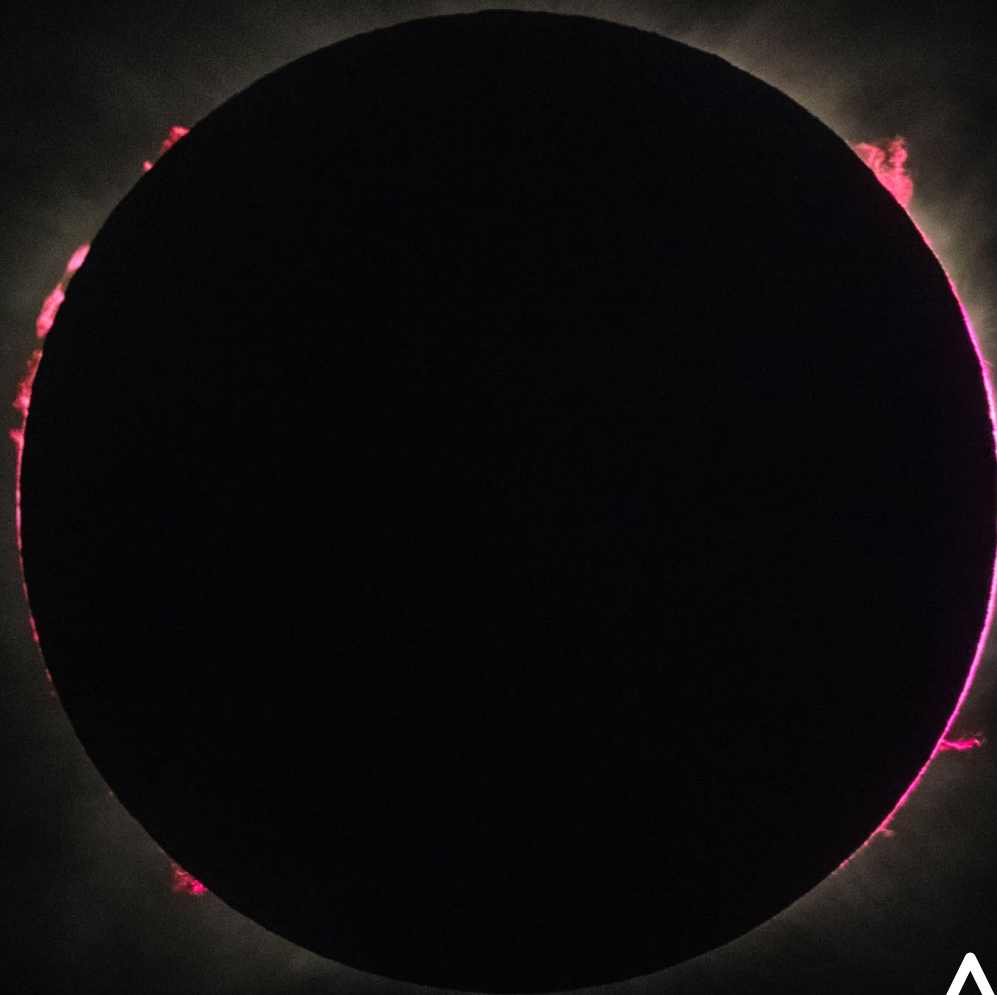


ANUARIO 2020



ADF 

AUTORES DE FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

LA TAPA

Título: **Cromosfera solar**

Autor: **Franco Meconi**

Imagen capturada el 14/12/2020 en Valcheta, Río Negro, Argentina.

Técnica: Composición de dos exposiciones con cámara Sony a6300 en telescopio Skywatcher 750mm f5.

Resolución: 4260x2480.

POR FRANCO MECONI

[TERRAZAALCOSMOS.COM.AR](https://terrazaalcosmos.com.ar)

La primera vez que ponemos el ojo en un telescopio y nos maravillamos con los cráteres de la Luna, los anillos de Saturno o la Gran Mancha Roja de Júpiter se convierte en un recuerdo imborrable. Podemos olvidar caras, nombres, direcciones, pero nunca nos abandonará la sensación de asombro que nos permitió acceder a eso que, a simple vista, está oculto en el cielo. Para algunos de nosotros, ese asombro va un paso más allá y puede terminar convirtiéndose en una obsesión. Casi una desesperación por capturar ese momento en algún soporte más allá de nuestras neuronas.

La fotografía astronómica es una disciplina que se hizo posible a partir de los avances tecnológicos de las últimas dos décadas. Hoy en día, con equipos de aficionado y una cámara de nivel consumidor se pueden obtener resultados sorprendentes,

comparables –incluso– con imágenes obtenidas en observatorios profesionales.

El cielo ofrece una gran variedad de objetos. Por eso, **en la astrofotografía se utilizan distintas técnicas**. La Luna y los planetas de nuestro sistema solar, por ejemplo, son objetos brillantes y capturar sus detalles es cuestión de buscar equipos con gran resolución que generen buenos aumentos: distancias focales largas y exposiciones cortas ofrecen los mejores resultados.

Para fotografiar nebulosas o galaxias distantes la clave son cielos oscuros y exposiciones largas. **Los telescopios cumplen una doble función: no sólo ofrecen grandes distancias focales sino también la capacidad de recoger una buena cantidad de luz sobre el sensor** que se use (se trate de una cámara dedicada a fotografía astronómica, una DSLR o una mirrorless). A esto se debe sumar una montura de seguimiento que permita contrarrestar la rotación del cielo y exponer durante varios segundos o minutos.

En astrofotografía es clave el manejo del ruido en las imágenes. Por eso, **se toman imágenes individuales de larga exposición que luego se apilan para promediarlas**, mejorar la relación señal/ruido y lograr un mejor procesado.

Si bien algunos objetos están en el cielo noche a noche esperando ser fotografiados (aunque el cielo va variando con las estaciones), **la foto astronómica también está llena de eventos extraordinarios que solo suceden de manera esporádica**. Por ejemplo, un eclipse total de Sol

como el pudimos observar desde la Patagonia el pasado 14 de diciembre.

Los eclipses son fenómenos locales (solo pueden ser observados desde algunos puntos específicos) lo que suma dificultad y agrega cierta cuota de “exclusividad” a la hora de verlos. La franja desde la cual se puede observar la totalidad, es decir cuando la Luna cubre por completo al disco del Sol, suele tener unos 80 o 90km de ancho. En 2019 tuve la oportunidad de observar mi primer eclipse total, en la ciudad de Merlo, San Luis. Fue un evento inolvidable y en ese momento decidí que no iba a perderme el de diciembre de 2020.

Llegada la fecha, el destino fue la pequeña localidad de Valcheta (elegida por ser el punto de mayor duración del eclipse –unos vgenerosos dos minutos–). Allí viajé invitado por la Asociación Argentina de Astronomía. Entre nubes, ese día retraté el eclipse con cuatro cámaras acopladas a distintos telescopios y lentes. Gracias a eso pude obtener, **entre miles de imágenes registradas a lo largo de las tres horas de duración, la que ilustra la portada de este Anuario**: un detalle de la cromosfera solar, la segunda capa de la atmósfera del Sol, una región de hidrógeno ionizado de unos 2.000km de largo que brilla en intensos tonos de rosa y magenta, y que solo se revela durante los breves instantes que dura el eclipse en su máximo esplendor.





**GO ANYWHERE
CAPTURE ANY SHOT**



KOMODO

For more information contact info@nachomf.com

velvetlight.tv



lente Fresnel de vidrio 300mm
ángulo del haz de 13° a 56° y control remoto
LumenRadio, Bluetooth y Wi-Fi
integración en VELVET Goya app
V5LED ceramic light engine RGB+W+CW

**PERMISSION
TO
LAND**



Editorial

POR MARCELO IACCARINO (ADF)

PLANO DE TAPA: LA LUNA TAPANDO EL SOL. FOTO DE FRANCO MECONI, TOMADA EN RÍO NEGRO, ARGENTINA, EN DICIEMBRE DE 2020.

FOTO DE LA EDITORIAL: VISTA DE LA TIERRA DESDE EL VOYAGER 1, TOMADA EN FEBRERO DE 1990, A 6 MIL MILLONES DE KILÓMETROS DE LA TIERRA.

En este Anuario ADF 2020 no quisimos dedicarle mucho espacio a algo que nos preocupa a todos: el virus Corona19. De eso se habló en todos los rincones y por eso nosotros preferimos destinarle atención a lo que se hizo a pesar de este flagelo. En nuestro medio se hizo mucho. En este Anuario, una muestra.

En la imagen que ilustra esta editorial (una vista de la Tierra desde el Voyager 1, tomada en febrero de 1990, a 6 mil millones de kilómetros de la

Tierra) unimos dos pensamientos que se cruzan. A partir de la imagen más lejana que se tiene de nuestro hábitat, el planeta Tierra –nuestra casa en la que solo nos representa un insignificante punto –un pixel que hay que mirar con lupa o con un microscopio– podemos representar al virus corona, que puede cambiar de color si se calienta o enfría –los coloristas lo saben bien–.

Así como el corona puede alterar nuestra sociedad toda, ese punto que somos podrá alterar el todo. Así como ahora usamos barbijos para protegernos ya hay gente pensando en tapar el sol para protegernos del cambio climático. Si de tapar el Sol se trata, valga la imagen de tapa como muestra: el Eclipse total de Sol que tuvo lugar en diciembre último y recién se repetirá en 2048.

Desde hace décadas la potencia y velocidad de las computadoras y la inteligencia artificial se

multiplican exponencialmente. Nos acercamos muy rápido a las películas que veíamos como Ciencia Ficción. Los replicantes de aquellas comienzan a fabricarse, hasta con nombre: Sofia.

Nuestros celulares nos ubican, nos reconocen, cobran y pagan, nos informan y entretienen. Podemos pensar que con este acceso se democratiza la imagen audiovisual: ¿Todos somos cineastas? Tal vez sí. Somos autores de las imágenes que registramos. Pero ¿cualquiera puede lucrar con ellas?

Lamentablemente, estos últimos tiempos despedimos a muchos. Como representación honramos a Pino Solanas: un autor de fotografía, un autor de leyes, guiones y películas.

*LA PRESENTE EDICIÓN DEL ANUARIO ADF ES LA PRIMERA 100% DIGITAL. ESTE AÑO NO CONTAMOS CON LAS CONDICIONES ECONÓMICAS NI ECOLÓGICAS PARA IMPRIMIR NUESTRA PUBLICACIÓN.



QUIÉNES SOMOS

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

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

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

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



Federación
Latinoamericana de
Autores de Fotografía
Cinematográfica



ANUARIO ADF

Publicación no periódica de ADF (Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina) Buenos Aires, Argentina - Febrero 2021

Contacto: anuario.adf@gmail.com

issuu.com/revista_adf

STAFF

Editor responsable: Marcelo Iaccarino (ADF)

Subeditora: Julieta Bilik / julietabilik.com.ar

Diseño y diagramación: Gabi Stern / gastern.tumblr.com

Producción comercial: Marcela Coria

Administración: Karina Baldassarre

Secretaría ADF: Sofía Astegiano Nery

AGRADECIMIENTOS:

Rogelio Chomnalez (ADF), Pablo Desanzo, Matías Iaccarino (ADF), Iair Michel Attías, Mauricio Riccio (ADF), Juan y Victoria Solanas, Sandra Szvalb, Leonel Armeri (<https://vimeo.com/518335789>), Federico León, Pola. Al personal de salud, a los trabajadores esenciales, a los docentes y a los científicos.

En este año tan difícil para nuestro medio no queremos dejar de mencionar a nuestro sindicato: SICA. Gracias por su gestión entregando bolsones de comida y garantizando los protocolos en los rodajes. Además, facilitaron a las productoras las contrataciones y la reunión del personal.

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 IGI N° 0001730 del 8 de noviembre de 2011.

Sede social y administrativa:

Humboldt 1440, Sala A10 - C1414CTL - CABA.

