lo que quiere y cómo lo quiere y para ello nos da un vuelo enorme y la posibilidad de cumplir ciertos sueños de realización, en mi caso de manera fotográfica.

Esta película está centrada en una historia de venganza con el rock bordeando las líneas

argumentales. Tiene dos instancias plasmadas: el presente, en color, y la historia de los rockeros muertos trágicamente como *flashback* en blanco y negro. Para todo esto nos valimos de referencias muy claras, pero a veces un poco antagónicas a nivel presupuestario.

Para las situaciones en color que atraviesan la mayoría de la película reforzamos el dramatismo con saturación y contraste. La lucha entre el cálido y el frío está justificada por la puja del fuego (cálidos que nos dan movimiento a través de la acción) y el agua (fríos que nos dan quietud y que atormentan a los personajes).

Elegí el filtro *Blue Steel* en las luces con temperaturas de 5600 grados Kelvin, y el *Straw* como contraposición en las luces de 3200K. La conjunción de estos colores la lleva adelante el personaje de Sofía Gala ya que en ella se interpone el bien y el mal. Por otro lado, está el personaje de Diego Capusotto, un policía nada de lo común que vive abatido por sus problemas laborales y al que lo único que de verdad le importa es el fútbol. Él transita exteriores grises, sin color: una comisaría desaturada y fría, en contraposición al color que el fútbol, su bar y la aparición del personaje de Sofía le aportan a su historia.

Para las situaciones de *flashbacks* en blanco y negro nuestra referencia era *Ruble Fish*, de Francis Ford Coppola. La idea era hacer uso de un blanco y negro muy contrastado, con mucha textura. Además, para estas situaciones hubo una búsqueda de locaciones exhaustiva: debíamos ambientarlas en la Nueva York de los '70 o



© LUCAS CHEJA

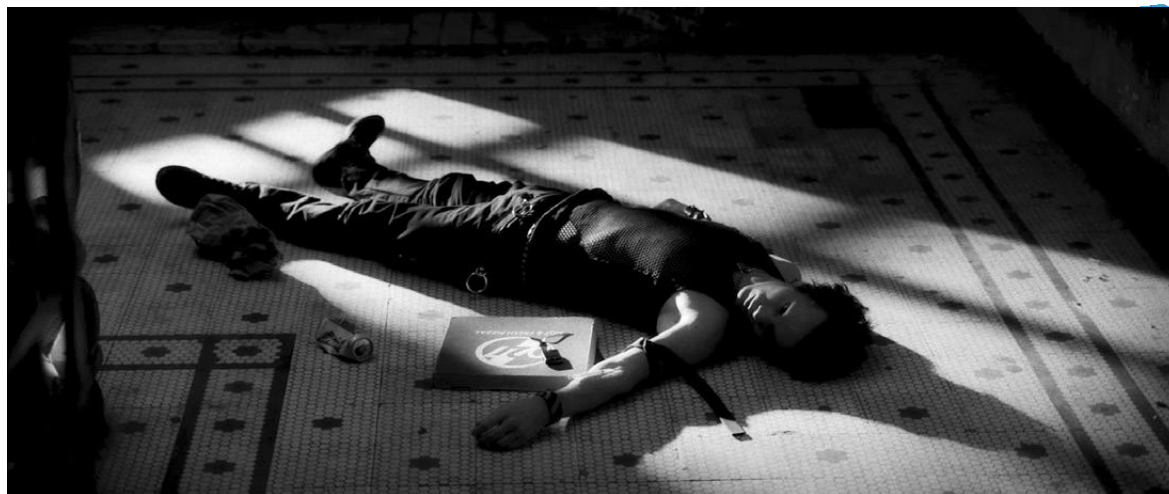
Broomfield, Inglaterra del año 2000. El arte fue muy importante, pero también el uso de los encuadres para darle fuerza al drama y los espacios ya que muchas veces debíamos mentir diferentes países en un mismo espacio.

Lo que es muy importante en 27: *El club de los malditos* es el trauma psicológico que tienen todos los personajes. Para reforzar este sentimiento psíquico, desde lo emocional y lo espacial, preferimos trabajar con angulaciones muy deformes. Mi elección de cámara fue la

“Lo que es muy importante en 27: El club de los malditos es el trauma psicológico que tienen todos los personajes. Para reforzar este sentimiento psíquico, desde lo emocional y lo espacial, preferimos trabajar con angulaciones muy deformes. Mi elección de cámara fue la Alexa Mini, pero no por una cuestión estética sino porque permitía darle una configuración muy liviana a las secuencias en mano (que eran muchas) y de acción”.

Alexa Mini, pero no por una cuestión estética sino porque permitía darle una configuración muy liviana a las secuencias en mano (que eran muchas) y de acción.

Me gustaba la textura cálida que pueden dar las ópticas Cooke S4, pero necesitaba saber si podía contar con angulaciones muy pronunciadas, como lentes 8mm o 12mm, aunque era complicado conseguir un clipon que no viñete. Hicimos varias pruebas con mi foquista, Benjamín Delgado, y decidimos formar la valija de lentes a partir del 12mm y el 14mm para situaciones particulares sabiendo que no podíamos utilizar ninguna bandeja del clipón (anulaba la posibilidad de colocar filtros en cámara) y el 16mm para otras (ya que sí admitía clipón). Además, había contemplado un formato de grabación en la más alta calidad (3.2K) y un *aspect ratio* de 2.35:1. Para ello mi lente normal iba a ser el 32mm. Esta elección de lentes hizo que mis puestas de iluminación sean muy abiertas ya que filmaba con un 16mm un plano cerrado



lo que logra una profundidad abismal. Además, con esta angulación lograba aislar al personaje espacialmente.

Con respecto al equipo técnico que me acompañó, mantuve el mismo gaffer con el que había trabajado en *Kryptonita* y la serie, Carlos Díaz, pero tuve que cambiar por disponibilidad a la familia Rasetto en grips. Estuve muy atento al equipo de cámara y tuve que prevenir varias situaciones porque este film no era muy común en sus puestas y había muchas escenas de acción.

Desde la luz mi intención era producir una iluminación más natural o, por lo menos, mantener la intención dramática de cada lugar donde grabamos. Entonces, tome como base la iluminación existente.

Algo que veníamos trabajando desde hace un par de películas con Carlos Díaz es la iluminación un poco más portable para ciertas situaciones donde debemos tener mucha movilidad.

El uso de planchas de Led permiten pegarlas al techo para ganar amplitud en la profundidad de los espacios. Además, tuvimos en nuestro parque de luces tubos de 1,2 metros de led que nos permitían utilizarlos diegéticamente o reforzar cualquier puesta. El led nos permite ganar luz con muy bajo consumo. Esta decisión fue por la falta de tiempo que teníamos ya que debíamos grabar todas las jornadas en 8 horas. Muchas veces tuvimos que diagramar un *prelighting* de ambientes en una misma locación dividiendo al equipo de foto y haciendo un trabajo en conjunto con arte.

Como siempre es importante destacar que, más allá de las pretensiones, no era una película con presupuesto acorde a lo que queríamos hacer y muchas cosas las resolvíamos con lo que teníamos. Por ejemplo, en las escenas de diálogo dentro de un auto Nicanor me planteó hacer -en lugar de un *camara car* que no lo podíamos solventar- retroproyección con el auto en estudio. Esta opción fue muy acertada ya que en la comodidad del estudio pudimos resolver bastante



© LUCAS CHEJA

rápido y logramos plantear puestas de cámara más complejas que, por tiempo, no podríamos haber hecho en un *camara car*.

El trabajo de color fue una etapa muy interesante y enriquecedora. El color en esta película viene de la mano de esta búsqueda de texturas que trabajamos en anteriores piezas de Loreti. Un color vivo, saturando los colores, con un contraste un poco más fuerte y una capa de textura grano real para despegarnos de la dureza del video digital.

El color lo hizo Pablo Parés, con quien ya trabajé como director en otras películas en las que también se encarga de todo el proceso de postproducción. Necesitaba un colorista que me aporte desde lo dramático de cada situación. Pablo es muy creativo y necesitaba algo no tan convencional. Además él fue el operador de cámara de la segunda unidad. En *27: El club de los malditos* nos tomamos como meta no tenerle

respeto al material y exigirle hasta más no poder con respecto a los límites de imagen. Mi iluminación había sido muy cruda y debía reforzar eso. Le dije a Pablo que no le importara si había una camisa quemada fuera de señal o un tono piel incorrecto. Eso me pareció interesante y lo comprendió, hubo acuerdo.

Como la película se divide en la parte color y en la parte blanco y negro, en esta última hubo un juego un poco más exhaustivo en la búsqueda de contraste y texturas reforzando los *flash-back*. Para eso es importante tener en cuenta la compresión del DCP porque muchas veces hay sutilezas de granos o texturas que no se ven por el nivel de compresión y la proyección. Para saber dónde estábamos parados pudimos contar con una prueba en la sala de la de DAC para tomar nota sobre qué reforzar, cuándo es mucho o cuándo es poco. También es verdad que esta película fue la primera en la que tuve más noción de que la mayoría de los espectadores iban

27: EL CLUB DE LOS MALDITOS

CÁMARA: ALEXA MINI
 FORMATO: 3.2K // 2.35:1
 LENTES: COOKE S4

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: NICANOR LORETI
 GUIÓN: ALEX COX, NICANOR LORETI Y PAULA MANZONE
 PRODUCCIÓN: NÉSTOR SÁNCHEZ SOTELO
 ARTE: CATALINA OLIVA
 VESTUARIO: LA POLILLA VESTUARIO
 MAQUILLAJE: REBECA MARTÍNEZ
 SONIDO Y MÚSICA: PABLO SALA
 MONTAJE: EMANUEL FLAX
 FOTOGRAFÍA: MARIANO SUÁREZ (ADF)
 DIT: MATIAS SLUPSKI
 CÁMARA 1: MARIANO SUÁREZ (ADF)
 CÁMARA 2: PABLO PARÉS
 FOQUISTA: BENJAMÍN DELGADO
 SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: FEDERICO CASAGRANDE
 FOQUISTA SEGUNDA UNIDAD: SANTIAGO ABATE
 GAFFER: CARLOS DÍAZ
 JEFE DE ELÉCTRICOS: SALVADOR ABAL
 ELÉCTRICOS: DAVID SROKA Y JORGE MARTINEZ
 GRIP: MARIANO Y EMILIO RASETTO
 STEADICAM: NICOLÁS MAYER
 COLORISTA: PABLO PARÉS
 COORDINADOR DE VFX: LEANDRO PEDROUZO
 VFX: PABLO ZAMPARINI

a visualizarla en una computadora o televisión, entonces el trabajo de imagen estuvo más consciente de este modo de visualización.

Como conclusión: en *27: El club de los malditos* pudimos llevar a cabo todo lo que nos propusimos en lo que respecta a la realización del diseño de puesta de cámara e iluminación aprovechando los recursos que teníamos a nuestro alcance, según el presupuesto previsto.

VIAJE A LA SEMILLA: LA FOTOGRAFÍA DEL EPISODIO FINAL DE *LA FLOR*

Por Agustín Mendilaharsu

Empiezo con un agradecimiento y una aclaración. Estamos muy contentos de que una película de El Pampero Cine integre, finalmente, este Anuario. Pero esa película es *La Flor*, que dura 14 horas, se filmó durante casi diez años y es un enorme sistema en el que confluyen las reflexiones de nuestro grupo a lo largo de toda su historia. Por eso, me fue imposible escribir algo que se ajustara a los límites de esta publicación en papel. Con el sabio consejo de sus editores, decidimos compartir acá la parte final del texto. La versión completa, seguramente con otro título, podrá leerse online.

En este tipo de escritos nunca faltan las palabras sobre la relación entre directores y DFs. Con Mariano Llinás somos algo así como *mejores amigos* antes de saber que nos dedicaríamos al cine. Aprendimos juntos a filmar y formamos nuestra familia con Laura Citarella y Alejo Mogueillansky.

El grado de intimidad y confianza entre nosotros ya rebasó cualquier límite – incluso algunos que bien podría no haber rebasado.

Una tarde, Mariano me llamó para hablar del *Episodio 6*, el último de *La Flor*. Sabíamos, vagamente, que se trataría de unas cautivas huyendo de la toltería por el “desierto” decimonónico argentino. Sabíamos, también, que la potente maquinaria narrativa del film, ya en retracción en el episodio anterior, debía desgarrarse definitivamente acá, reducirse a una mínima expresión. Mariano quería acompañar eso con un retroceso del dispositivo tomavistas a un estadio más primitivo. Había pensado en recurrir al filmico, pero la idea no lo convencía. No tardé mucho en proponerle hacer una cámara oscura, y él no tardó nada en entusiasmarse – MLL es el menos conservador de los directores y el más amigo de las propuestas radicales, que a menudo

se encarga de radicalizar aún más. Armamos una especie de foro con amigos fotógrafos y diseñamos el dispositivo tomavistas del *Episodio 6*, que construiríamos y operaríamos Inés Duacastella, Sebastián “el Mago” Cardona y yo.

Llegamos a la sierra cordobesa con un gazebo de 3 x 3 x 2 m, varios rollos de agropol negro, telas y cinta negra, una vieja pantalla retráctil (de las que se usaban para proyectar diapositivas y Súper 8), un trípode liviano, una Sony a7s (elegida, obviamente, por su sensibilidad extrema) y nuestro lente Nikon Ais 50 mm f 1.4. Sellamos completamente el gazebo revistiéndolo con varias capas de agropol y dejamos en la base un sobrante largo, a modo de pollera, para cubrir cualquier filtración de luz producto de la irregularidad del terreno. También hicimos una puerta trampa con tela. El resto es fácil de imaginar. Pusimos un pequeño parche de *cine foil* en la pared opuesta a la entrada. En él practicábamos, cada vez, nuestro agujerito. De frente a él, la pantalla. De frente a ella, y de espaldas al agujerito, la cámara y yo. Por primera vez en mi vida, las condiciones siempre odiadas de luz (mediodía

© AGUSTÍN MENDILAHARZU





soleado de verano) se volvieron las ideales – no sólo por la cantidad de luz que necesitábamos para que la imagen se formara, sino porque la *suavidad* que resultaba del dispositivo compensaba la dureza real de la imagen. En el interior de la carpa nos manejábamos con una linterna. La temperatura era extrema, me imagino que cercana a los 50°C. Fijamos, como en un sauna, un régimen de entradas y salidas (10 o 15 minutos dentro de la carpa y luego saldríamos a meternos al agua, dado que siempre había arroyitos cerca). Pero pronto descubrimos que, con ese sistema, sólo veíamos la imagen que se formaba en la pantalla a través de la cámara mientras que, después de una media hora de estar dentro de la carpa, empezábamos a verla con *nuestros ojos*. Así, al grito de “¡carpa acá!”, decidíamos cada emplazamiento de cámara y, una vez sellada la carpa, no salíamos de ella hasta no dar por hecho el plano. A la segunda o tercera jornada ya habíamos conquistado por completo el sistema. Yo filmaba la imagen formada en la pantalla, moviéndome libremente por ella, paneando y reencuadrando según lo acordado con MLL. Alejar o acercar de la pantalla la tela que contenía el orificio producía variaciones en la distancia focal (técnicamente, *zooms*). Alterar la ortogonalidad de la pantalla respecto del lente (que siempre usábamos en f 1.4) nos daba foco diferenciado en distintas franjas de la pantalla, de modo que podíamos, también, panear el foco, eligiendo qué puntos de la imagen ver con nitidez y cuáles desenfocar. La propuesta se complejizó cuando reemplazamos la pantalla por un cuero de vaca, y pudimos adaptarnos también a eso.

La experiencia de la cámara oscura fue el momento más extremo de la fotografía de *La Flor*. No sé si la vida me dará ocasión de volver a probar algo tan descabellado. Creo que, de algún modo, tocar ese límite nos ayudó a concluir el rodaje de una película que nadie quería dejar de filmar. También nos dio la chance de asistir a un fenómeno extraordinario, que constituye el corazón de nuestro arte y que la banalidad de la tecnología nos escamotea cientos de veces por día: el milagro de la formación, sobre una superficie, de la imagen fotográfica. También nos recordó que cada film debe inventar su propio modo de ser filmado, y que la imaginación aplicada a este terreno puede desafiar todas las imposiciones. Y nos volvió a enseñar que todavía se puede pensar en el cine como una aventura. Y que las aventuras son incómodas, exigentes y desafiantes pero, en su extraña inutilidad y en su hermoso carácter colectivo, pueden darle sentido a todo; pueden ser, acaso, lo mejor de esta vida.

ALFAVISION



SERVICIOS@ALFAVISIONSRL.COM.AR



ACTIVIDADES ADF

PRESENTACIÓN DEL ANUARIO ADF 2017

5 DE DICIEMBRE DE 2017, EN LA PAZ ARRIBA

En una noche muy amena en La Paz Arriba (Montevideo esquina Av. Corrientes, CABA), se realizó la presentación del Anuario ADF 2017. Amenizó **Trío Ternura** y se entregó de forma gratuita un ejemplar a cada asistente, entre quienes se encontraron socios, colegas y miembros de la comunidad audiovisual.



32° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

DEL 17 AL 26 DE NOVIEMBRE DE 2017, EN MAR DEL PLATA

En esta edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, el premio a la mejor fotografía fue para Jakob Ihre, por la co-producción noruega sueca y francesa *Thelma*. El jurado ADF estuvo integrado por Paola Rizzi (ADF), Pigu Gómez (ADF) y Fernando Lorenzale (ADF).