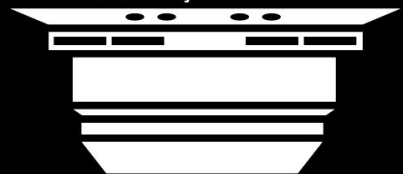
Tel. [+54 11] 4777-1560 Interno 54

Móvil: [+54 911] 4166-8842

Contacto: secretaria@adfcine.org / www.adfcine.org



STRANGER THINGS  **WESTWORLD** **OFFICIAL SECRETS** **OZARK**
MENTADA DE PADRE
 AMERICAN GODS **BALLERS**
 RIVERDALE **DOGS OF BERLIN**
 THE NEW POPE **LA CASA DE PAPEL**
 ANNA **BARRY** **RAY DONOVAN**
 LETHAL WEAPON **GEMINI MAN** **THE RESIDENT**
 GUTTERBEI **EMPIRE RUSSIAN DOLL**
 ONE SECOND **IBIZA** **CLOAK & DAGGER** **MINDHUNTER**
IT CHAPTER TWO
SUCCESSION **GOOD OMENS**
 TURMA DA MÔNICA: LAÇOS NINGUÉM TÁ OLHANDO



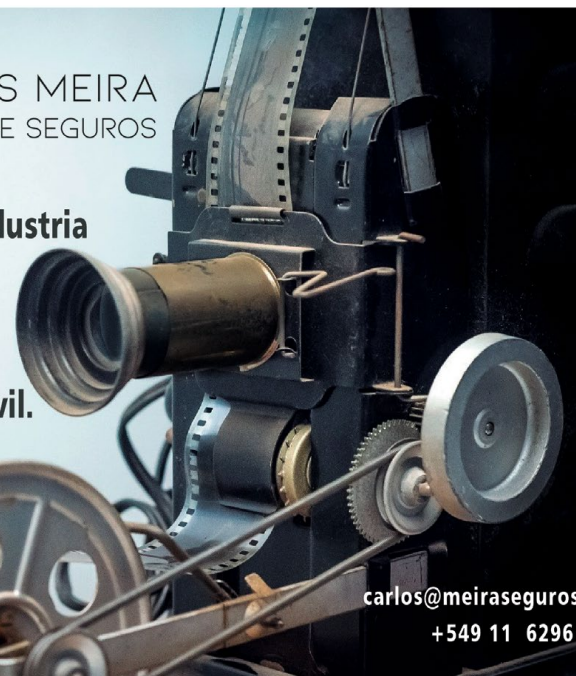
**Crafted to shape
great stories.**

www.leitz-cine.com



CARLOS MEIRA
ASESOR DE SEGUROS

**Especialista en la industria
del cine, caución,
seguros de equipos,
personas, ART
y responsabilidad civil.**



carlos@meiraseguros.com
+549 11 6296 8394



ALA NORTE
cine digital

ALQUILER DE EQUIPOS PARA
CINE Y TELEVISIÓN

www.alanortecinedigital.com  [alanortecinedigitalHD](https://www.facebook.com/alanortecinedigitalHD)



Vera 559 - (C1414AOK)
C.A.B.A - Rep. Argentina

DECLARÁ TUS OBRAS
DE CINE Y TV ONLINE

www.dac.org.ar
0800-3456-DAC (322)

EL SITIO DEL AUDIOVISUAL
www.directores.av.com.ar

RECUPERAR





CICLOS, EVENTOS, CAPACITACIÓN PROFESIONAL

TODO EL AÑO CON ACTIVIDADES PARA LAS DIRECTORAS Y DIRECTORES AUDIOVISUALES

INTERNACIONAL

FESAL
Federación de Sociedades de Autores
Audiovisuales Latinoamericanos



FUNDACIÓN DAC
por la cultura
y las artes
audiovisuales

DIRECTORES AV

DIRECTORES

AÑO 28 / REVISTA 22

AGOSTO / SEPTIEMBRE DE 2020

DIRECTORES

AÑO 27 / REVISTA 21

NOVIEMBRE / DICIEMBRE DE 2019

Google Play, hulu, Apple TV, HBO, fLIX, fLIVE, movistar+, NETFLIX, YouTube, prime video, qubit.

PERDIDOS EN LA MATRIX
SIN UNA NUEVA VISIÓN NO HAY FUTURO

DIRECTORES

AÑO 26 / REVISTA 20

NOVIEMBRE DE 2019

LUZ!

Este 2020 termina en estado de pandemia. Difícil rompecabezas para ordenar la Producción Audiovisual Nacional

UN REY: EL CONTENIDO

POR DYLAN WILLIAMS

Tengo 65 años y he vivido el tránsito de la imagen: del blanco y negro al Instagram en el celular. La evolución de la tecnología llevó a la imagen a su máxima expresión: del cuarto oscuro solitario a la instantaneidad masiva. Hoy, la búsqueda es audiovisual. Ya van de la mano la imagen y la música, o el silencio.

Pasamos de la exclusividad del fotógrafo a que todos somos dueños de nuestras imágenes. Hoy, la captura de imágenes es masiva, ya no exclusiva. La gran diferencia es que el generador del contenido es dueño de lo que produce. Todos podemos ser dueños.

Creo que el mayor valor del celular es poder vivir el momento, registrarlo con imágenes propias y luego compartirlo. Pasamos del compartir de mano en mano a las redes sociales universales.

Los diseñadores de contenido se han multiplicado por millones y siendo la búsqueda del consumidor su inquietud, el acceso también es masivo y mundial.

Sin embargo, hay algo que sigue siendo el rey: el contenido. Esto es la clave, es lo que genera el contacto. La búsqueda de imagen/momento tiene que pasar no solo por el instante, sino también por el corazón y la emoción. Que tenga una razón, un sentido, una dirección. Hoy y siempre, la imagen nos transporta a un instante.



FUENTE: DOMO / [DATA NEVER SLEEPS 8.0](#)

30°

EXPOSICION INTERNACIONAL DE EQUIPAMIENTO Y SERVICIOS PARA LA
INDUSTRIA AUDIOVISUAL PROFESIONAL Y PROGRAMA TECNICO ACADEMICO
CONFERENCIAS · MESAS REDONDAS · MASTER CLASSES · WORKSHOPS · SEMINARIOS

El año próximo, nos volvemos a encontrar!!!

CAPER 2021

BROADCAST · CABLE · SATÉLITE · CINE · ILUMINACIÓN · AUDIO

09 - 12 NOV

→ **CONFERENCIAS**

10 - 12 NOV

→ **EXPOSICIÓN**

BUENOS AIRES • ARGENTINA

→ www.caper.org

ALFAVISION



SERVICIOS@ALFAVISIONSRL.COM.AR



UN FILM ESTUDIO



WWW.UNFILMESTUDIO.COM



CINE PILOTS
AERIAL CINEMATOGRAPHY SPECIALIST

DRONES PARA CINE DIGITAL

Super 35 - Cinema DNG
6K - Apple Prores 4444

www.cinepilots.com.ar

✉ hernan.menendez@cinepilots.com.ar
ale.reynoso@cinepilots.com.ar

📷 [cine_pilots](https://www.instagram.com/cine_pilots)



POR HERNÁN MENÉNDEZ Y ALEJANDRO REYNOSO - CINEPILOTS

Como Directores de Fotografía y amigos la pasión por la imagen en movimiento nos llevó a soñar un proyecto que nos permitiera hacer lo que nos gusta: volar con una cámara y generar imágenes increíbles. CinePilots nació con la idea de convertirnos en una de las principales empresas de filmación aérea con drones. Empezamos trabajando hace más de veinte años en TV como operadores de cámara para luego incluir la iluminación a la cámara y terminar a cargo de la dirección de fotografía de diversos proyectos de TV y cine.

Como operadores de cámara siempre nos sentimos motivados a acompañar la narración con imágenes que impacten y movilicen. Nuestras ansias por obtener puntos de vista únicos nos hicieron querer intentar elevar una cámara de distintas maneras y nuestra afición a los aeromodelos y el desarrollo tecnológico que introdujeron los drones como herramienta visual nos hizo poder concretar esta idea de manera profesional como pilotos y directores de fotografía aérea.

Desde nuestro primer trabajo para la TV francesa en

2015 con un DJI Inspire 1 volando durante dos semanas por toda la ciudad de Buenos Aires hasta el presente, hemos acumulado cientos de horas de vuelo en distintas producciones, en las más diversas situaciones y variadas geografías. Hemos sumado más equipos aptos para cine digital y comerciales. Podemos grabar hasta en 6K en cinema DNG o Apple ProRes. Nuestras imágenes aéreas se pueden ver en series y largometrajes nacionales e internacionales en medios como Netflix, HBO, Paramount TV, CINE.ar o Warner.

Nuestra clave es ofrecer un servicio de calidad que se basa en nuestra experiencia como fotógrafos detrás del drone. Nos encanta poder charlar con el director y encontrar el concepto para la toma aérea que se necesita. Aportamos al proyecto desde nuestra experiencia y ponemos mucho énfasis en la seguridad. Contamos con todas las licencias, registros y seguros para poder operar legalmente en toda la Argentina y brindar tranquilidad de cualquier producción. Pero sobre todo: nos encanta hacer cine.



125 AÑOS DE CINE

**POR THIERRY FRÉMAUX, DIRECTOR
DEL INSTITUT LUMIÈRE Y DEL
FESTIVAL DE CANNES.**

IMAGEN PERTENECIENTE AL ARCHIVO PERSONAL DE
PINO SOLANAS ELEGIDA POR SUS HIJOS VICTORIA Y JUAN.

En el verano de 1894, en París, Antoine Lumière descubrió el kinetoscopio de Thomas Edison, un aparato individual que permitía que una imagen diminuta cobre vida si se introducía una moneda. “Debemos sacar la película de esta caja”, dijo de inmediato el padre de Louis y Auguste, “proyectarla en una pantalla grande y ante una audiencia”. Y agregó: “Vuelvo a Lyon. Mis hijos lo descubrirán”. Sus hijos lo descubrieron y llamaron a su máquina **Cinematógrafo, que significa “escribir el movimiento”**. Genio de la novedad: el mismo aparato filmaba y proyectaba.

A finales de 1895, Lumière decidió dar a conocer al mundo el nuevo invento. El 28 de diciembre de 1895 recibió al público parisino en el Salón Indio del Grand Café, boulevard des Capucines, en el barrio de los ilusionistas y de los magos. Su propietario rechazó un alquiler proporcional al número de espectadores. La primera noche, solo había 33. Los días siguientes la multitud se agolpaba de a cientos. **Alquilar la sala por un monto fijo fue el primer buen negocio en la historia del cine.** Lumière supo abrirse al futuro, y no solo por su apellido.

Media hora, diez películas proyectadas y rebobinadas una tras otra, cincuenta segundos cada una, incluida la primera de ellas: *La salida de la fábrica Lumière en Lyon*. Y sí, es cierto que Georges Méliès asistió a esta primera función sentado en la primera fila y que intentó en vano adquirir el aparato. No lo es, en cambio, que Lumière haya declarado que “era un arte sin futuro”. Como prueba, Louis dirigió y produjo 1.500 películas (todas magníficas, pero ese es otro tema). **Hay varias historias**

hermosas pero falsas en la saga Lumière. Al igual que con John Ford, a menudo preferimos imprimir la leyenda.

El 28 de diciembre fue “la primera proyección pública paga” del cinematógrafo: la primera función de cine. Vamos a decirlo así en esta víspera de aniversario: este acontecimiento ocurrió gracias a una larga cadena de trabajos de los predecesores de Lumière: Etienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge, Emile Reynaud y, por supuesto, Thomas Edison. Pero repitamos a los cascarrabias contrarios a lo francés (y a menudo contrarios a los franceses) que replican desde hace lustros la legitimidad de Lumière, que los americanos también van al cine, no al kineto.

En diciembre de 2020 las salas de cine cumplieron 125 años. Y esta celebración fue con un poco de tristeza y mucha melancolía. Porque por primera vez estuvieron paralizadas. **Lo que las guerras mundiales no pudieron hacer, lo consiguió un virus,** insidiosamente, en una infernal ida y vuelta. Dos veces, en 2020, los cines cerraron sus puertas y apagaron sus pantallas. Hubiera habido una mejor manera de celebrarlos, no fue así como lo planeamos. Y por si fuera poco, **los exhibidores y los amantes de las salas tienen que ver cómo las plataformas se apoderan de los tesoros familiares, de las películas, de los cineastas y de los cinéfilos.**

Del lado de los editorialistas, más que el enésimo artículo sobre la muerte del cine, quisiéramos un pensamiento tierno, unas palabras de reconocimiento, que se repita lo que el séptimo arte aporta

a la civilización. En la febril espera de 2021, los espectadores sí se han expresado. Regresaron durante el primer desconfinamiento, estaban listos para hacerlo de nuevo el 15 de diciembre y volverán a la primera oportunidad. Si Lumière inventó las salas, el público las reinventa: es su presencia la que las hace mágicas. **El 28 de diciembre de 1895, él tuvo la intuición correcta: lo que la gente quería era estar juntos para compartir las emociones del mundo.** Las plataformas, que no pueden prescindir de “nosotros”, de nuestras películas, de nuestros artistas, no son la venganza de Edison: la televisión está ahí desde los años cincuenta. El cine ya ha pasado por muchas cosas. Tiene 125 años “Lumière”, 125 años luz por delante.

Porque de hecho, siempre tenemos ganas de emociones colectivas. En su ausencia, las salas, que son nuestras casas, nuestras iglesias y nuestros rituales, nunca han estado tan presentes. ¿Cuándo nos veremos de nuevo? Pronto. **Queremos volver a un cine donde no haya botón de “Pausa”.** Ver en una pantalla grande una película que descubriremos sentados junto a alguien que no conocemos. Reencontrar las promesas que el cine siempre ha cumplido y que nunca desaparecerán.

*Texto original publicado en el *Journal du dimanche* el 27 de diciembre de 2020 que Thierry Frémaux dedicó al cineasta argentino Pino Solanas, fallecido a los 84 años el 6 de noviembre de 2020. Traducido al español por Chema Prado.