Además, se presentó la versión recuperada de *Pizza, Birra, Faso* (1998) el film de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, fotografiado por Marcelo Lavintman (ADF). El proceso de restauración estuvo a cargo de la CINAIN gracias al programa de acción de rescate del cine argentino que tiene junto a la DAC (Directores Argentinos Cinematográficos). La película se llevó a 4K a partir del negativo original en el marco del Plan Recuperar DAC/Gotika, con la supervisión de sus directores y el director de fotografía.



PRIMERA MESA DE TRABAJO SOBRE TEMÁTICAS DE GÉNERO

27 DE NOVIEMBRE DE 2017, EN VENTANA SUR

Nuestras socias Mariana Russo (ADF), Carla Stella (ADF) y Mariana Bomba estuvieron discutiendo junto a otras valiosas figuras de la industria cinematográfica local problemáticas alrededor del rol de la mujer en el cine: la igualdad en las condiciones laborales y la prevención de la violencia simbólica en los personajes femeninos de las películas argentinas, entre otros temas.

Además, se presentó la adaptación de la Ley de Cupo para la composición de los miembros de Jurados y Comités del INCAA, y se habló de la posibilidad de crear un sistema de puntaje diferenciado para los proyectos audiovisuales compuestos por productoras, directoras y guionistas mujeres. También se propuso que haya beneficios para los largometrajes que certifiquen haber contado con al menos un 50% de mujeres en su equipo técnico.



MASTER CLASS DE COLOR MANAGEMENT

2 DE DICIEMBRE DE 2017, EN CABA

ADF y SAE organizaron la primera edición del curso Color Management, que dictaron sus socios Santiago Svirsky y Sebastián Toro.



ASAMBLEA ORDINARIA ADF

24 DE FEBRERO, EN SICA

Durante un encuentro ameno, los socios y la comisión directiva de la ADF se juntaron para proyectar las actividades a llevar a cabo por la asociación durante 2018. Un intercambio muy fructífero que incluyó propuestas e ideas para mejorar las realidades creativas, profesionales y humanas de todos los asociados.



GRABA MENDOZA 02: Festival Audiovisual Latinoamericano

14 AL 18 DE MARZO, EN MENDOZA

ADF Argentina estuvo presente en la segunda edición de GRABA. Allí, nuestro socios Marcelo Iaccarino (ADF), Emiliano Penelas (ADF) y Javier Arroyo (ADF) brindaron una capacitación gratuita "La imagen en el cine documental" y entregaron el premio ADF a la Mejor Fotografía de la Competencia Latinoamericana a Leonardo Feliciano, por *Arabia*. Además, hubo una mención ADF para Invisible, fotografiada por Diego Poleri (ADF).

Este Festival contribuyó a que se sancionara la ley de la promoción y el sustento a la industria audiovisual en Mendoza. ¡Celebramos esta GRAN iniciativa!



20° BAFICI

11 AL 22 DE ABRIL, EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

La ADF estuvo presente con dos propuestas. *El género es invisible a los ojos*, un encuentro gratuito en el Village Recoleta que sirvió para pensar la participación de las mujeres en la industria audiovisual en torno a la pregunta: ¿Por qué si no hay resultados que den cuenta de una fotografía de género son menos las mujeres contratadas para los roles técnicos y creativos de la imagen? Moderó: Victoria Panero (ADF) y el panel estuvo integrado por: Paola Rizzi (ADF), Carla Stella (ADF), Manuel Bascayo (ADF), y los productores Victoria Aizenstat, Diego Dubcovsky y Paula Zyngierman. La otra actividad llevada a cabo en la Usina del Arte fue *Elogio de la sombra*: un taller para develar los cruces entre la iluminación para teatro, espectáculos y cine. Moderaron: José María Hermo (ADF) y Sol Lopatín (ADF); y el panel estuvo integrado por Matías Mesa (ADF), Matías Sendón y Sandro Pujía. Además, durante BAFICI se otorgó el Premio ADF a Mejor Fotografía de la Competencia Internacional, bajo la mirada de nuestro jurado que estuvo integrado por Victoria Panero (ADF), Carla Stella (ADF) y Rogelio Chomnalez (ADF). En esta ocasión el ganador fue Iván Gierasinchuk (ADF) por su trabajo en *Paisaje*, de Jimena Blanco.



CATERING PARA FILMACIONES

ANAMORFICO

C I N E M A F O O D



www.anamorfico.com

anamorficocatering@gmail.com

PASIÓN POR EL ENCUADRE 2018

JUEVES DE MAYO Y JUNIO, EN LA CASA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL (SEDE DE DAC, DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRAFICOS)

Esta tercera edición de Pasión por el encuadre fue coordinada por Inés De Oliveira Cezar y Carmen Guarini, ambas a cargo de la subcomisión de cultura de DAC, y Diego Poleri (ADF) y Marcelo Lavintman (ADF) por parte de nuestra asociación. Se realizaron cuatro encuentros, con una grata sala llena.



LA RELACIÓN ENTRE EL DIRECTOR Y EL DF EN EL DESARROLLO DE SU PROYECTO

En el encuentro inaugural del 10 de mayo, Sol Lopatín (ADF) y Albertina Carri compartieron sus experiencias creativas en *La rabia* y *23 Pares*. Las referencias, los modos de trabajo, la organización y cómo se complementa la visión del DF con la del director fueron algunos de los temas que tocaron.



LA IMAGEN DOCUMENTAL

El 07 de junio, Marcelo Iaccarino (ADF), Emiliano Penelas (ADF), Martín Turnes (ADF) y José María "Pigu" Gómez (ADF) discutieron sobre la búsqueda de la imagen en documental que hace el DF junto con el director. Reflexionaron sobre cómo definir el concepto de la luz y los movimientos de cámara, cómo elegir la cámara y el vínculo que se produce entre la imagen y el audio durante la grabación.

LA RELACIÓN ENTRE EL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA Y DIRECTOR DE ARTE EN EL DESARROLLO DE UN PROYECTO DE FICCIÓN

El 28 de junio Mercedes Alfonsín, Julián Apezteguia (ADF) y Alejandro Maci compartieron sus experiencias sobre el método de trabajo en conjunto durante la previa y el rodaje de la película *Los que aman, odian*.



USO DE ILUMINACIÓN LED EN LA CINEMATOGRAFÍA MODERNA

El 24 de mayo, Victoria Panero (ADF), Guillermo "Gurí" Saposnik y Christian Cottet (ADF) reflexionaron acerca del cambio de paradigma en la iluminación audiovisual a partir de la incorporación del LED. Explicaron las características principales de su funcionamiento y realizaron una demostración de distintos artefactos de esta tecnología.



CHARLA DEBATE CINE Y GÉNERO

5 de junio, en La Casa de la Lectura

Una actividad gratuita para repensar la cuestión de género en el cine. Contó con la presencia de nuestra socia Paola Rizzi (ADF), Andrea Testa (CdC) y la crítica Paula Vázquez Prieto.



PRESENTACIÓN DE CÁMARAS CANON

10 de julio, en la FUC

ADF acompañó a Julio Fava (CineCenter) junto a CANON USA en la presentación de nuevos modelos. Con la presencia de estudiantes y profesionales de la industria se realizó la demostración en vivo de tres cámaras: la EOS C700 Full Frame, la EOS C300 Mark II y la EOS C200. Las imágenes de las tres cámaras fueron transmitidas por dos monitores 4K (DP-V2420 y DP-V1710).



ADF EN EL 60° ANIVERSARIO DE DAC

24 de julio en la Casa del Director Audiovisual (sede de DAC, Directores Argentinos Cinematográficos)



CAPER 2018

Del 24 al 26 de octubre, en Costa Salguero

La ADF organizó la charla abierta *Construyendo con sombras* en la que disertaron Sandro Pujía, Ricardo Sica, Cecilia Madorno y Hugo Colace (ADF) sobre las tecnologías que se usan en la iluminación para teatro, espectáculos y cine. Moderó Paola Rizzi (ADF). Además, Hugo Colace (ADF) participó junto a Esteban Umana, representante de ARRI, en un workshop impartido por BVS: *Cinematografía de gran formato*.



PREMIO ADF EN EL SEFF (SANTIAGO DEL ESTERO FILM FESTIVAL)

26 al 30 de junio, en Santiago del Estero

Sebastián Zayas (ADF), Sergio Piñeyro (ADF) y el director de fotografía local Diego Díaz oficiaron de Jurado ADF en la Competencia Nacional de Largometrajes y entregaron el premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía a Kris Niklison (ADF) por su trabajo en Vergel, película en la que también fue su directora.

WWW.LUMENCINE.COM
LUMENCINE@GMAIL.COM



CORCHO GARISTO: 155868-8975
TOBIÁS TOSCO: 155997-9513
ALQUILER DE EQUIPOS





40° UNCIPAR: FESTIVAL DE CORTOMETRAJES

14 al 16 de septiembre, en Pinamar

Marcelo Iaccarino (ADF) formó parte del jurado oficial de la Competencia de Cortometrajes Nacionales y junto a Ricardo de Angelis (ADF) entregaron el Premio ADF a la Mejor Fotografía. En esta ocasión, dada la sobresaliente calidad de los trabajos en competencia, los premiados fueron tres: Claudio Beiza por *Ovum*, dirigida por Luciano Blotta; Caina Lirio Da Silva Nunes por *La Virgen del agua*, de Joaquín Possentini; y Juan Camardella por *El casamiento*.



16° TANDIL CINE

19 al 26 de octubre, en Tandil

El jurado ADF, conformado por Luis Cámara (ADF), Soledad Rodríguez (como jurada remota (ADF) y Javier Castillo como jurado local, entregó el Premio ADF a la Mejor Fotografía a Willi Behnisch por su trabajo en *Amor Urgente*, de Diego Lublinsky. También otorgó una mención especial a Martín Benchimol y Fernando Lorzale (ADF) por su trabajo en *El espanto*, de Martín Benchimol y Pablo Aparo. Además, el lunes 22 de octubre Luis Cámara (ADF) estuvo a cargo de la charla *La imagen cinematográfica y su relación con la historia y su contexto* a la que asistieron 90 personas.



ESCUELA NACIONAL DE EXPERIMENTACIÓN Y REALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA

ENSEÑANDO CINE DESDE 1965



SEDE CENTRO



SEDE CUYO



SEDE NEA



SEDE NOA



SEDE PATAGONIA NORTE

- < 5 Sedes en el país -Centro, Cuyo, NEA, NOA y Patagonia Norte-
- < 7 Carreras cinematográficas en Sede Centro Realización / Producción / Guión / Sonido / Montaje / Fotografía / Arte
- < Carrera de Realizador Integral en las 4 Sedes ENERC en el país
- < Cursos de extensión en todo el país
- < Convenios e intercambios internacionales
- < Licenciaturas y maestría en artes audiovisuales
- < Clases magistrales con maestros del cine
- < Proyecciones de cine gratuitas
- < Biblioteca pública especializada en cine
- < Publicaciones de investigación sobre cine



WWW.ENERC.GOB.AR



FACEBOOK.COM/ESCUELADECINE



@ENERC

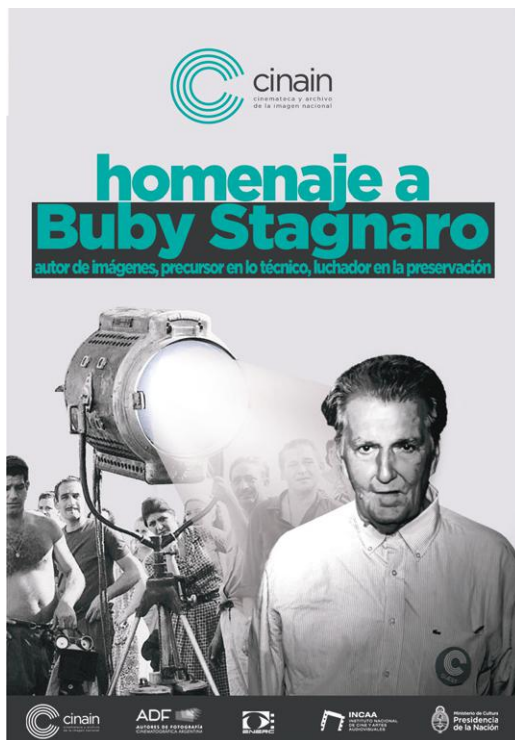
HOMENAJE A BUBY STAGNARO (ADF)

AUTOR DE IMÁGENES, PRECURSOR EN LO TÉCNICO, LUCHADOR EN LA PRESERVACIÓN

Coorganizado por la ADF y la CINAIN (Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional) se realizó un homenaje a Juan José “Buby” Stagnaro (ADF) en el que se proyectaron varias de sus películas. Coordinado por María Inés Teyssié (ADF), fue presentado por miembros de la ADF y especialistas en preservación audiovisual.

Por María Inés Teyssié (ADF)

El sábado 14 de julio comenzó el ciclo homenaje a Buby Stagnaro, en la sala de la ENERC auspiciado por ADF y CINAIN. Se proyectó *Nazareno Cruz y el Lobo* (1975), de Leonardo Favio, con fotografía de Stagnaro (ADF). La sala estaba colmada de público y contamos con la emotiva presencia de la esposa y los hijos de Buby. Hubo una presentación a cargo de Fernando



Madedo (Cinain), Beto Acevedo and yo. Lo más particular fue que gran parte del público no había visto nunca la película proyectada. Fue unánime la apreciación en cuanto a la calidad de factura cinematográfica y lo hermoso y sensible de la historia que se cuenta. Para terminar se habló de algunos detalles de la realización de la película: la introducción de elementos técnicos a cargo de Buby en el cine argentino y el problema de la preservación de este material como patrimonio cultural.

El sábado 21 de julio se proyectó *Noche Terrible* (1967), de Rodolfo Kuhn, con fotografía de Buby Stagnaro (ADF), que es un segmento del largometraje *El ABC del Amor* con dirección además de Eduardo Coutinho y Helvio Soto. La presentación estuvo a cargo de Fernando Martín Peña quien con la sapiencia y la amabilidad de siempre nos introdujo en el mundo creado por Roberto Arlt y recreado para el cine por Khun con un relato visual atractivo de Buby, además de ser un profundo documental de la realidad y lo vincular de la época. Además, Marcelo Lavintman (ADF) hizo una demostración de corrección de color en vivo de una secuencia de la película *Juan Lamaglia y Sra.* (1970), dirigida por Raúl de la Torre, con fotografía de Buby Stagnaro (ADF). Allí mostró el estado en que se encuentra la única copia disponible y habló de la manera en que podría comenzar su recuperación. Fue muy esclarecedor con el tema y con la necesidad de la preservación y la búsqueda técnica para lograrlo, un tema recurrente de Buby.

El sábado 28 de julio se proyectó *Peperina* (1995), dirigida por Raúl de la Torre, compañero de ruta de Buby, integrantes ambos del llamado *Grupo de los Cinco*. Para esta jornada contamos con dos presentadores de lujo: el director de fotografía José María Hermo (ADF) y el director de sonido y realizador Bebe Kamin. Fue una charla rica en experiencias profesionales compartidas y profunda en el afecto y respeto hacia la figura de Buby. También hubo intervenciones del público. La copia de la película es, quizás, de las que más se acercan a una calidad aceptable. Es de remarcar que en la película se muestran algunas conductas discriminatorias hacia las mujeres en el



ambiente del rock y el accionar de la policía, entre otras, que no eran tan comunes en el cine de la época.

En nuestro último encuentro se proyectó *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (1966), dirigida por Leonardo Favio. Acá volvemos a recordar la gran dupla artística de Buby con Favio en su primer trabajo en conjunto. Fue un muy intenso final de ciclo con la presencia de Paula Félix Didier, directora del Museo del Cine de la Ciudad Pablo Ducrós Hicken, y el director de fotografía Alejandro Giuliani (ADF). Ambos dieron testimonios desde lo artístico, lo técnico en el caso de Alejandro, y las políticas de cuidado y preservación del material, por el lado de Paula.

Se contó también con una sala llena de curiosos espectadores por ver esta película que ya forma parte importante de nuestro patrimonio cultural cinematográfico. Respecto de las copias se cuenta con un par de una calidad dispar, ambas sin alcanzar la optimización que la obra merece, y esto nos lleva a volver a pensar en la recuperación del material. Es privativo para nosotros. Viendo la película volvimos a sentir la esencia de la narración cinematográfica, en la que la poética y la sensibilidad acompañan la historia.

Para concluir me gustaría agradecer a ADF en las personas de Marcelo Iaccarino (ADF) y Marcelo Lavintman (ADF), y a CINAIN en la persona de Fernando Madedo. Me queda una sensación de trabajo dedicado, a quien excedió el lugar de director de fotografía, también el de técnico cinematográfico y por fin el de sensible artesano para ser, según sus propias palabras, “el hombre (que) sólo ve lo que está preparado para ver”.



Entre el 3 y el 9 de septiembre se llevó a cabo el **Festival Internacional ADF-LUMITON de Fotografía Cinematográfica**. Con el objetivo de transmitir la importancia de los Directores de Fotografía como autores y encontrar nuevos talentos, en esta cuarta edición Vicente López fue la sede de las proyecciones y las actividades especiales, todas gratuitas.