EN PRIMERA PERSONA

LARGOMETRAJES

AL TERCER DÍA

ANGÉLICA

AZUL EL MAR

BACURAU

CABALLO DE MAR

EL PRÓFUGO

HOY SE ARREGLA EL MUNDO

LA BOTERA

LA DOSIS

LA MUERTE NO EXISTE Y EL AMOR
TAMPOCO

LA SOMBRA DEL GALLO

LAS FURIAS

LAS MIL Y UNA

MAREA Y VIENTO

TIEMPO PERDIDO

UN CRIMEN COMÚN

AL TERCER DÍA

POR MARIANO SUÁREZ (ADF)





Cuando Daniel de la Vega me convocó para realizar su nueva película *Al tercer día* no lo dudé un momento ya que este nuevo film está basado en *3 días*, el libro de Gonzalo Ventura que ya había leído y me había gustado. Tenía ganas de introducirme nuevamente en el mundo conceptual de terror y suspenso que Daniel sabe hacer, pero esta vez aportando condimentos más modernos a la poética clásica. Bajo la producción de Del Toro Films, productora con la que ya había colaborado, emprendimos el viaje espacio-temporal que Daniel nos propuso.

Para llevar adelante la estética general de la película nos basamos en referencias muy claras de cine clásico de suspenso y de terror como *Near Dark*, de Kathryn Bigelow; y *The Exorcist*, de William Friedkin. Ambas son películas que tienen una estética particular: una iluminación marcada por el enfrentamiento de colores fríos y cálidos. Sabía que en nuestra película íbamos a contar con elementos como el fuego (naranja) muy presente y las noches azuladas en contraposición, un clima de niebla continuo, y un contraste expresivo para realzar el drama. Con respecto a la composición

del encuadre, Daniel además director es camarógrafo y fue quien operó la cámara. Si bien según mi punto de vista la cámara actúa como un velo del director ante su relación con los actores por el tecnicismo que la operación requiere, Daniel tiene muy aceptada esta cuestión y no se notó esa distancia. No hacer cámara en esta película me generó la inestabilidad del control fotográfico que tengo cuando la opero.

Para este film volví a trabajar con Carlos Díaz, gaffer con el que venimos trabajando desde

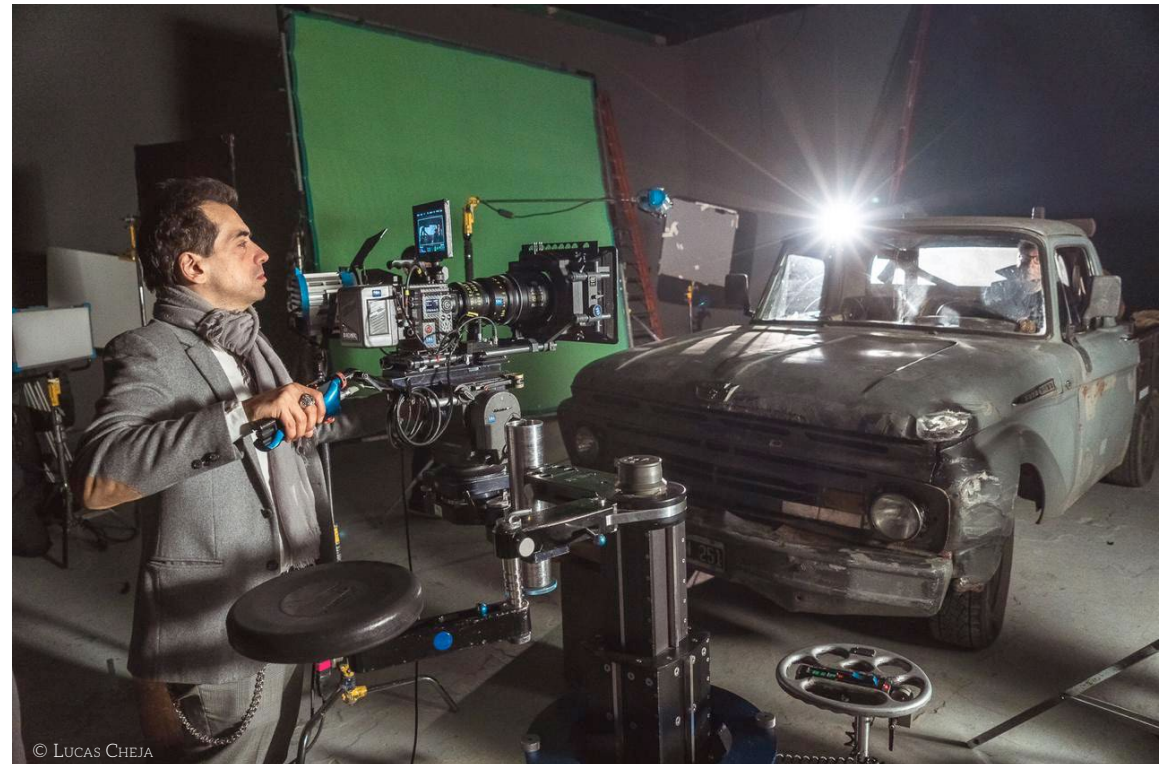
Kryptonita. Nuestra relación es de conocimiento, él sabe lo que necesito y yo sé cómo trabaja. Además de todo el grupo humano que lo acompaña, tiene muy buen ojo y gran personalidad. La idea del diseño de iluminación fue recrear una luz madre que comande toda la escena para así dar libertad a la cámara y que pueda moverse en el espacio. Teníamos que pensar muy bien dónde iban ubicadas las luces principales así no realizábamos tantas correcciones entre tomas.

El equipamiento salió de la casa de alquiler Cámaras y Luces, donde puedo contar con lo que quiero y necesito, siempre a disposición y con muy buena relación. No tuve un gran parque de luces: las principales fueron un HMI 40M, HMI 8M y en esta película pudimos introducir led muy prácticos: los Falcon Eyes RX 18D bicolor armados con chimeras de *grid cloth*, entre otros.

Esta película tiene una particularidad: en su mayoría ocurre de noche. Si bien es una película de vampiros, estos no debían de tener luz directa ya que se debaten entre el límite de los haces de luz producto del sol cuando es día (vampiro en transformación) o la claridad nocturna al límite de las sombras. También opté por no preocuparme por tener un personaje iluminado, pero sí un diseño para la locación que destaque el lugar donde el personaje se iba a mover permitiendo convertir al personaje en objeto de un lugar, que debía quedar en claro que era enajenado.

Por estos motivos sabía que debía de optar por una cámara que responda muy bien a las bajas luces. La elección de la cámara no fue fácil, pero una

“La corrección se hizo de forma remota en plena pandemia lo que provocó que tenga demasiadas idas y vueltas y nos llevara más tiempo del habitual. Además, los procesos de un montaje de muchas capas y efectos nos obligaron a exportar cada acto como secuencias de imagen open exr para poder respetar todo el trabajo de edición y no perderlo en el programa de corrección de imagen”.

[TRAILER](#)
[+INFO](#)


© LUCAS CHEJA

decisión de producción optó por una que grabara a una resolución superior de 4K para así poder tener un *finish* en esa calidad. La cámara elegida fue la Red Helium que graba en formato nativo de tamaño de imagen 8K y ofrece una gran versatilidad para la postproducción ya que grabamos en Raw.

El foquista fue Jerónimo del Castillo, con el cual ya venimos trabajando desde hace años porque somos compañeros de facultad. Mi elección de lentes fueron los Carl Zeiss High Speed 1.3, valija completa. Esos objetivos me permitían tener una mayor luminosidad y lograr la textura deseada. Son unos lentes que en su comunión con las cámaras digitales me gusta mucho como dan. Para realzar esta lucha entre los cálidos y los fríos en ciertas escenas comandadas por los cálidos de fuego o velas elegí usar en cámara el filtro Enhancing, que realza los cálidos, pero también agrega un punto de contraste que, al manejar bajas luces, no resultaba ser tan versátil.

Hubo varias escenas donde optamos por contar con una segunda unidad de cámara para obtener otras opciones de encuadre de una acción que no podíamos repetir. Por ejemplo, el choque y vuelco del auto de la protagonista. Esta elección aceleró muchísimo el rodaje, además de darnos otro punto de vista. Para esta unidad requerí de otra cámara que sea hermana de la principal y por eso elegí la Red Epic que, si bien no es tan sensible como la Helium, permite la grabación en Raw y empatarlas en rodaje, a través del lut.

Con respecto a los movimientos de cámara, la película tiene la particularidad de que Daniel es

amante de los movimientos, no solo de Dolly (muy bien operados por la dupla Razzeto, padre e hijo) sino también de los ópticos. Para varias escenas elegí el zoom Arri Fujinon Alura 18-80 que permitía tener acercamientos significativos. Este lente al ser *full frame* me permitía llegar a los 18mm sin viñeteo en los 8K de grabación.

El proceso de corrección de color del film no fue, como en otras ocasiones, disfrutable. La corrección se hizo de forma remota en plena pandemia lo que provocó que tenga demasiadas idas y vueltas y nos llevara más tiempo del habitual. Además, los procesos de un montaje de muchas capas y efectos nos obligaron a exportar cada acto como secuencias de imagen *open exr* para poder respetar todo el trabajo de edición y no perderlo en el programa de corrección de imagen. Esto hizo que el material no pueda llegarle al colorista en su máxima calidad, pero sí en una compresión aceptable, que condicionaba muchas veces los límites de la corrección en las bajas o las altas exposiciones. El colorista tuvo que trabajar acto por acto lo que fue un poco problemático para encontrar el estilo visual que se va acentuando a lo largo del film. Esta película, a diferencia de otros films que realicé, tiene un *look* marcado desde el inicio ya que comienza por escenas del final que luego se retoman.

Sin dudas, *Al tercer día* fue una película compleja, grabada en casi seis semanas y con muchísima postproducción en la que con la fotografía quise acentuar el género para llevarlo a su máxima expresión y acentuar el dramatismo.



AL TERCER DÍA

CÁMARA: RED HELIUM
FORMATO DE IMAGEN: 2.40:1
LENTE: CARL ZEISS HIGH SPEED 1.3 // ARRI ALURA 18-80

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: DANIEL DE LA VEGA
GUIÓN: ALBERTO FASCE Y GONZALO VENTURA
PRODUCCIÓN: DANIEL DE LA VEGA Y NÉSTOR SOTELO
ARTE: JOTAR
VESTUARIO: LA POLILLA VESTUARIO
MAQUILLAJE: PANIC FX Y MONSTER LABS STUDIOS
SONIDO: GERMAN SURACCE
MÚSICA: LUCIANO ONETTI
MONTAJE: MARTÍN BLOUSSON, DANIEL DE LA VEGA Y GUILLE GATTI
FOTOGRAFÍA: MARIANO SUÁREZ (ADF)
CÁMARA: DANIEL DE LA VEGA
FOQUISTA: JERÓNIMO DEL CASTILLO
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: SANTIAGO ABATE
GAFFER: CARLOS DÍAZ
JEFE DE ELÉCTRICOS: SALVADOR AVAL
ELÉCTRICOS: EMILIANO CHARNA Y PITY MARTINEZ
GRIP: MARIANO RAZETTO Y EMILIO RAZETTO
STEADICAM: PABLO VILLAREAL
COLORISTA: LIONEL CORNISTEIN
COORDINADOR DE VFX: LIONEL CORNISTEIN
VFX: GABRIEL COÑUEL
VIDEO ASSIST: FLORENCIA SERO MANTERO

A woman with long brown hair, wearing a red coat and a red and grey beanie, stands in the foreground looking out a large window. The window reflects the interior of a shop with various items on shelves. A bright red neon sign is visible through the window, with the word 'WINTER' in a stylized font. Below it, the word 'ZOMATE' is visible in yellow. The scene is lit with warm indoor lights and cool blue outdoor lights, creating a moody atmosphere.

ANGÉLICA

POR IVÁN GIERASINCHUK (ADF)

ANGÉLICA Y LOS ESPÍRITUS

Angélica y los espíritus, uno de los títulos tentativos de la película, no quedó en lo formal pero estuvo en lo sensorial al hacerla: sirvió para crear y gestar un thriller psicológico de profundidad dramática donde se expusiera el mundo cognitivo de las personas, sus problemáticas familiares, el apego al recuerdo y su tratamiento en el presente.

El relato está surcado por la idea de que una casa es un nido de recuerdos y también una hoguera, siendo el nido ese primer estadio de contención y luego, si no se lo puede actualizar a los pasajes de la vida, una auténtica hoguera donde arder entre los recuerdos, al borde de la locura.

La imagen que esto representó para el encuentro con Delfina Castagnino (directora y coguionista de la película) era la demolición y el caerse con la casa, llegar a los márgenes de la mente, incluir la muerte y el modo en que Angélica como personaje camina por la cornisa del desequilibrio emocional.

Adquirir una visión fotográfica sobre todo este panorama era complejo, queríamos hacer algo de peso propio y sin referencialidad, algo que nos tocara hondo a quienes participábamos en la dirección de las áreas y que fuese posible de poner en acto durante un rodaje donde la casa se iría demoliendo.

La demolición iba a ocurrir, la casa iba a caer en su totalidad. Sumemos a este evento que la casa pertenece a Delfina, quien ante la venta de la misma decidió filmar su derrumbe y, a partir de este acontecimiento, generar un film.

Siempre sentí que más allá del thriller estaba la intención de parte de Delfina de demolerse ella, a su familia y a los fantasmas que seguían circulando cada vez que se cruzaba el umbral de esa casa.

Formulé mi propuesta en viejos espíritus personales, tomando mis recuerdos como posibles colores, sombras, rayos de luz y capas de reflejos.

El reflejo como manera de verse una vez desaparecido ese tiempo pasado y como un modo de generar espejismos. Siento que el espejismo como efecto óptico, junto con el reflejo, son las herramientas que mejor hablan del pasado y su tratamiento en el presente ya que desvirtúan la realidad.

Dentro de esta guía decidí dividir el guión en tres claves de conflicto y de escenarios. Los llamé nodos para deformar un poco la palabra nido. Son tres nodos los que marcan la propuesta fotográfica dentro del guión y su drama:

- **La casa común:** planta baja y primer piso en todos sus ambientes (donde se muestra la vida como si aún fuera la misma que con la madre viva).
- **El altillo** (lugar donde busca lo que fue su infancia, su familia completa).

- Angélica y los momentos en los que **la peluca** de su madre la transforma y la autoriza a ir a otros bordes de la mente.

Cada una de estas instancias hace a un tipo de contraste, a un tipo de saturación, a un tipo de trabajo en el color, a una forma de impacto de la luz (directa o rebotada) y a una altura de cámara. Síntesis: desde la fotografía, mi deseo constante con la historia era poder ser sintético y claro.

“El relato está surcado por la idea de que una casa es un nido de recuerdos y también una hoguera, siendo el nido ese primer estadio de contención y luego, si no se lo puede actualizar a los pasajes de la vida, una auténtica hoguera donde arder entre los recuerdos, al borde de la locura”.

EXPRESIONISTA

El tiempo y la construcción conjunta con dirección y arte tan enfocados en lo edilicio de la narración permitió tener el encuentro de los NODOS que me había planteado. Se empezó a manejar el vestuario como articulación de los mundos psicológicos de Angélica y ahí la respuesta fue contundente: la fotografía tenía que llevarla en tándem con el vestuario. Estos tres nodos deben ser en firme y libre movimiento con el vestuario y sus propósitos.

A continuación transcribo unas palabras de Mariana Seropian, directora de vestuario de la película: *“A través del vestuario quise contar el vínculo que Angélica va generando con la casa, esa unión que va mutando, mimetizándose hasta convertirse casa y personaje en una unidad. La película comienza en comunión con la parte “viva” de la casa, las plantas y enredaderas que van tomando el hogar, como ella. Por eso, elegí el verde como color predominante para los primeros cambios: los reflejos de las plantas del exterior y su remera verde se unen, como un espejismo de vida que en el interior ya no existe.*



Sus salidas al exterior le exigen un disfraz, un escudo: ese mundo de colores y estampados que rescata del placard de su madre muerta, remarcando el contraste entre interior-exterior, vida-muerte. La casa la va tomando, la hace parte de ella.

A medida que va pasando la película esos verdes vivos desaparecen y dejan lugar a colores más neutros: grises y marrones, igual que el polvo de la demolición, de las maderas viejas y del hormigón, de las manchas de la pared. La casa la va tomando, ella está igual (por dentro y por fuera) que esa casa semi derrumbada donde pasa desapercibida, casi como un fantasma”.

Así fue como estos tres nodos que había dividido en escenarios del conflicto narrativo para la fotografía ahora tenían una hermandad con el vestuario:

serían los patrones para el color, su saturación, su contraste lumínico y su brillo reflejado.

Las luces del nodo uno: la casa tendría luces externas del día, soles potentes o nublados entrando desde el afuera y la sensación de encierro comenzaría a apoderarse del lugar, la sombra avanzaría junto con la historia, el negro iría tomando porcentaje en cuadro y siempre con un tinte de color naturalista, pero algo dorado, algo de sueño de verano. De ahí el uso de faroles de tungsteno como Par64, fresnel y HMI que dieran contrapunto en cuanto a color de luz y textura para brindar en el ángulo de cámara la visión expresionista. La calle y todos sus exteriores: naturalismo crudo, colores reales, contrastes reales, casi una imagen documental en el sentido del registro “puro” del momento.

El nodo dos: el attillo. Empecé a explorar la sensación de que ese era el espacio donde el fluir de los recuerdos daba lugar a una luz más dura, poniendo el expresionismo desde el haz de luz, donde la saturación podía comenzar a acentuarse, todo el tiempo con franjas negras interpuestas (con utilización de Par64, Fresnel y Dedolight), símbolos que son puntapié para dar paso al tercer nodo que es el momento que Mariana llama desde el vestuario de “el disfraz”. En esta instancia la decisión es el exceso: de color y saturación. Como regla principal: que no tenga ningún contenido diegético, que no responda a nada más que a un borde de la mente enloquecida o de la fantasía.

En este punto, el recurso fue investigar y aprender de la mano de Federico Martini, gaffer de la película, sobre los Skypansels y sus posibilidades de color e infinidad de variantes. Fue un desafío para mí ya que disfruto del avance tecnológico en el aspecto del color, aunque aún no de la textura de la luz de led.

Este planteo de luces tenía un soporte óptico que fue la decisión de utilizar un zoom Angenieux 35-140 T 4.5 y una valija de Carl Zeiss T 1.3, que finalmente solo utilizamos en dos escenas (necesitábamos el full open de apertura por usar bajas luces) ya que no daba el estilo sensible y estético que brindaba el zoom.

El zoom tenía un propósito: sumar la sensorialidad dramática del movimiento en toma, algo explorado en miles de películas en la historia del cine y géneros enteros dedicados a eso. Sentíamos que era una premisa dramática a destacar, a utilizar y a explorar. En el Angenieux se daba una



TRAILER

En todo momento sentí que debía dejar espacio, tiempo y recursos para que arte y dirección pudieran ir modificando ese escenario que era demoler una casa. La austeridad como norma para ser fiel a ese guión, ahora transformado en un set. La precisión de recursos materiales de la fotografía para que el expresionismo de la mente juegue en impacto visual y poner mis recuerdos ahí: el contraste que siento me traen los espejismos del pasado.

Angélica cae con la casa, Angélica se derrumba con ella. En el tránsito arrastra mucho y a nosotros nos deja la muestra de que el apego enloquece. Pero el cine libera.

mezcla interesante entre el bokeh y la definición de borde de los elementos en foco. Ahí estuvo la clave: la sensación de que *Angélica* relata algo de la mente, de las emociones y de los espíritus.

A continuación transcribo unas palabras de Mauro Fernández Arizzi, foquista de la película, sobre la elección óptica:

“Probamos una Alexa EV con set de Ultraprimes, set de Cooke s4, set de Carl zeiss 1.3 y algunos zooms, entre los cuales estaba el gran ganador: un Angenieux del año del pedo, 35-135mm T 3.5 ¡y una mínima 1.5mts! Yo estaba chocho, o al menos eso creía...Hicimos las pruebas y las vimos en la sala de Cinecolor. Recuerdo que miraba y escuchaba la charla entre Iván, Delfina y el colorista como si fuese un partido de tenis. Se pusieron sobre la mesa variantes

como “profundidad de los negros”, contraste, definición y una observación bastante inusual, que en este caso fue definitoria: cuán ancha o alta se forma la imagen. Es decir, cuán “wide” o “narrow” se traducen las figuras al pasar por el conjunto de lentes.

La sensación general que predomina al recordar este rodaje es la de la construcción de una obra de arte (y la particularidad que eso tiene en un contexto de demolición). Fue un inagotable ida y vuelta entre directores, asistentes y demás compañeros con un fin expresivo; como si hubiéramos querido contar la historia a través de nuestras sensaciones con un cuidado estético, no sólo visual sino ponderando desde el comienzo aquello que el sonido, en una instancia tardía, siempre tiene para aportar”.

Rodar con el zoom como única óptica y un plan-teo básico de luces fueron la esencia del rodaje.

ANGÉLICA

CÁMARA: ARRI ALEXA EV
FORMATO DE IMAGEN: 1.85:1
LENTE: ÓPTICA ANGENIEUX 35-140 T 4.5

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: DELFINA CASTAGNINO
GUIÓN: DELFINA CASTAGNINO, AGUSTINA LIENDO,
MARTÍN MAUREGUI Y MARTÍN FELDMAN
PRODUCCIÓN: ALEJANDRO ISRAEL
ARTE: JULIETA DOLINSKY Y MARINA GURMAN
VESTUARIO: MARIANA SEROPIAN
MAQUILLAJE: NÉSTOR BURGOS
SONIDO: FEDERICO ESQUERRO Y ESTEBAN GOLUBICKI
MÚSICA: ALEJANDRO KAUDERER E IGNACIO GABRIEL
MONTAJE: DELFINA CASTAGNINO Y ANDRÉS ESTRADA
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: IVÁN GIERASINCHUK (ADF)
FOQUISTA: MAURO FERNÁNDEZ ARIZZI
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: FRANCISCO ROSSO
GAFFER: FEDERICO MARTINI
JEFA DE ELÉCTRICOS: GALA PERDOMO
ELÉCTRICO: CARLOS SOSA
COLORISTA: MAXI PÉREZ (HD ARGENTINA)
COORDINADORAS POST PRODUCCIÓN:
DANA NAJLIS Y MICAELA RITACCO



AZUL EL MAR

SEBASTIÁN FERRERO (ADF)



© SOL MUÑOZ



© MELANIE CASTELLINI

Azul el mar es, en palabras de su protagonista Umbra Colombo, un viaje dentro de otro viaje. Esta frase describe muy elocuentemente los planos de lectura que la directora Sabrina Moreno pensó desde un comienzo para el proyecto: cómo expresar de manera subjetiva un conflicto interno muy personal y a la vez universal en muchas mujeres de esa generación, incrustado en el devenir de una historia familiar narrada a partir de los códigos de un drama naturalista.

Con Sabrina nos conocimos rodando un cortometraje en 2014 y cuando unos años después me convocó para colaborar en *Azul el mar* comprendí inmediatamente que me encontraba ante un proyecto muy íntimo y de tintes autobiográficos, lo cual me requeriría un compromiso extra y mucha empatía a la hora de encarar el proceso.

El inicio del trabajo compartido implicó extensas reuniones en las que, antes de discutir el abordaje fotográfico del relato, conversamos mucho sobre el guión, los personajes y sus motivaciones. Al tratarse de un proyecto tan personal mi intención pasaba por empaparme en profundidad de su mirada. Recién una vez que nos percibimos en la misma sintonía comenzamos la discusión sobre la imagen en función de lo que pretendíamos contar.

La película narra la historia de una familia (madre, padre y cuatro hijxs) que viaja de vacaciones a Mar del Plata, en la costa argentina. En medio de ese escenario de descanso estival termina por aflorar en Lola, la madre del clan, el fuerte conflicto que viene gestando en su interior desde hace tiempo. Esta situación pone en crisis el deseo individual de los personajes, a la vez que desata los

desencuentros vinculares en la pareja. Es una historia coral e intimista al mismo tiempo.

Para empezar a trabajar con Sabrina hablamos mucho del cine que nos gusta: exploramos y desechamos varias ideas. Nos referenciamos en películas donde la cámara se mueve con mucha libertad como *Las maravillas* (Alice Rohrwacher, 2014) y diversos filmes de la *Nouvelle Vague* que comparten esa estética. La idea de una cámara viva, que estuviese siempre en función de los personajes y atenta a lo que sucedía en escena, fue una premisa concreta por parte de Sabri a la hora de pensar la puesta en escena. “La cámara tiene que sentirse como un integrante más de la familia, tiene que poder convivir y perderse entre los personajes”, me dijo en una oportunidad. Es por ello que la puesta de cámara no fue tan planificada de

antemano y se fue desarrollando sobre la marcha, en función de lo que sucedía en escena en términos dramáticos. Siento que aquellas largas charlas previas sobre la historia fueron provechosas en rodaje, ubicándonos en un mismo eje de mirada y reflexión sobre lo que estábamos desarrollando, y permitiéndonos manejarnos con cintura y elasticidad a la hora de elaborar la puesta en escena *in situ*.

El diseño de la luz en interiores también abreva de esa misma pauta: la de ofrecerle a la cámara la libertad de movimiento necesaria para acoplarse a lo que propone la situación de los actores en escena. Con el gaffer Pablo Lovera y el resto del equipo de fotografía decidimos aprovechar al máximo la luz disponible cada vez que fuese posible. Trabajamos las escenas nocturnas con luces prácticas y faroles fuera de cuadro que por lo general colgaban de barracudas en posiciones que nos permitían tener versatilidad en los tiros de cámara, aunque procurando siempre lograr la atmósfera adecuada para cada plano.

En cuanto a la estructura general del proyecto, la dramaturgia explora dos universos que conviven en el film. Uno es el escenario de lo cotidiano, que desarrolla la historia de esas vacaciones en familia, y el otro es el universo interior del personaje de Lola, quien en pleno viaje atraviesa el angustiante conflicto que la agobia, como la tormenta que se cierne pero nunca llega.