Hubo dos secciones competitivas: por primera vez, una **Competencia Internacional de Largometrajes**, con 7 films en competencia de Portugal, Paraguay, Marruecos, Brasil, Grecia, Argentina y Perú; y la clásica **Competencia Internacional de Cortometrajes**, con 17 films de Francia, Canadá, Brasil, Argentina, Cuba, Rumania, EE.UU., México, España y Costa Rica. Además, se presentó una sección no competitiva: **Mi primera película**, en la que se presentaron

5 films nacionales con directores de fotografía de origen federal que debutan en el rol.

El jurado de la Competencia Internacional de Largometrajes lo conformaron **César Charlone (ABC)**, **Ana Piterbarg** y **Daniel Ortega (ADF)**. El jurado de la Competencia Internacional de Cortometrajes estuvo integrado por **Celina Murga**, **Eduardo Pinto** y **Mariana Russo (ADF)**. Para elegir a los ganadores los jurados observaron la impronta visual, los valores fotográficos, los climas logrados, la innovación estética y/o técnica y la búsqueda visual de los trabajos audiovisuales en competencia.

LAS ACTIVIDADES:

UN VIAJE ESPACIAL. El cruce entre la Dirección de Arte y la Dirección de Fotografía en el

desarrollo de un proyecto cinematográfico. Con Iván Gierasinchuk (ADF) y Julieta Dolinsky (AADA).

ELIGIENDO LENTES PARA CAPTURAR EL MOVIMIENTO. Carl Zeiss presentó los lentes Supreme con prueba y visualización de material. Coordinó Alejandro Alcocer (Zeiss Cine para América Latina).

VENÍS Y VERÁS. Demostración en vivo de la SONY VENICE - versión 2.0. Coordinó Sam Fares, de SONY PSLA.

A SEGURO SE LO LLEVARON PRESO. Una charla en AJAF sobre seguridad en el set.

LA PLÁSTICA DEL COLOR. Tres profesionales de diferentes disciplinas visuales compartieron experiencias acerca del uso del color. Con Agnese Lozupone (iluminadora de teatro), Daniel Santoro (artista plástico) y Jorge Russo (colorista). Moderó Carla Stella (ADF).



OVNI (OBJETO VOLADOR NO IDENTIFICADO). Una experiencia para explorar las posibilidades narrativas de los drones y vivenciarlas usándolos.

PRESENTACIÓN SKYPANEL 360, SKY LINK Y ALGUNA SORPRESA MÁS. Estuvo a cargo de Esteban Umana (ARRI) y Aricel Santana (BVS).

DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA EN NARRATIVAS INMERSIVAS. Gabriel Pomeraniec (ADF) hizo un recorrido por los desafíos técnicos y narrativos de la imagen audiovisual 3D.

PREPARADOS, LISTOS, YA... Los directores de fotografía de la sección "Mi primera película" (Cecilia Madorno, Fernando Cattaneo, Paulo Pécora, Gaspar "Quique" Silva y Fernando Molina) compartieron sus experiencias de rodaje. Moderaron Paola Rizzi (ADF) y Mariano Suárez (ADF).

EL ABC DE LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA. Una charla apta para todo público que intentó definir quién es y cómo se forma un director de fotografía. Estuvo a cargo de Alejandro Giuliani (ADF) y Leticia Bobbioni.

CHARLA ABIERTA CON CÉSAR CHARLONE (ABC). Invitado especial del Festival dialogó con el público sobre su quehacer y experiencia. Luego se proyectó *Ciudad de Dios*.

LAS PROYECCIONES ESPECIALES:

MUDBOUND, EL COLOR DE LA GUERRA, con dirección de Dee Rees y fotografía de Rachel Morrison (ASC), primera mujer nominada por la academia de Hollywood en el rubro mejor dirección de fotografía por este trabajo.

SHIRLEY: VISIONES DE UNA REALIDAD, de gustav deutsch, con dirección de fotografía de Jerzy Palacz, película nominada al premio Golden Frog en Camerimage, el festival polaco dedicado a la fotografía cinematográfica.

En 35mm: **NAZARENO CRUZ Y EL LOBO,** de Leonardo Favio, con dirección de fotografía de Juan José "Buby" Stagnaro (ADF): autor de imágenes, precursor en lo técnico, luchador en la preservación.

LOS GANADORES

PRIMER PREMIO ARRI DE LA COMPETENCIA INTERNACIONAL DE LARGOMETRAJES: CHARLES HUBERT MORIN POR HEADBANG LULLABY. RECIBIÓ: ESTATUILLA ADF-LUMITON Y CHEQUE DE ARRI POR USD 1000.

CORTOMETRAJE GANADOR DE LA COMPETENCIA INTERNACIONAL DE CORTOMETRAJES: FRANCISCA SÁEZ AGURTO POR SELVA. RECIBIÓ: ESTATUILLA ADF-LUMITON, UNA JORNADA DE SET DE FILMACIÓN CON LUCES Y GRIPERÍA INCLUIDOS EN "UN FILM STUDIO" Y PREMIO "VECINO VECINE", FORMANDO PARTE DE LA PROGRAMACIÓN DE VECINO VECINE 2018.

PRIMERA MENCIÓN DE CORTOMETRAJES: JOSÉ MANUEL GRIMALDO POR EL ÚLTIMO ROMÁNTICO. RECIBIÓ: UNA LICENCIA DE SCRATCH POR UN AÑO, GENTILEZA DE ASSIMILATE.

SEGUNDA MENCIÓN DE CORTOMETRAJES: RADU VOINEA POR CUMULONIMBUS RECIBIÓ: UNA LICENCIA DE SCRATCH DURANTE UN AÑO, GENTILEZA DE ASSIMILATE.

TERCERA MENCIÓN DE CORTOMETRAJES: LUZ ESCOBAR POR CRISÁLIDA RECIBIÓ: UN VOUCHER DE ALOUILER EN ALA NORTE CINE DIGITAL.

PREMIO CINE.AR: SELVA (COSTA RICA-CHILE-ARGENTINA) RECIBIÓ: LA ADQUISICIÓN DE LOS DERECHOS PARA DIFUNDIR LA OBRA, SIN EXCLUSIVIDAD, CON UNA REMUNERACIÓN ECONÓMICA.



11 DEFINICIONES DE CÉSAR CHARLONE (ABC)

Extractos de la charla pública junto a Marcelo Iaccarino (ADF) y Javier Hick que tuvo lugar en el marco del Festival Internacional ADF-LUMITON de Fotografía Cinematográfica, el 7 de septiembre, en el Cine York.

- Improvisó mucho. La rutina es: hacemos un plano que cuente la historia, pero después cuando ya la tenemos hacemos un *freestyle*. Lo disfruto como un saxofonista en un concierto de jazz, es un solo muy disfrutable principalmente porque estás interactuando con el actor. Me muevo con la cámara en mano o un trípode liviano con rueditas y busco el encuadre durante la toma. Soy muy dependiente del encuadre y me cuesta muchísimo delegarlo porque lo encuentro filmando. Por más que uno lo piense y lo racionalice, buscando de repente encontrarás un reflejo o un ángulo, una cosa que no habías pensado. Tener esa libertad de moverse es muy importante.
- De repente en el documental estás viendo que el actor se paró de una forma y hay una sombra linda no habías pensado. Vas y los buscás porque como el director lo está viendo por el monitor te habilita. La televisión ayudó mucho porque el noticiero nos mostró la realidad entonces queremos alejarnos de esa realidad, queremos estar más cerca de la poesía, y la poesía no es lo directo, es lo insinuado, es lo sugerido. De ahí todo el filtro que le metemos para alejarnos de los 8K, para suavizar la imagen y hacerla más verdadera.
- Los argentinos tienen un gran pianista: Miguel Ángel Estrella, que estuvo preso en Uruguay en la época de la dictadura. Sus compañeros de celda le hicieron de regalo un teclado tallado en madera. Obviamente era solo el dibujo, y él lo agradeció mucho porque le daba la posibilidad de entrenar. El sonido era en la imaginación, pero él entrenaba. Yo lo uso como ejemplo: agarran una cámara y acostúmbranse con esa imagen bidimensional y contenida en cuatro líneas. Agarran la cámara y pónganla se a jugar, a entender la realidad que los rodea y cómo esa realidad se ve mejor. Nosotros venimos de un mundo literal, en el que manda la palabra y estamos pasando hacia un mundo de imagen, que es muy diferente, más próximo a la abstracción, a la sensación, que hay que entenderlo y hay que saber captarlo. A mí me gusta mucho en una locación descubrir cómo se comporta dentro de esas cuatro líneas. Cuando estudiaba me pasaba el tiempo con la cámara dentro de mi casa buscando el marco, la perspectiva y la textura e iba conociendo cómo se comporta la imagen y que sensación me transmitía esa imagen. Toquen las teclas del piano de madera. Y otra cosa, entiendan la luz. Cuando están en un lugar piensen cómo se consiguió: es un día nublado, ¿qué es un día nublado? Es un día donde el sol pasa a través de una textura muy gruesa que lo filtra y que hace que se desparrame. Racionalicen cómo esa luz está pasando en ese ambiente. Entiendan cómo la luz se comporta para imitarla y reproducir eso que les agrada.