Decidimos trabajar este plano interior de Lola desde una subjetividad manifiesta, donde la naturaleza y el mar cobran una presencia fundante configurando el espacio personal de la protagonista,



“El inicio del trabajo compartido implicó extensas reuniones en las que, antes de discutir el abordaje fotográfico del relato, conversamos mucho sobre el guión, los personajes y sus motivaciones. Al tratarse de un proyecto tan personal mi intención pasaba por empaparme en profundidad de su mirada. Recién una vez que nos percibimos en la misma sintonía comenzamos la discusión sobre la imagen en función de lo que pretendíamos contar”.

el lugar donde se refugia y se enfrenta a las contradicciones que la abrumen. Optamos por desarrollar una imagen de tinte expresionista, que opera como reflejo de las emociones y el sentir de Lola. Para el rodaje de estas secuencias, a diferencia de la dinámica de puesta en escena planteada para registrar el mundo familiar, sí hubo una planificación desde la preproducción en vistas a construir más certeramente el universo del personaje.

El espacio diegético de lo cotidiano se sostiene en una dramaturgia más tradicional, pero bajo un dispositivo de lógica temporal muy singular. Aquí conviven en simultáneo dos tiempos: la contemporaneidad del rodaje (finales de 2018) con la década de los 90. Esto presupone una atmósfera anacrónica de sutil extrañeza construida a partir del arte, pero también desde la concepción textural buscada en el trabajo de color. Asimismo,

la elección de una relación de aspecto 4:3 no fue casual más allá del gusto que tenemos con Sabrina por ese formato y por cómo encuadra los primeros planos. Este recurso se presenta aquí como un testigo del imaginario visual masivo de finales del siglo pasado, encarnado por la TV de definición estándar y formato 4:3.

La película se rodó durante cuatro semanas en Mar del Plata y una en Córdoba para algunos interiores. El equipo fue mixto y diverso: formado por gente de Córdoba, algunxs técnicxs marplatenses y otrxs porteñxs. El enorme esfuerzo que representó para la producción trasladar todo un equipo de rodaje a la costa para filmar tuvo su compensación en el protagonismo que el mar reviste en la película terminada, confiriéndole un carácter y una mística inusitada en su vínculo con Lola. Fue fundamental para lograr esta sensación poder captar el mar internándonos en él. Trabajamos con un estanco de cámara que si bien no nos ofrecía mucha versatilidad ni la opción de sumergirnos bajo el agua, sí nos permitía adentrarnos unos cuantos metros mar adentro, logrando capturar momentos muy vívidos con los personajes interactuando en ese espacio. Creo que sostener la decisión de priorizar el recurso del estanco hizo una gran diferencia en la película.

El 75% de los decorados de *Azul el mar* son exteriores, con lo cual la decisión de qué carácter aportarle a la imagen en términos texturales y cromáticos recayó fuertemente en la etapa de corrección de color, a cargo de Gonzalo Greco. Si bien los interiores ya venían determinados por el diseño de arte y por el modelado de la luz planteado en

rodaje, y para los exteriores procuramos aprovechar de la mejor manera posible la luz natural, la instancia del color fue fundamental para lograr la impronta visual definitiva.

Decidimos dotar a la imagen de una textura con reminiscencias un tanto “vintage”, inspiradas en las fotos impresas en papel de nuestra infancia. Fotos que con el tiempo han perdido densidad en las sombras virando hacia un tono amarillento, y que también carecen de potencia en los brillos, que se han apagado y tornado lánguidos y opacos. El resultante de esta búsqueda es una imagen de contrastes muy suaves y contenidos, de carácter nostálgico, que nos remite a una visualidad añeja, pero a la vez cercana en el tiempo, y que colabora en la construcción temporal de la que hablábamos en párrafos anteriores.

En las secuencias del mundo interior de Lola nos permitimos más licencias a la hora de manipular el color dado el tinte subjetivo que buscábamos. Para este universo construido a partir del protagonismo del cielo, el mar, el bosque, el vestuario de Lola y su estado afectivo trabajamos una saturación con buena presencia y un sutil virado cromático en exteriores, explotando una paleta rica en tonos verdes y cian en complemento con algún matiz cálido en los brillos (amarillo o naranja).

A manera de reflexión final pienso que con Sabri y el resto del equipo, más allá de haber partido de determinadas ideas fundantes, fuimos encontrando durante el transitar del proceso la impronta de *Azul el mar*. Creo que el resultado final nos sorprendió a todxs muy gratamente. En lo personal

lo viví como un proceso intenso y complejo pero muy disfrutable, y me siento muy feliz con la película que conseguimos hacer.



AZUL EL MAR

CÁMARA: **RED SCARLET W**
FORMATO DE IMAGEN: **4:3**
LENTE: **CARL ZEISS CP2**

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUION: **SABRINA MORENO**
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **PAOLA SUÁREZ (JAQUE CONTENT/APAC)**
DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: **NATALÍ CÓRDOBA (APAC)**
JEFATURA DE PRODUCCIÓN: **AGOSTINA ARÉVALO**
ARTE: **LUCAS MUÑOZ BOMBÍN**
VESTUARIO: **SOL MUÑOZ**
MAQUILLAJE: **EVA PEREA**
SONIDO: **ATILIO SÁNCHEZ (ASA)**
MÚSICA: **ALEJANDRO DI RIENZO Y ARTURO ESCUDERO (440 ESTUDIO)**
MONTAJE: **MARTÍN SAPPPIA (EDA)**
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **SEBASTIÁN FERRERO (ADF)**
FOQUISTA: **MAGALÍ MÉRIDA**
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA (MDQ): **MILO LAZZARÍN**
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA (CBA): **PAULA BELLI**
GAFFER: **PABLO LOVERA**
JEFE DE ELÉCTRICOS (MDQ): **CARPINCHO LÓPEZ**
JEFE DE ELÉCTRICOS (CBA): **EMILIANO BLAZ MICHLING**
ELÉCTRICO (MDQ): **EMILIANO BLAZ MICHLING**
ELÉCTRICO (CBA): **JUAN DRAGO**
GRIP: **GIANNI FOSCHIATTI**
COLORISTA: **GONZALO GRECO**
COORDINADOR DE POSTPRODUCCIÓN: **AUGUSTO VILLAMEA**
COORDINADOR DE VFX: **FABIÁN DUEK**
VFX: **FABIÁN DUEK**

BACURAU

POR PEDRO SOTERO





Decidí comenzar este análisis personal de la imagen de *Bacurau* hablando un poco de mi relación con Kleber y Juliano, los directores de la película, y Thales Junqueira, su director de arte y mi gran socio en la construcción de imágenes cinematográficas. Nos conocimos hace más de 15 años en los pasillos del cine de la Fundação Joaquim Nabuco, bastión cinematográfico de Recife, donde vi las mejores y más llamativas películas de mi vida. Kleber fue, durante muchos años, el curador de esta joya de sala que formó a más de una generación de directores de la ciudad. Allí pude ver todas las películas de Truffaut y conocer y enamorarme de Antoine Doinel, salir completamente abrumado con la

imagen de Christopher Doyle, y quedarme boquiabierto con la copia restaurada de *2001: odisea del espacio* y el impresionante trabajo de Kubrick y John Alcott. Y sigue una larga lista de películas...

Nuestro primer trabajo juntos fue en 2005 en el cortometraje de Kleber *Eletrodoméstica*, en el que fui asistente de dirección y Juliano, director de arte. En 2010 hicimos nuestro primer largometraje con la ópera prima de ficción de Kleber: *O Som ao Redor*. Juliano era el productor; Thales, el director de arte; y Fabrício Tadeu y yo hicimos la codirección de fotografía. Nuestra asociación siguió funcionando y en 2015 filmamos *Aquarius*,

la segunda ficción de Kleber. En esta ocasión Juliano y Thales compartieron la dirección de arte, mientras que Fabrício y yo repetimos dupla en la dirección de fotografía.

La primera vez que supe del guión de *Bacurau* fue justo después del rodaje de *O Som ao Redor*, en 2011. Pasó mucho tiempo y siempre hablamos sobre el guión que Kleber y Juliano estaban desarrollando juntos. El guión pasó por miles de tratamientos y miradas muy diferentes a partir de una misma idea embrionaria. En 2017 la película contó con todos los recursos para poder ser filmada. Tras la primera lectura ya estaba completamente

enamorado e involucrado con *Bacurau*. Fueron casi un año de conversaciones e intercambio de ideas antes del inicio de la preproducción, que duró unas 10 semanas.

En *Bacurau* nuestro norte más grande para el diseño de los exteriores de la película fue la luz del propio Sertão (región Nordeste de Brasil). Un sol fuerte y abrasador, que casi ciega en épocas de sol alto, fue nuestra base. Muchos libros y películas brasileñas fueron referencias: *Os Sertões*; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; *A Hora e Vez de Augusto Matraga*; *Cabra marcado para morrer*; y *Brasil Ano 2000*, entre otras.

Para intensificar aún más esta sensación de luz hostil en el exterior, el gaffer Márcio Luiz Lima Magrinho siempre tenía tamizadores blancos de 6x6 para rellenar y plateados para la luz de fondo, además de un HMI de 18K que a veces agregaba como fuente de ataque o luz de fondo.

Para los días al aire libre la mayor dificultad fue mantener la continuidad lumínica de las escenas con muchos personajes y largos diálogos. Creo que es un equilibrio difícil: mantener la continuidad de la luz y ceñirse al plan de rodaje ajustado. En estos casos de discontinuidad lumínica la corrección de color no hace milagros, pero ayuda mucho a equilibrar para que los cortes se mantengan fluidos y no corran al espectador de la historia.

Para los ambientes interiores día, como casi todos fueron casas, siempre tuvimos la posibilidad de iluminar las locaciones desde el exterior con grandes fuentes, liberando los interiores para la

dirección de arte, los actores y los movimientos de cámara.

Como es una película de género pudimos dejar un poco el registro naturalista y decidimos trabajar con interiores más cálidos iluminando con grandes fuentes de luz desde las puertas y ventanas: fresneles (20K y 10K) corregidos con nada, $\frac{1}{4}$ o $\frac{1}{2}$ CTB. Sumamos reflectores Par 64 adheridos al techo, que reforzaban las entradas de luz a través de las tejas y dejaban libre de equipamiento el interior.

Bacurau es un pájaro distante y nocturno, así como también lo es la película. El itinerario describe una ciudad con una vida nocturna muy activa y una gran cantidad de escenarios con diferentes ambientes: barras abiertas, un burdel móvil, funerales, niños jugando al aire libre, un apagón general. El barrio de Barra, formado por la calle principal y algunas laterales, contaba con 10 farolas de mercurio de 80W. En el *scouting*, además de percibir el monocromo y la subexposición de las luces amarillas (teniendo en cuenta que las lentes anamórficas no son tan rápidas y la base ISO era 800), decidimos agregar luz: más postes y de mayor potencia.

Para el apagón se llevó a cabo una misión conjunta entre el equipo eléctrico, la producción y el Ayuntamiento de Parelhas. Logramos conectar todos los postes de la ciudad en dos disyuntores, los cuales fueron operados por el equipo eléctrico y cortados manualmente por una señal de radio.

En las escenas en las que hay ausencia casi total de fuentes de luz artificial, como la escena del apagón, se utilizó una grúa de 15 metros para posicionar

nuestra “luna”: un HMI de 18K con gelatina de efecto platino y tela de rejilla completa agarrada en la punta de la lanza de la grúa, que fue una versión barata de un globo de helio y luz. Además de nuestra “luna” se colocó otra fuente de luz: un fresnel 20K + CTB completo para iluminar el fondo (algo de vegetación o colina a la distancia) que, gracias al desenfoque, ayudó a completar la sensación de profundidad. También usamos dos jirafas con SkyPanel S60 y gelatina Platinum + chimera para adelgazar la luz en las caras de los actores.

Los estadounidenses de la película se instalan en una gran casa de una granja tradicional brasileña del siglo XIX y construyen una carpa dormitorio al lado con características militares. Para las escenas en la casa grande seguimos el mismo camino de iluminación que *Bacurau*: un tono cálido. Para el anexo optamos por un cambio radical: en el corredor, un túnel con lámparas de tubo fluorescente de 5500K colocadas verticalmente; y en el interior de la carpa, además de las lámparas de tubo de 5500K, colocamos una hilera de luces en cuadro con 6 lámparas LIFX de temperatura más cálida y magenta que ayudaron a mantener los tonos de piel y contrastaron con las lámparas de tubo azuladas.

Para la escena final del entierro era necesaria una atmósfera densa, olorosa y mortal. La escena se filmó a última hora de la tarde con un cielo gris y pesado que optamos por reforzar en la corrección de color. Una imagen gris con poco contraste, pálida y fría como la muerte. Sin embargo, en la última imagen de Michael en la película, un rayo de sol ilumina la escena antes de sus últimas palabras: “Esto es solo el comienzo”.



© VICTOR JUCA

BACURAU

CÁMARA: **ALEXA MINI**
 FORMATO DE IMAGEN: **2.39:1 (4:3 RAW OPEN GATE 3.2K)**
 LENTES: **PANAVISION C & E SERIES, ANGENIUEX 50-500 PANAVISED**

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **KLEBER MENDONÇA FILHO Y JULIANO DORNELLES**
 PRODUCCIÓN: **EMILIE LESCLAUX Y SAÏD BEN SAÏD**
 ARTE: **THALES JUNQUEIRA**
 VESTUARIO: **RITA AZEVEDO**
 MAQUILLAJE: **TAYCE VALE**
 SONIDO: **NICOLAS HALLET Y RICARDO CUTZ**
 MÚSICA: **MATHEUS THOMAS ALVES**
 MONTAJE: **EDU SERRANO**
 FOTOGRAFÍA: **PEDRO SOTERO**
 FOQUISTA: **NICOLAU SALDANHA Y LEANDRO GOMES**
 SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **MAIRA IABRUDI Y LINCOLN SANTOS**
 VIDEO ASSIST: **LANA LO BIANCO**
 GAFFER: **MARCIO LUIZ LIMA**
 JEFE DE ELÉCTRICOS: **PAULINHO LINO**
 ELÉCTRICOS: **VITOR ESPINOLA Y FELIPE SELLES**
 GRIP: **CARLOS TARECO Y TIAGO PEREIRA**
 COLORISTA: **CHRISTOPHE BOUSQUET**
 COORDINADOR DE VFX: **ELISA PEREZ**
 VFX: **MIKAEL TANGUY**
 OPERADOR DE CÁMARA SEGUNDA UNIDAD: **IVO LOPES ARAÚJO**

LENES ANAMÓRFICOS PANAVISION

Creo que las lentes son una de las opciones más decisivas en la gramática visual de una película (desenfoque, definición, estilo, brillo, etc.) Hoy, las posibilidades son muchas. Hace unos años (desde la preproducción de *O Som ao Redor*, en 2010) que con Kleber y Juliano debatimos y coqueteamos con el uso de lentes anamórficos. Pero solo en *Bacurau* todo encajó. Y desde el principio supimos que ese era el camino a seguir.

Así como el guión de *Bacurau* propone un cambio radical de perspectiva sobre cómo se representan 'extranjeros' y estadounidenses, la idea de invertir el uso clásico de estas lentes -muy usadas en el cine hollywoodense- para hacer un western brasileño parecía tener total sentido con la imagen de la película que estábamos tratando de construir.

La imagen de este tipo de ópticas es muy característica del cine estadounidense que forma parte de nuestro imaginario cinematográfico (*Alien*; *Bitter Nightmare*; *Halloween*; *Enigma of another world*; *Chinatown*; *Shark*; *Blade Runner*, etc.) Estas películas utilizan muchas de las características de las lentes anamórficas en su lenguaje visual, como el aspecto amplio y grandioso de CinemaScope, el desenfoque ovalado y pictórico, la pérdida de definición de los bordes superior e inferior del marco en diafragmas abiertos, el estilo horizontal que cruza toda la pantalla, generalmente azulada o violeta, y un aliento fuerte en los pasajes de enfoque.

Profundicé en la investigación de lentes anamórficos para *Bacurau* utilizando las tecnologías

actuales para averiguar con qué lentes se filmaron ciertas películas. Sitios dedicados a la cinematografía como ShotOnWhat, IMDB (en la pestaña de especificaciones técnicas completas), ShotDeck y Cinephilia&Beyond me mostraron el camino para mapear qué lentes anamórficos podían traer estas características tan llamativas. Así llegué a la Serie C de Panavision. La serie C surge a finales de la década del 60 como una opción compacta y ligera para los ya clásicos y pesados objetivos Panavision, pero manteniendo las características que marcan los créditos "Filmada en Panavision".

En conversación con Panavision France (debido a la coproducción francesa) descubrimos la dificultad de encontrar un lente zoom panavision anamórfico largo. Necesitábamos un zoom que se complementara con las series C y E fijas que nos estaban suministrando. La única opción viable sugerida por ellos fue un zoom Angenieux 50-500mm 'Panavised', que consiste en una adaptación anamórfica al elemento trasero del clásico zoom esférico Angenieux 25-250mm HR, que ya habíamos utilizado en *O Som ao Redo* y *Aquarius*.

La combinación de estas lentes fijas con el zoom Angenieux Panavised y el moderno sensor digital 4:3 de la Alexa Mini parecían la configuración ideal para obtener el aspecto que queríamos para la película y enfrentarnos a una ciencia ficción occidental en el cálido y soleado interior del nordeste de Brasil.

TRAILER



CABALLO DE MAR

POR FERNANDO MARTICORENA (ADF)



Caballo de mar, la ópera prima de Ignacio Busquier, fue para quienes la rodamos mucho más que un trabajo. El destino quiso que fuera la última película del actor Pablo Cedrón, con quien también compartí el rodaje de *Aballay* en 2009, en el rol de gaffer de Claudio Beiza, un maestro y amigo.

Con Ignacio ya habíamos trabajado en una serie documental que rodamos en 2011, *Hombre Sur*, y siempre coincidimos en la manera de encarar la imagen de cada uno de los capítulos que filmamos. Por ese motivo supe que gran parte del recorrido de *Caballo de mar* estaría resuelto de antemano.

Luego de recibir el guión a comienzos de 2016 y durante las primeras charlas, Ignacio me comentaba su idea de rodar esta historia como un policial y hacer toda la película en blanco y negro. Eso fue algo que medité durante un tiempo. La

idea de rodar en blanco y negro es casi un fetiche para cualquier fotógrafo y lo cierto es que aún espero mi oportunidad. Pero hay que encontrar el proyecto adecuado para hacerlo.

Finalmente le propuse descartar esa idea para poder aprovechar otra estética que nos brindaba la historia: el mar, las playas desérticas, los cielos y los bosques de Necochea. Eran paletas de color dignas de aprovechar, igual que los interiores de un hotel de pueblo y de un bar.

En las primeras fotos que Nacho me mandó me llamó mucho la atención esa apariencia antigua y abandonada de todos los decorados. Esos lugares quedados en el tiempo con resabios de mejores épocas me dieron la clave de color necesaria.

Revisando fotos viejas de veranos de mi infancia me di cuenta que los colores de esas imágenes,

tomadas con una Kodak Instamatic en la década del 70, se habían transformado. Los cielos y las pieles habían ganado magenta y todo estaba teñido de una pátina amarillenta: ese fue el disparador para pensar el tono de la película. Esa memoria emotiva de mi infancia me hizo proponerle a Ignacio darle a los cielos un viraje hacia el turquesa y, a las pieles, hacia el cálido.

Si bien me suele pasar que al momento de trabajar en la sala de color encuentro a un director mucho más conservador que quien compartía mis ideas en la etapa de preproducción, en este caso logramos mantener esa melancolía de los veranos de mi niñez.

Otro de los juegos con los que quisimos romper la estética clásica del cine convencional fueron los encuadres. En la ya mencionada serie *Hombre Sur* habíamos coincidido en miradas similares y esta vez Ignacio quería mantener ese tipo de encuadres llamativos. En varias oportunidades forzamos los cuadros del personaje de Cedrón para arrinconarlo hacia el borde inferior. Buscábamos reforzar la idea de una persona acorralada por el entorno, perdida y sin salida. Es decir, mostrar la parte por el todo, y dejar librado el resto a la imaginación.

Con respecto al equipamiento, quise sumar a esta estética retro unos lentes acordes a la época. Me decidí por unos bellos Cooke S2-S3 con *re-housing*, que fueron una muy buena combinación junto a la Red Scarlet. Estos lentes nos dieron una textura de imagen muy suave y delicada, con unos *flares* bastante notorios, aunque sin ser invasivos. La grabación fue en 5K a sensor completo, por

lo cual en el uso del angular 18mm se notaba un poco el viñeteo de la imagen en los bordes.

Uno de los grandes desafíos del rodaje fue mantener la continuidad en una escena muy larga de los dos personajes principales mientras esperaban frente a una estación de servicio. Teníamos sólo una jornada para grabar una escena que se desarrollaba en más de cuatro páginas. Los personajes subían y bajaban del auto donde esperaban y todo el tiempo había que mantener la continuidad de una tarde muy soleada.

Pese a la velocidad con la que filmamos se hizo de noche. Faltaba una larga escena donde Rolo (Cedrón) le hablaba de sus sueños a Dora (Zaninovich) y ella, conmovida por su relato, lo terminaba besando. Era una escena con un giro importante, así que no había posibilidad de cortarla demasiado ni, mucho menos, eliminarla. Con las últimas horas de luz nos aseguramos de tener el plano de ese beso, que era el punto de giro de esa parte de la historia. Pero faltaba todo el desarrollo que llevaba a esa culminación. Entonces tuvimos que empezar a buscar encuadres dentro del auto donde no hubiera referencia de exterior y reproducir esa tarde soleada prácticamente con todas las luces que teníamos en el camión. Como resultado, esta escena tiene una estética de encuadres muy particular y poco ortodoxa, pero como el planteo general de la película juega con esta idea no queda fuera de tono. Fue un gran ejercicio de continuidad.

Curiosamente, mis escenas favoritas no son las de mayor complejidad o de mayor desarrollo de



“Revisando fotos viejas de veranos de mi infancia me di cuenta que los colores de esas imágenes, tomadas con una Kodak Instamatic en la década del 70, se habían transformado. Los cielos y las pieles habían ganado magenta y todo estaba teñido de una pátina amarillenta: ese fue el disparador para pensar el tono de la película”.

iluminación, sino unas escenas fuera del plan de rodaje, que hicimos con un equipo reducidísimo y despojadas de toda iluminación artificial.

Una tarde lluviosa de sábado, mientras el resto del equipo descansaba, nos fuimos con el director (Ignacio Busquier), la foquista (Lucía Vassallo) y Pablo Cedrón a filmar unas tomas suyas cabalgando. Buscábamos reforzar la relación del personaje con el animal y quedó algo que, se me ocurre, es un verdadero homenaje a Pablo: una secuencia de gran belleza y sutileza en la que el

caballo y él parecen hablarse con una intimidad enternecedora.

Meses después supimos la fatal noticia del desenlace de su enfermedad y enseguida me vinieron esas imágenes a la mente, junto con el recuerdo del sonido de la trompeta que él tocaba a todo volumen por las mañanas en su habitación.

A veces nuestro trabajo –me refiero al de cineastas, directores de fotografía, técnicos, etcétera– descubre involuntaria aunque afortunadamente la



CABALLO DE MAR

CÁMARA: **RED SCARLET**

FORMATO: **2.35:1**

LENTE: **COOKE SPEED PANCHRO S2/S3 T 2.3 REHOUSED**
POR TLS 18-25-32-40-50-75-100

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **IGNACIO BUSQUIER**

PRODUCCIÓN: **NURIA ARNAUD E IGNACIO BUSQUIER**

ARTE: **MARÍA FLORES TUCCI**

VESTUARIO: **KEI PAMPILLON**

MAQUILLAJE: **MARÍA FLORENCIA GROSSO**

SONIDO: **GERMÁN SURACCE**

MÚSICA: **CHRISTIAN BASSO**

MONTAJE: **IGNACIO BUSQUIER**

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA:

FERNANDO MARTICORENA (ADF)

FOQUISTA: **LUCÍA VASSALLO**

SEGUNDA ASISTENTE DE CÁMARA: **LORNA SANTIAGO ACCARDI**

VIDEO ASSIST: **MARTÍN HEREDIA TRONCOSO**

GAFFER: **MAXIMILIANO MOREIRA**

ELÉCTRICO: **FEDERICO LUACES**

COLORISTA: **ROBERTO ZAMBRINO**

VFX 1: **FULLDIMENSIONAL, SERGIO NEUSPILLER, NICOLÁS PELLEGRINO, PAULA PESCIO, SEBASTIÁN PELLEGRINO Y JUAN PABLO PRADA.**

VFX 2: **JOAQUÍN TORRES**



esencia de lugares, situaciones y personas (no sólo personajes). Creo que, sin proponérselo, en esa secuencia suya montando ese caballo en medio de una llovizna, rodeado de tonos grises y amarillentos otoñales, descubrimos el punto donde él y Rolo (su personaje en *Caballo de mar*) se encontraban en un momento único: el momento en que Pablo

se revelaba como el tipo observador que era y que logró crear eso que en el cine es tan verdadero y mágico a la vez, porque no se ve... pero está.

Habernos permitido vivir ese momento es, quizás, una de las mejores experiencias que pudo dejarnos un actor de raza como Pablo Cedrón.



EL PRÓFUGO

POR BÁRBARA ALVAREZ (SCU)



Cuando te invitan a trabajar en una película que incluye buenos actores, el órgano de tubos más moderno de Latinoamérica, un coro de mujeres, seres de otra dimensión que quieren pasarse a ésta y además una gran parte de la historia transcurre de noche en Buenos Aires, es difícil negarse. Todo esto sumado a que se trataba de la búsqueda de una mujer de su propia voz.