- Soy bastante selectivo en la temática de las películas que decido hacer. Tengo el famoso ¿para qué sirve esta película? Si sirve para vender pop y coca cola y que la familia se divierta, simplemente dejo que la haga otro, pero si sirve para provocar alguna reflexión me gusta.
- Cuando empecé el video en los años 80 y yo estaba en la escuela de cine, tuvimos la felicidad de recibir a Coppola. Le preguntamos: “¿Cómo ves el futuro del cine?” Y él dijo: van a cambiar los equipamientos, va a mejorar la tecnología, pero siempre va a haber un tipo que va a tener una historia para contar, que va a necesitar de un compañero que le ayude a filmarla y a crear la imagen. Después va a precisar de un compañero que le ponga la música y sea el montajista porque la música de una película es el ritmo, y el montaje es la composición de la sinfonía.
- Dirección, dirección de arte y fotografía es un trabajo de conjunto y todo el tiempo interactuando. Es como un tripede. De nada sirve que hablemos de una textura de iluminación si el loco pone un color que no tiene nada que ver en las paredes o en el vestuario. Tiene que ser un trabajo en conjunto, pero desde el principio.
- Antes cuando iba al set a trabajar llevaba una mochila enorme y adentro tenía un fotómetro incidente, otro de luz reflejada, varios filtros de contrastes, un colorímetro, un librito que tenía todas las tablas, y que se yo. Hoy lo llevo todo en el celular. Tengo 7 fotómetros, uno me costó 99 centavos, el otro gratis. Antes, cada fotómetro de los que llevaba en la mochila me habían costado 500 dólares. Hoy, hago una iluminación y le saco una fotito con el celular y me meto en uno de los 500 aplicativos que tengo esos de corrección o el propio Instagram y le aplico filtros para probar en el momento.
- El DF es un compañerazo, es el alter ego del director, el “no, loco, no hagas esto que es una cagada”. El director de fotografía es el co-director de la imagen y tiene que saber el guión de memoria: saber la escena que viene, saber exactamente para qué está cada escena, qué es lo que se quiere contar, a qué se refiere y hasta dónde va a llegar para poder contribuir con la imagen a la narrativa.
- Hay una historia de Buñuel con Figueroa. Dicen que Figueroa se pasaba horas encuadrando y Buñuel entraba al set y le decía: “¿Estás pronto?” Le daba una patadita al tripode para reencuadrar y se filmaba. A eso le llamo “la mano de Dios”. Ese acaso, ese imprevisto que nos sorprende, que quien sabe sea la oreja interfiriendo en la imagen, sacándole la careta, dándole ese otro vuelo.
- Para mí, el colorista es como un socio, un técnico que me ayuda a elegir la cámara, los lentes, todo. Hago pruebas con varios negativos, los expongo, se los doy a él para que juegue. Tengo un amigo guionista que me enseñó el concepto de documento mártir. Estábamos haciendo un guión juntos, le tiré unas ideas y unos días después me mandó 90 páginas y le digo “Pablo, para”, y me dice no, “esto es como documento mártir para que como pintor no empecemos sobre una tela en blanco, aquí hay algo para destruir”. Entonces es eso, es esa cosa de tentativa y error, es ir tirando imágenes e ir jugando para encontrar.
- Digo en broma “lo mío no es calidad, sino cantidad”. El director repite 4,5,6 veces la misma toma y me doy cuenta qué es lo que al director no le gustó por esta relación que tengo de proximidad. Hay un momento del diálogo que no le gustó, pero todo lo otro le serviría entonces repito la toma con otro encuadre y garantizo que ese momento que le está faltando lo tenga bien, pero el resto del plano estoy buscando. Entonces las cinco tomas que el montador recibe son diferentes y las puede editar una con otra.

FESTIVAL INTERNACIONAL

ADF • JUMITON

DE FOTOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA

"EN 10 AÑOS VENTANA SUR SE CONVIRTIÓ EN EL MERCADO MÁS IMPORTANTE DE LATINOAMÉRICA"



EL PRESIDENTE DEL INCAA, RALPH HAIK, DESTACA EL RECONOCIMIENTO QUE TIENE VENTANA SUR ENTRE LOS PRINCIPALES ACTORES DE LA INDUSTRIA INTERNACIONAL Y LO QUE SE ESPERA DE AQUÍ EN ADELANTE.

Ventana Sur celebra su décima edición afianzado como el mercado audiovisual más grande de la región, que crece año a año y que ha insertado de manera exitosa producciones argentinas y latinoamericanas en las principales industrias internacionales.

Ralph Haiek, presidente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y codirector de Ventana Sur, destaca el reconocimiento internacional que ha conseguido el mercado argentino y latinoamericano a lo largo de la década: "Los principales actores de la industria audiovisual nos cuentan que asisten año a año a Ventana Sur con mucho entusiasmo, porque es un mercado que crece en cada edición y es el que consideran el más importante de Latinoamérica. Llegan invitados de las principales industrias de todo el mundo, que están muy interesados en las novedades que tienen las producciones latinoamericanas, y en particular de la Argentina. Secciones como Blood Window, Fiction Factory, Animation!, Primer Corte o Copia Final son los principales pilares de ese crecimiento. Estoy seguro de que después de diez años de trabajo estamos empezando una nueva era con esta nueva década, y estoy convencido de que nos esperan otros diez años de éxitos".

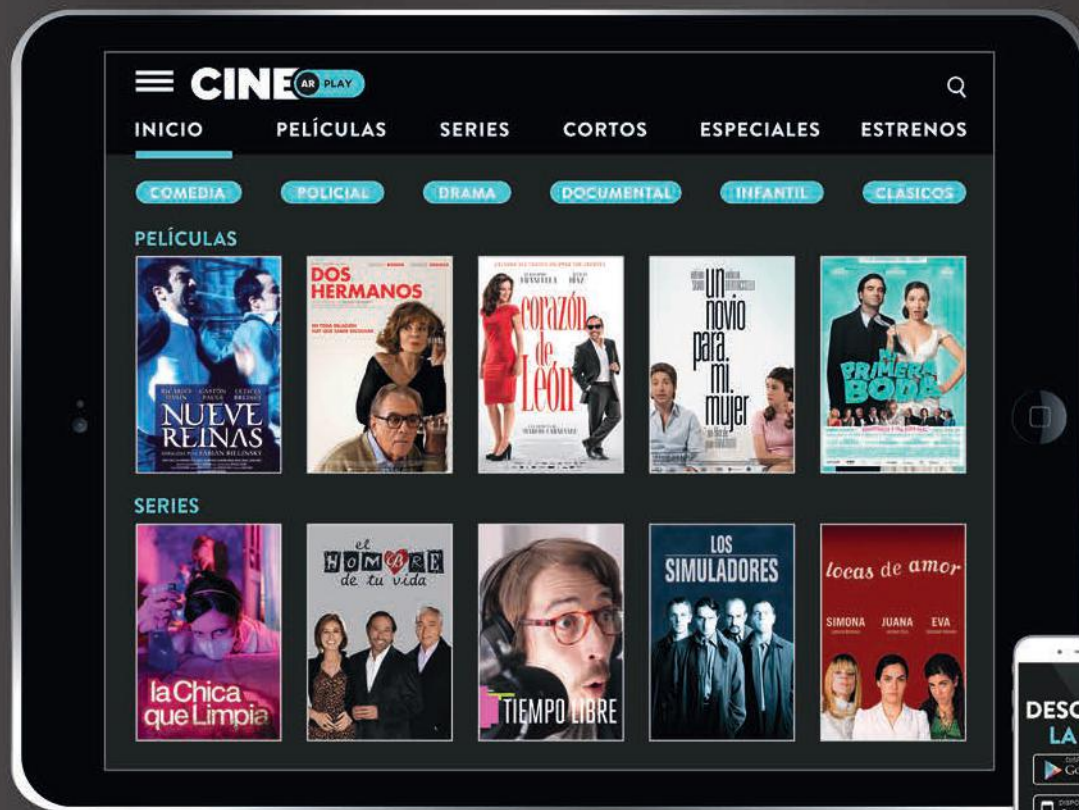
Organizado por el INCAA y el Marché du Film – Festival de Cannes, Ventana Sur reúne en un sólo lugar a distintos actores de la industria



audiovisual para promover la coproducción, financiación y distribución internacional de los contenidos latinoamericanos.