No conocía a Natalia Meta antes de trabajar juntas en *El prófugo*. Un productor amigo nos puso en contacto, viajé a Buenos Aires, conversamos sobre el guión y sobre algunas ideas que teníamos y así empezó nuestra colaboración.

El prófugo es una historia en la que lo esencial está en las sombras, en lo escondido, en lo que no se ve a simple vista. Para contar ese mundo pensamos que la oscuridad podía ser una oscuridad “viva”, con brillos ocultos en esas sombras y en los ojos de algunos personajes, como si estos seres que quieren pasarse a nuestra dimensión estuvieran al acecho esperando para atacar. Era importante generar una atmósfera de misterio, suspenso y también de una cierta extrañeza que acompañara durante toda la película a Inés, la protagonista. Nunca sabemos cuándo Inés está despierta o dentro de una de las pesadillas que la acosan: para ayudar a crear esa confusión decidimos no diferenciar visualmente esos estados.

“El prófugo es una historia en la que lo esencial está en las sombras, en lo escondido, en lo que no se ve a simple vista. Para contar ese mundo pensamos que la oscuridad podía ser una oscuridad “viva”, con brillos ocultos en esas sombras y en los ojos de algunos personajes, como si estos seres que quieren pasarse a nuestra dimensión estuvieran al acecho esperando para atacar”.



Una de las cosas que más aportaron a esa extrañeza que buscábamos fueron las imágenes que se ven proyectadas en la sala de doblaje donde trabaja Inés, una de mis locaciones preferidas. La realización de esos pequeños trechos de la película japonesa que vemos estuvo a cargo de Gaspar Scheuer. Esas imágenes potentes que parece que envolvieran a Inés mientras dobla la voz de una mujer o de un niño nos ayudaron a crear una atmósfera perturbadora que sirve de excusa para que los prófugos se cuelen a través del sonido, otro de los protagonistas de esta historia.

En esta locación, que era chica e incómoda para trabajar y en la que íbamos a filmar varios días,

tuvimos la posibilidad de hacer pruebas durante una tarde la semana anterior al comienzo del rodaje. Recomendando mucho tener este tiempo para preparar algunas cosas no sólo de fotografía sino también de otros departamentos. En ese día de prueba armamos lo que sería el sistema de proyección de la película que Inés dobla, vimos qué tamaño tendría que tener la pantalla donde se proyectaba, la distancia en relación a la cámara, varias de las posiciones de cámara que íbamos a usar, cómo aprovechar los múltiples reflejos que aparecían debido a los vidrios dobles o triples de las dos cabinas que estaban en cuadro e hicimos un par de Luts posibles. También definimos la

posición de los actores, el lugar justo para que el video assist y el equipo técnico no se viera reflejado. Fueron un montón de detalles que llevaron mucho tiempo de organizar y que nos dieron más libertad a la hora de filmar.

El prólogo de la película transcurre en Cancún y comienza con un tono más luminoso y saturado para acompañar a esta parte más “leve” de la historia y para contrastar, de una forma clásica diría, con el carácter más oscuro y pesado del resto. Aunque luego ese tono más alto entre en la misma frecuencia que el resto de la película, o al menos esa fue la intención.

En relación a la construcción del lenguaje de una película cada vez más me parece necesario que haya un tiempo dedicado al trabajo de mesa entre la directora y la fotógrafa, en este caso, para la confección de un guión técnico que nos ayude a descubrir cómo vamos a contar la historia. Ese desglose por escenas y planos nos va a servir de guía durante el rodaje y nos va a ahorrar un montón de tiempo aunque nos vayamos dando cuenta de que queremos filmar de una forma opuesta a la que pensamos en un primer momento. En esta instancia es cuando tenemos tiempo de imaginar y también descartar caminos a seguir y en la que, junto con el espíritu de las referencias que veamos, vamos a idear un esbozo del lenguaje de la película, lenguaje que se va a terminar de definir en el rodaje.

Nuestras referencias principales fueron: *El mal menor*, novela de C.E. Feiling sobre la cual está basada el guión; *Enemy*, de Denis Villeneuve; *Mulholland Drive*, de David Lynch; *Repulsión*, de Polansky; *El cisne negro*, de Darren Aronofsky; *Possession*, de Andrzej Zulawski; y *Berberian Sound Studio*, de Peter Strickland.

Desde la fotografía y la dirección de arte, a cargo de Ailí Chen, trabajamos muy en conjunto desde la previa eligiendo las locaciones junto con Natalia y estableciendo un canal de comunicación abierto que resultó en un intercambio muy rico.

Siempre que puedo armo el equipo de fotografía pensando en personas con las que ya trabajé y que son buenos profesionales y buena gente. Es muy importante para mí que haya armonía y colaboración entre todos. En este caso Fernanda Mallo fue

la foquista y Christian Colace el gaffer, siempre agradecida por su generosidad y paciencia. Ellos, a su vez, eligieron a sus respectivos equipos.

En la última etapa del proceso invitamos a Luisa Cavanagh para hacer la corrección de color. En un momento tan fundamental para terminar de definir el carácter de la imagen de una película son invaluable los aportes de una/un colorista de confianza. Tengo la costumbre desde hace unos años de llevarme al final del día de rodaje unos cuadros en logarítmico para mi casa y hacer algunas pruebas de color para tener de referencia, sobre todo cuando no hay una/un Dit en el rodaje, para mostrarle al director/a y después a la/el colorista. Hay algunos iPads que están muy bien calibrados, el Air 2 y creo que también el iPad Pro nuevo.

La cámara elegida para el rodaje en Buenos Aires fue la Alexa Mini, liviana y versátil como ninguna. Además, en este caso teníamos una locación especialmente pequeña e incómoda que fue el interior del órgano del CCK y el tamaño de esta cámara nos ayudó a encontrar posiciones y ángulos que no hubiéramos conseguido con otra. En el rodaje en México usamos la Alexa XT, creo que porque no había una Mini disponible.

En relación a los lentes usamos los Cooke S4, clásicos y también versátiles que transmiten una imagen sólida y fácil de manipular en la corrección de color.



EL PRÓFUGO

CÁMARA: **ALEXA MINI Y ALEXA XT**
FORMATO DE IMAGEN: **2.39:1**
LENTE: **COOKE S4**

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: **NATALIA META**
GUIÓN: **NATALIA META Y LEONEL D'AGOSTINO**
PRODUCCIÓN: **REI CINE, PICNIC PRODUCCIONES, LA BESTIA EQUILÁTERA Y PIANO PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS.**
ARTE: **AILÍ CHEN**
VESTUARIO: **MÓNICA TOSCHI**
MAQUILLAJE: **EMMA MIÑO**
SONIDO: **GUIDO BERENBLUM (ASA)**
MÚSICA: **LUCIANO AZZIGOTTI**
MONTAJE: **ELIANE KATZ (SAE)**
FOTOGRAFÍA: **BÁRBARA ALVAREZ (SCU)**
CÁMARA: **BÁRBARA ALVAREZ Y FERNANDA MALLO**
FOQUISTA: **FERNANDA MALLO**
SEGUNDA ASISTENTE DE CÁMARA: **SOLEDAD FRANCHINI**
VIDEO ASSIST: **NICOLÁS HERRERA**
DIT: **PABLO STAMBOULIAN**
FOTO FIJA: **VALERIA FIORINI**
GAFFER: **CHRISTIAN COLACE**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **GUILLERMO SAPOSNIK (ADF)**
ELÉCTRICOS: **FRANCISCO NISHIMOTO**
KEY GRIP: **SEBASTIÁN DELLAPAUHLERA**
GRIP: **JOSÉ ENRIQUE CORTÉS**
STEADICAM: **GUSTAVO TRIVIÑO Y ESTEBAN GONZÁLEZ**
COLORISTA: **LUISA CAVANAGH**
COORDINADOR DE POSTPRODUCCIÓN: **IAIR MICHEL ATTÍAS (EDA)**
SUPERVISOR DE VFX: **LEANDRO PUGLIESE**
VFX: **WANKA CINE**

TRAILER

A man with grey hair and a beard, wearing a dark suit, sits on a woven stool. He is wearing a lei made of orange and yellow flowers and holding a green drink with a straw. Next to him, a young boy with brown hair, also in a dark suit, sits on a similar stool. He is also wearing a flower lei and holding a green drink. They are positioned in front of a stone wall and lush tropical plants. Large white pots with yellow and orange flowers are on either side of the stools. The scene is set outdoors near a swimming pool, with the pool's edge and water visible at the bottom of the frame.

HOY SE ARREGLA EL MUNDO

 POR FÉLIX "EL CHANGO" MONTI (ADE) 

Con Wino hemos trabajado juntos en varios proyectos. Para mí, este no era diferente. Veníamos de un gran esfuerzo con *El robo del siglo* y sin darnos cuenta en los encuentros previos y en las pruebas de cámara algo distinto aparecía en esta historia que iba tomando su propio camino.

Un Wino buscando otra mirada, una historia que nos obligaba a seguir esta nueva mirada. Mucho tiene que ver esta historia de Benjamín, mucho tiene que ver Leo Sbaraglia, su forma de leer e interpretar un personaje. Mientras buscábamos al personaje que Leo estaba construyendo se fue diseñando la luz, los climas, los movimientos de cámara.

La lectura que Wino va sosteniendo con su -para mi- nueva mirada nos va llevando en esa búsqueda de un padre para Benjamín que se transforma en una búsqueda del Griego de sí mismo. Las dos búsquedas se unen y en ese juego entre el Griego y Benjamín, Wino va siguiendo ese camino con momentos muy duros como cuando el Griego le dice a Benjamín que no es su padre, como cuando se unen en una abrazo final saliendo de esa confusión de trenes eléctricos y ruidos.

Tratamos que la luz apoyara a los protagonistas, que no tomara un camino apartado sino que siempre esté junto a ese mundo que Leo iba construyendo.

Fue como una obra musical de cámara: escuchar siempre al otro, estar siempre apoyando, sosteniendo, protegiendo ese camino que Wino creaba con los actores protagonistas: Leo y Benjamín.



© ALEJANDRA LÓPEZ







“Fue como una obra musical de cámara: escuchar siempre al otro, estar siempre apoyando, sosteniendo, protegiendo ese camino que Wino creaba con los actores protagonistas: Leo y Benjamín

TRAILER

HOY SE ARREGLA EL MUNDO

CÁMARAS: DOS ARRI ALEXA MINI
FORMATO: 3.2 K PRORES // 2.39:1
LENSES: COOKE S4 (18MM; 25MM; 32MM; 50MM; 75MM; 100MM)
LENSES ADICIONALES: 21MM; 27MM; 40MM X2; 65MM; 135MM (ZOOM 300MM)

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: ARIEL WINOGRAD
GUIÓN: MARIANO VERA
PRODUCCIÓN: PATAGONIK
ARTE: JUAN CAVIA Y WALTER CORNÁS
VESTUARIO: MÓNICA TOSCHI
MAQUILLAJE: EMMANUEL MIÑO

SONIDO: JOSÉ LUIS DÍAZ, MATÍAS VILARO Y GONZALO MATUJAS
MÚSICA: PEDRO ONETTO
MONTAJE: ALEJANDRO CARRILLO PENOVI
FOTOGRAFÍA: FÉLIX “EL CHANGO” MONTI (ADF)
DIT: MARIANO POLERI
CÁMARAS: MIGUEL CARAM Y GUILLERMO ROMERO
FOQUISTAS: CAMILA LUCARELLA Y RODRIGO SÁNCHEZ
SEGUNDOS ASISTENTE DE CÁMARA: YANINA PUNTORELLO Y MARIANA KACEF
GAFFER: DANIEL HERMO
JEFE REFLECTORISTA: MARCELO VÁZQUEZ
KEYGRIP: JUAN FERNÁNDEZ
GRIPS: CRISTIAN BONINI Y ALEJO FERNÁNDEZ
STEADICAM: GUSTAVO TRIVIÑO
COLORISTAS: SEBASTIÁN CICHERO Y MARIANO POLERI
VFX: BOAT VISUAL LAB



LA BOTERA

POR CONSTANZA SANDOVAL



© CAMILA LOPEZ POZNER Y DIEGO BRIANO

Al bello universo en proceso de *La botera* llegué gracias a la recomendación de Santiago, un amigo en común que tenemos con Sabrina -la directora (a quien agradezco muchísimo)-, que también fue el asistente de dirección de la película. Sabri me mandó un guión que me cautivó desde la primera lectura por lo honesto, por su sencillez y por la aguda sensibilidad para retratar los matices (complejos y profundos) de la vida de Tati, una adolescente de 13 años que vive en la Isla Maciel, y persigue el deseo de ser botera: cruzar en bote a pasajerxs desde la Isla a La Boca, un oficio realizado comúnmente por varones.

Con Sabri queríamos retratar la vida de Tati de una manera íntima y realista, con cierta urgencia y pocos cortes. Construimos las puestas de cámara desde el punto de vista de Tati, sobre todo con recursos como primeros planos seguidos de lo

que ella mira. De esta forma nos intentamos sumergir en su subjetividad, transformándolo todo en vehículo hacia la -tan compleja- interioridad adolescente. Queríamos ver el alrededor de su mundo desde ahí.