Cada año recibe a más de 3000 participantes acreditados, entre los que se encuentran más de 500 compradores y vendedores provenientes de los cinco continentes, representantes de las más importantes networks y plataformas internacionales. El mercado posibilita su encuentro con productores de contenidos en jornadas de negocios con sesiones de *pitching* y reuniones *one on one*; como así también mesas redondas, acciones específicas para productores con proyectos en desarrollo, workshops, charlas y conferencias con temas de actualidad y visión de futuro.

El codirector de Ventana Sur y director del Marché du Film del Festival de Cannes, Jérôme Paillard, señala que "la industria audiovisual y el *networking* tienen mucho que ver con hacer amigos y tener confianza en la gente con la que estás tratando, porque no se trata de hacer negocios en la forma tradicional, sino una manera de compartir la pasión. Todo acerca de la industria cinematográfica es acerca de sentir pasión por los films, sin duda es algo que sentimos cada vez que estamos en Buenos Aires".



CINE AR PLAY

TUS PELÍCULAS Y SERIES ARGENTINAS PREFERIDAS

PARA VER CUANDO Y DONDE QUIERAS

GRATIS EN **PLAY.CINE.AR**

COMISIÓN DIRECTIVA

Presidente

MARCELO LUIS IACCARINO
iaccarinomarcelo@gmail.com

Vicepresidente

LUCAS SCHIAFFI
lucas.sch2@gmail.com
facebook.com/lucas.schiaffi

Tesorero

MARCELO LAVINTMAN
lavintman@gmail.com
marcelolavintman.com

Secretaria General

ALEJANDRA MARTIN
alemartinfoto@gmail.com
alemartinfoto.blogspot.com.ar

Primer Vocal

JOSÉ MARÍA "PIGU" GÓMEZ
pigulumino@gmail.com
www.pigugomezdf.com

Vocales

MARTÍN ERREA
erreadf@gmail.com

JULIÁN LEDESMA

julianledesma@gmail.com
elmex.com.ar

SOCIOS ACTIVOS

JULIÁN APEZTEGUIA
julianapezteguia@gmail.com
julianapezteguia.com.ar

ÁNGEL AROZAMENA
aorozamena@unm.edu.ar
FB: PanoramixPocimasDigitales

JAVIER ARROYO
javierarroyofoto@gmail.com
javiarroyo.com

MANUEL BASCOY
manuelbascoy@gmail.com
manuelbascoy.com

CLAUDIO BEIZA
claudiobeiza@hotmail.com

LUCIO BONELLI
lucibonelli@gmail.com

NATASHA BRAIER
nat@natashabraier.com
natashabraier.com

FELIX "CHANGO" MONTI
felix.monti@gmail.com
felixmonti.com.ar

VICTORIA PANERO
vpanero@yahoo.com
vimeo.com/user6923523

FEDERICO RIVARES
federivares@gmail.com
youtube.com/user/federicorivares

MAX RUGGIERI
maxruggieri@hotmail.com
maxruggieri.com

Vocales suplentes

DIEGO POLERI
dipoleri@gmail.com
diegopoleri.com

PAOLA RIZZI
carolinarizzi@yahoo.com.ar

Revisora de cuentas

MARÍA INÉS TEYSSIE
mteyssie@gmail.com
mariaainesteyssie.com

MARCELO CAMORINO
cincoseis@gmail.com

FEDERICO CANTINI
federicocantini@gmail.com
www.federicocantini.com

EMILIANO CATIVA
emicativa@gmail.com
emilianocativa.com

RAMIRO CIVITA
ram@ramirocivita.com
ramirocivita.com

HUGO COLACE
hugocolace@gmail.com
hugocolace.com

CHRISTIAN COTTET
info@ccottet.com
ccottet.com

RICARDO DE ANGELIS
roblemawi@gmail.com

GASTÓN DELECLUZE

ravdigital@hotmail.com
alanortecinedigital.com

GUIDO DE PAULA
guidodepaula@yahoo.com
guidodepaula1.wixsite.com/misitio

PABLO DERECHO
pderecho@gmail.com
vimeo.com/pabloderechoadf

GERMÁN DREXLER
germandrexler@gmail.com
germandrexler.com

SEBASTIÁN GALLO
galloseba@gmail.com
www.sebastiangallofd.com.ar

JOSÉ LUIS GARCÍA
joluiga@gmail.com
joluiga.com

IVAN GIERASINCHUK
ivangierasinchuk@gmail.com

ALEJANDRO GIULIANI
alegiuliani66@gmail.com
alejandrogiliani.com

PABLO GONZÁLEZ GALETTO
pablo.gonzalezgaletto@gmail.com
www.gonzalezgaletto.com

JAVIER GUEVARA
guevara.df@gmail.com
javierguevara.net

GASTÓN GUIADO
gastonguisado@gmail.com

DIEGO HERNÁNDEZ FLORES
diegorhf@hotmail.com

MATÍAS IACCARINO SZVALB
iaccarinosz@gmail.com
matiasiacarino.com

JAVIER JULIÁ
df@javierjulia.com

SOL LOPATIN
sollopatin@yahoo.com.ar
sollopatin.com.ar

FERNANDO LORENZALE
fernandolorenzale@gmail.com
fernandolorenzale.com.ar

HORACIO MAIRA
horaciomaira@gmail.com
horaciomaira.com.ar

FERNANDO MARTICORENA
marticof@hotmail.com
vimeo.com/223901983

STEPHANIE MARTIN

martinstephanie@me.com
stephaniemartin.com

DANIEL MENDOZA
dani.men2za@gmail.com
danimendoza.com.ar

MATÍAS MESA
matiasmesa@mac.com
matiasmesa.com

ATI MOHADEB
atimohadeb@gmail.com
vimeo.com/user10426010

MARIANO MONTI
marianomonti@gmail.com
vimeo.com/marianomonti

HÉCTOR MORINI
hectormorini@gmail.com

MARTÍN E. NICO
1975men@gmail.com
martinenico.com.ar

MATÍAS NICOLAS
movimatt@gmail.com
matiasnicolas.com

KRIS NIKLISON
kniklison@yahoo.com.ar
www.krisniklison.com

DANIEL ORTEGA
danielortega1@gmail.com
danielortegadp.com

PABLO PARRA
pablodparra@gmail.com

EMILIANO PENELAS
emiliano451@hotmail.com
emiliano451.blogspot.com

ALEJANDRO PEREYRA
pereyrale@hotmail.com
FB: alejandro.pereyrale

CLAUDIO PERIN
claudiodelcairo@gmail.com

GABRIEL PEROSINO
gperosino@gmail.com

GABRIEL POMERANIEC
gabriel@25pfilms.com
25pfilms.com

DANIEL PORTELA
daniport@hotmail.com

MAURICIO RICCIO
mauricioriccio@gmail.com
mauricioriccio.com.ar

DIEGO ROBALDO

diegorobaldo@me.com
diegorobaldo.com

YARARÁ RODRIGUEZ
polen.rodriguez@gmail.com
yarararodriguez.com

MARIANA RUSSO
mari_russo@yahoo.com
FB: mariana.russo.14

MARTÍN SICCARDI
martin@martinsiccardi.com.ar
martinsiccardi.com.ar

GERARDO SILVATICI
gersilvatici@gmail.com

CARLA STELLA
carstella@hotmail.com
liberenelcanal.wixsite.com

MARIANO SUÁREZ
marianopsuarez@gmail.com
marianosuarez.com

SOCIOS ADHERENTES

DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA

ACCAVALLO CAMILO
camilo.acca@gmail.com

ALAN BADAN
info@alanbadan.com.ar
alanbadan.com.ar

AGUSTÍN BARRUTIA
abarrutia@gmail.com

BEN BATTERSBY
ben.battersby@mac.com
benbattersby.com

MARTÍN BENDERSKY
bender4484@gmail.com
vimeo.com/104341019

CLARA JOSEFINA BIANCHI
clajbian@gmail.com
www.clarabianchi.com.ar

LETICIA BOBBIONI
leticia.bobbioni@gmail.com

MARIANA LUCIA BOMBA
marianabomba@gmail.com
IMDB: /mariana.bomba

FRANCISCO BOUZAS
francisco.bouzas@gmail.com

NICOLÁS TROVATO

ntrovato44@gmail.com
nicolastrovato.com

MARTÍN TURNES
martinturnes@gmail.com
martinturnes.com.ar

LEONARDO VAL
valeonardo@gmail.com
vimeo.com/leoval

GERMÁN VILCHE
vilche.german@gmail.com
germanvilche.com

GUILLERMO ZAPPINO

guillermozappino@yahoo.com.ar

SEBASTIÁN ZAYAS
sepezayas@gmail.com
www.sebastianzayas.com

LUIS CÁMARA

luiscamara@arnet.com.ar

NICOLÁS CÁMARA
nicocamara@gmail.com
www.nicocamara.com

MARIANO CASTAÑO
jethrobrown@hotmail.com
www.revista24cuadros.com

FEDERICO CANTINI
federicocantini@gmail.com
federicocantini.com

FERNANDO CATTÁNEO
fircattaneo@gmail.com
iravisual.com

AGUSTÍN CLARAMUNT
agustin.claramunt@gmail.com
agustinclaramunt.com

MARIA LAURA COLLASSO
malicollasso@gmail.com

JAVIER COLONGO
javiercolongo@gmail.com

GERMÁN COSTANTINO
germancostantino@hotmail.com
vimeo.com/user5435104

MARIANO DE LUCA
 marianodluca@gmail.com
 marianodeluca.com
LEANDRO FILLROY
 info@leandrofillroy.com
 vimeo.com/leandrofillroy
FABIAN FRANCISCO FLORES
 fabianfloresar@yahoo.com.ar
SANTIAGO GUZMÁN
 santinocoguzman@gmail.com
 www.santiguzman.com
MAURICIO RAUL HEREDIA
 mauriciohere@gmail.com
 vimeo.com/mauricioheredia
LEONARDO HERMO
 leonardo.hermo@gmail.com
 leonardohermo.com
PAULA MONTENEGRO
 soypaumontenegro@gmail.com
 anapaulamontenegro.tumblr.com
LEONEL PAZOS SCIOLI
 leonelpazos@gmail.com
 leonelpazos.com.ar
FRANCO PINOCHI
 tanopinochi@yahoo.com.ar
LUIS REGGIARDO
 luis.reggiardo@gmail.com
 vimeo.com/luisreggiardo
ALEJANDRO REYNOSO
 alereynoso_td27@yahoo.com.ar
 alereynoso.com
DEMIÁN RODENSTEIN
 demi5.6@gmail.com
 demianrodenstein.com

ATAHUALPA ROJAS
 atahualpa@atahualpa.com.ar
 atahualpa.com.ar
GUILLERMO ROMERO
 guiyeromero@gmail.com
 guillermoandresromero.com
Guillermo Rovira
 guillermoarovira@gmail.com
 guillervira.blogspot.com.ar
DARIO SABINA
 dsabina7@yahoo.com
 dariosabina.com
GUILLERMO SAPOSNIK
 guillernik@gmail.com
TEBBE SCHÖNINGH
 info@tebbeschoeningh.com
 tebbeschoeningh.com
GASPAR SILVA
 quiquesilva@gmail.com
 vimeo.com/133233534
NAHUEL SRNEC
 nahuelsrniec@gmail.com
 ar.linkedin.com/in/nahuelsrniec
FERNANDO VÍNUELA
 fernvuela@hotmail.com
CARLOS WAJSMAN
 carlos.wajzman@gmail.com
CARLOS ZAPPARELLI
 czappa2@yahoo.com.ar

COLABORADORES
BETO ACEVEDO
 beto.acevedo1958@gmail.com
MALCO ALONSO
 malcocomunicaciones@hotmail.com
DAMIÁN BENETUCCI
 dbenetucci@cinecolor.com.ar
 damianbenetucci.com
OSVALDO CALVO
 calvo34@gmail.com
JUAN MANUEL CASOLATI
 jmc@eapost.com.ar
 eapost.com.ar
JOSEFINA CASTILLO CARRILLO
 josephineable@gmail.com
LUISA CAVANAGH
 luisacavanagh@gmail.com
SERGIO CHIOSSONE
 sergiochiossone@icloud.com
INÉS CULLEN
 icullen@cinecolor.com.ar
GUSTAVO FERNÁNDEZ TRIVIÑO
 gusttrivi@yahoo.com
 steadifilm.com.ar
ADRIÁN GILARDONI
 adrian@gilardoni.com.ar
 gilardoni.com.ar
AMPARO GONZÁLEZ AGUILAR
 amparogaguilargmail.com
 vimeo.com/amparogaguilargmail.com

ESTEBAN IRISARRI
 esteban.irisarri@gmail.com
 estebanirisarri.wixsite.com/
 estebanirisarri
LAURA LARROSA
 lauralarrosa@gmail.com
ALEJANDRA LESCANO
 vimeo.com/alejandralescano
 alejandralescanocolorgrading.com
JUAN LIMA
 juansteadi@gmail.com
 juansteadi.com
CAMILA LUCARELLA
 camila.lucarella@gmail.com
ANDREA MESSINA
 andimessina@gmail.com
 andimessina.com
MALEN ROCIO QUINTEROS
 malurocioquinteros@gmail.com
EVELYN PIN
 evelyndpin@gmail.com
DANIEL RING
 danielring@gmail.com
 www.danielring.com.ar
DANIELA RÍOS
 mdanielarios@hotmail.com
 steadifilm.com.ar
MAGDALENA RIPA ALSINA
 magdaripaalsina@gmail.com
CAROLINA ROLANDI
 carorolandi@gmail.com
 cargocollective.com/carolrolandi
JORGE RUSSO
 pentimento2005@gmail.com

LUCAS SAMBADE
 lsambade@gmail.com
EDUARDO SIERRA
 sierracolor@gmail.com
LIDIA SUAREZ RODÉS
 lilyfoto@gmail.com
 revercine.com
SEBASTIÁN TORO
 son77toros@gmail.com
 vfxboat.com

EDI WALGER
 ediwalger@gmail.com
 puntocine.org
ROBERTO ZAMBRINO
 rzambrino@hotmail.com
EDI WALGER
 ediwalger@gmail.com
 www.puntocine.org

SOCIOS EN LA MEMORIA

CARLOS BADAN
ADELQUI CAMUSSO
VICTOR CAULA
ANIBAL DI SALVO
DARÍO FERNÁNDEZ TRIVIÑO
GUIDO LUBLINSKY
ARIEL LUDIN

PEDRO MARCIALETTI
ROBERTO MATEO
ALEJANDRO PÉREZ
RINALDO ARSENIO PICA
JUAN JOSÉ STAGNARO
RICARDO YOUNIS

SOCIOS HONORARIOS

RICARDO ARONOVICH
 Ricardar@wanadoo.fr
NICOLÁS CASOLINO
 nicolascasolin@gmail.com
ROGELIO CHOMNALEZ
 rchomnalez@gmail.com
 rogeliochomnalez.com.ar

RODOLFO DENEVI
 rodolfo.denevi@hotmail.com
JOSÉ MARÍA HERMO
 josehermo@yahoo.com
ALBERTO RUBINSTEIN
 arubinstein@ultravision.com.ar



A 50 años del estreno de *La hora de los hornos*, del grupo Cine Liberación. Guión de Pino Solanas y Octavio Getino





OVER 300 DEALERS IN THE REGION • MAS DE 300 DEALERS EN LA REGION
+300 DEALERS
VIDIEXCO

VIDIEXCO

Nos conocen por nuestras marcas:

ANTON BAUER
AVENGER
GITZO
LITEPANELS
MANFROTTO
OCONNOR
OFFHOLLYWOOD
SACHTLER
SMALLHD
PARALINX
TERADEK
VINTEN
WOODEN CAMERA

VITEC
IMAGING
SOLUTIONS

VITEC
PRODUCTION
SOLUTIONS

ventas@vidiexco.com

www.vidiexco.com

Distribuidor Maestro para Latinoamerica y el Caribe

28º

EXPOSICIÓN DE EQUIPAMIENTO Y SERVICIOS PARA LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL PROFESIONAL
CONFERENCIAS · WORKSHOPS · MESAS REDONDAS · MASTER CLASSES · DEMOS DE AUDIO



CAPER 2019

BROADCAST · CABLE · SATÉLITE · CINE · ILUMINACIÓN · AUDIO

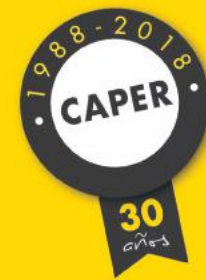
29 OCT - 01 NOV
→ CONFERENCIAS

30 OCT - 01 NOV
→ EXPOSICIÓN

BUENOS AIRES · ARGENTINA



→ www.caper.org





ENLARGE YOUR VISION



THE NEW
LARGE-FORMAT
CAMERA SYSTEM

ALEXA LF | *Signature Prime*

ARRI presenta un sistema completo de large-format que sobrepasa los requisitos de producción mas exigentes, brindando libertad creativa sin precedentes. Basado en una versión 4K ampliada del sensor ALEXA, soporta la cámara Alexa LF, los principales lentes de la marca ARRI, la montura del lente LPL y el adaptador PL a LPL. El sistema también ofrece compatibilidad completa con los lentes ya existentes, accesorios y flujos de trabajo.

www.arri.com/largeformat



Representante oficial en la región - info@bvs.tv