Fue una película de muchos exteriores ya que *per se* teníamos un lugar al que acudir por ser el segundo protagonista de la historia: un muelle donde estacionan los botes que cruzan. Era el lugar central de la película junto con la casa de Tati. Las condiciones meteorológicas en el invierno nos dieron días nublados, lo cual terminó tiñendo el clima predominante de la película.

Para la iluminación en interiores no quería intervenir mucho con puestas complejas ni demasiadas luces. Tampoco era el camino ya que siempre había que despejar el set de trípodes porque

“Para la iluminación en interiores no quería intervenir mucho con puestas complejas ni demasiadas luces.

Tampoco era el camino ya que siempre había que despejar el set de trípodes porque los planos secuencias pedían cierta libertad y los espacios no eran muy grandes”.

los planos secuencias pedían cierta libertad y los espacios no eran muy grandes.

Diseñé una iluminación sencilla, basada en las luces “disponibles” del lugar como veladores, bombitas cálidas y tubos fluorescentes, reforzando con alguna luz desde el exterior. Quería que la fotografía de la película no llame tanto la atención, que más bien sea una emulsión constante donde la película se imprima y amalgame con los demás elementos de la puesta.

Sabía que el máximo detalle fotográfico quería darlo desde la textura, sentir lo “casero” y habitado de la imagen. Probé varios lentes y filtros hasta que me decidí por los 2.1 Standard Primes de Carl Zeiss, con un filtro Low Contrast en su graduación más leve. Ese mismo detalle de textura intenté que tenga la iluminación, explorando filtros difusores tanto para luz día como para los tubos fluorescentes que me acompañaron bastante en los interiores. Optamos por usar Cosmetic Peach en todas las fuentes luz día (y ventanas) y un Cosmetic Emerald para los tubos. Esta decisión fue muy sutil e ínfima, pero sentía que ayudaba:



la textura de cámara y el cómo le llegaba la luz a los personajes tenían una coherencia interna. Me gustaba este concepto de “luz desgastada” con tintes mate, sin brillo, suave y envolvente.

Con Sabri siempre buscamos alejarnos de cierto pictorialismo y que la cinematografía tenga un carácter austero e invisible. Con la cámara en el hombro usamos casi todo el tiempo un 50mm y poca profundidad de campo ya que sentíamos que era una forma de estar siempre ahí, encima, muy cerca de Tati. La cámara, una Alexa Mini en su seteo wireless, fue un gran acierto, tanto por



lo ergonómica y sencilla para operarla en modo hand-held, como por su latitud y el buen resultado del material.

Éramos un equipo pequeño y tuvimos jornadas de exterior duras por el frío alrededor del Riachuelo, pero siempre estuvo la convicción de hacerlo ahí, donde vive realmente Nicole (Tati), quien se aliaba siempre bien dispuesta con la cámara para encontrar los movimientos más fieles y genuinos.

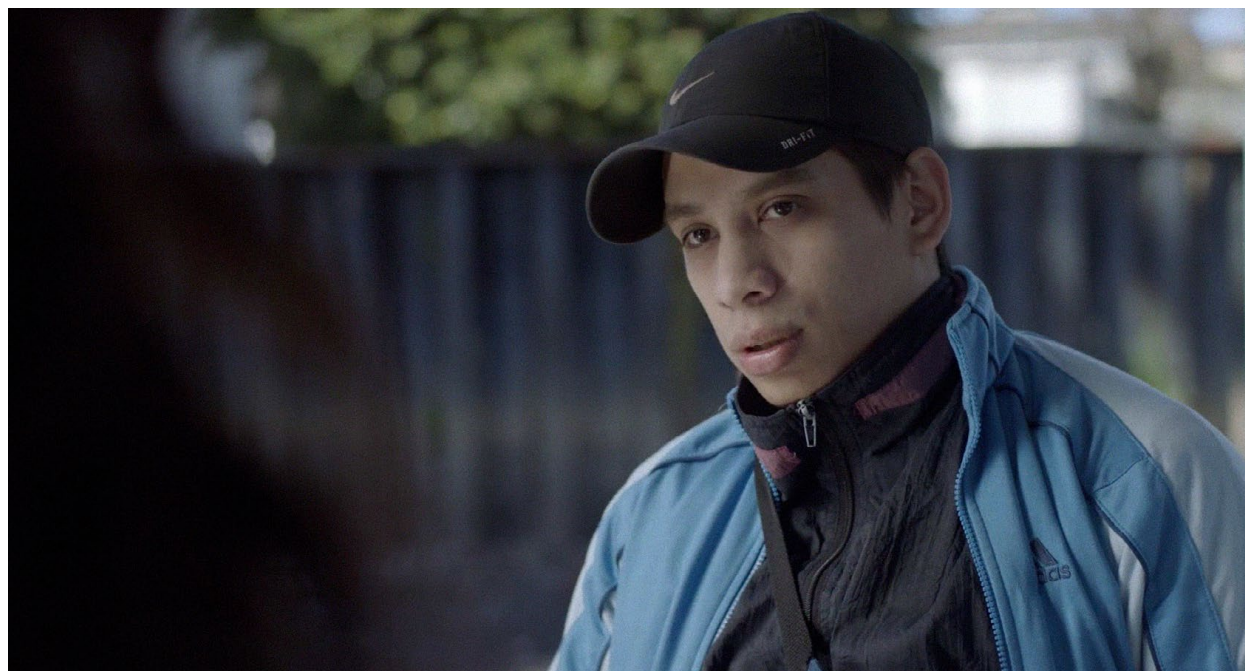
TRAILER

LA BOTERA

CÁMARA: **ARRI ALEXA MINI**
FORMATO DE IMAGEN: **3.2K - 1.85:1**
LENTE: **CARL ZEISS STANDARD PRIME**

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **SABRINA BLANCO**
PRODUCCIÓN: **MURILLO CINE - CECILIA SALIM Y GEORGINA BAISCH**
COPRODUCCIÓN: **VULCANA CINEMA**
ARTE: **DIANA ORDUNA**
VESTUARIO: **LUCÍA GASCONI**
DISEÑO DE SONIDO: **THIAGO BELLO**
SONIDO DIRECTO: **SOFÍA STRAFACE (ASA)**
MÚSICA: **RITA ZART**
MONTAJE: **VALERIA RACIOPPI (SAE)**
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **CONSTANZA SANDOVAL**
FOQUISTA: **JERÓNIMO DEL CASTILLO**
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **CAMILA LÓPEZ POZNER**
GAFFER: **FRANCISCO NISHIMOTO**
JEFE DE ELÉCTRICXS: **EMILIANO CHARNA**
ELÉCTRICXS: **OSVALDO OZUNA Y SOLEDAD GARCÍA**
GRIP: **DARÍO GUGLIOTTA**
COLORISTA: **ADA FRONTINI**
POST PRODUCCIÓN DE IMAGEN: **VFX BOAT**





LA DOSIS

POR GUSTAVO BIAZZI



Llegué al proyecto porque me convocó el productor Pablo Chernov. Nos conocíamos hacía varios años. Pablo había sido alumno de Iluminación y Cámara en la Universidad del Cine durante los años que yo estuve como docente de esa materia. Luego trabajamos en algunos proyectos como el documental que acompaña la edición en DVD de la copia restaurada de *Invasión*, la película de Hugo Santiago. Después volvimos a trabajar juntos en *Los dueños*, una película filmada en Tucumán dirigida por Agustín Toscano y Ezequiel Radusky. De a poco generamos un vínculo que fue creciendo. Pablo es un productor que asume un compromiso con las películas en todo el proceso de creación así como también en el momento de divulgación y exhibición, que es cuando más sufren las producciones chicas.

Pablo me envió el guión de la película con mucha anticipación, un año o dos antes de filmar, y me presentó a Martín Kraut, el director y guionista de *La dosis*. El diseño de la imagen fue apareciendo en el proceso. En general es algo dinámico para mí, va surgiendo a medida que avanzamos, pero hubo un par de cuestiones principales que me sirvieron de guía: el espacio físico donde se ubicaba la mayor parte de la historia, y la particular forma de matar de estos enfermeros. Analizando estos dos elementos y tras el casting se fueron definiendo algunas características de la imagen: el tono sórdido, frío, de fuerte contraste entre el interior y el exterior, entre la noche y el día.

Teníamos que filmar muchas escenas en una terapia intensiva y nos costó tiempo determinar

dónde lo haríamos. Buscamos en varios hospitales pero fue difícil encontrar un lugar donde pudiéramos montar una estructura de filmación sin molestar. Después de recorrer la Unidad de Cuidados Intensivos (UCI) de varias clínicas y hospitales y barajar diversas opciones, incluso la posibilidad de construir el decorado en estudio, Pablo decidió junto a Martín y Juan Giribaldi, el director de arte, que iban a restaurar la terapia del Hospital Israelita. Nos habían dicho en el Israelita que en un sector abandonado había funcionado una UCI, pero que tenía el acceso tapiado.

Me acuerdo que durante el primer *scouting* nos metimos por varias escaleras en desuso, después por unos pasillos y pasando por un hueco pequeño de una ventana rota dimos con la UCI. Estaba



como si la hubieran abandonado repentinamente y nunca más nadie hubiera vuelto a entrar salvo Luis, el guía/administrador de los asuntos de filmación ahí adentro.

La puesta a punto que hicieron el director de arte y su equipo sirvió para filmar todas las escenas de la película con comodidad, permitiéndonos controlar mejor las cosas. Además lograron hacer una transformación en la geometría y las dimensiones del espacio ya que el director había imaginado siempre las escenas en una UCI de forma circular, y la del Israelita era rectangular. El trabajo del equipo de arte quedó tan bien logrado que después de que filmamos *La dosis* otras producciones siguieron utilizando ese espacio como decorado. Creo que eso es posible porque no es



“La sensación de encierro, lo sórdido de la noche y el contraste con el mundo exterior eran cuestiones muy importantes para trabajar. Teniendo presente estos conceptos nos permitíamos improvisar en la puesta de cámara. La utilización de lentes normales, la poca profundidad de campo, y la luz tenue y de tonos fríos le fueron dando un clima particular a la película”.

fácil conseguir un lugar así para filmar y menos por periodos prolongados de tiempo.

Mientras la restauración avanzaba fuimos armando el equipo humano y definimos el equipamiento. A pesar de que los recursos eran muy limitados, tanto Pablo como Martín acompañaron la propuesta de aspirar a una imagen de calidad técnica. Logramos rodar con una Alexa Mini y lentes Cooke s4. Para mí es una combinación que

siempre da buenos resultados, al menos en el aspecto técnico.

Martín había planeado mucho la película en su cabeza y tenía un guión técnico y plantas precisas, pero las había hecho sin conocer las locaciones. Por eso, al avanzar en la producción fuimos modificando juntos algunos de los planos previstos. Sobre todo porque tratábamos de narrar a partir de la realidad que teníamos delante en el momento de filmar.



© SANDRA FLOMENBAUM



Martín también propuso unas cuantas referencias cinematográficas, sobre todo algunas películas de Chan-Wook Park que le gustaban. Cuando las ví me llamó la atención la libertad de encuadre e iluminación que tenían. También había algo en el guión y el clima que buscábamos que yo relacionaba visualmente con *El custodio*, una película de Rodrigo Moreno.

Durante el proceso de preproducción fuimos charlando y viendo referencias, pero también tratamos de encontrar una mirada propia. Desde el comienzo acordamos que no íbamos a ilustrar el guión. Fue importante trabajar juntos en esa búsqueda que le diera a *La dosis* alguna marca distintiva, articulando esto también con el equipo de arte y el de vestuario que encabezaba Roberta Pesci. Esa particularidad que buscábamos se iría desprendiendo del proceso de trabajo y sobre todo de la instancia de rodaje, que es donde finalmente y por primera vez conviven todos los elementos que componen la escena.

La sensación de encierro, lo sórdido de la noche y el contraste con el mundo exterior eran cuestiones muy importantes para trabajar. Teniendo presente estos conceptos nos permitíamos improvisar en la puesta de cámara. La utilización de lentes normales, la poca profundidad de campo, y la luz tenue y de tonos fríos le fueron dando un clima particular a la película.

Cuando llegó el momento de la corrección de color yo estaba trabajando en otro proyecto y no pude participar, pero en mi lugar convocamos a Alejo Maglio quien junto con Maxi Pérez hicieron un trabajo que potenció el material y le dio un tono más contundente a la película.

TRAILER

LA DOSIS

CÁMARA: ARRI ALEXA MINI
FORMATO DE IMAGEN: PRORES 4444 XQ
LENTE: COOKE MINI S4

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUION: MARTÍN KRAUT
PRODUCCIÓN: PABLO CHERNOV
JEFE DE PRODUCCIÓN: EZEQUIEL PIERRI
ARTE: JUAN GIRIBALDI
VESTUARIO: ROBERTA PESCI
MAQUILLAJE: BEATUSHKA WOJNOWICZ E IVANA BOVEDA
SONIDO: MANUEL DE ANDRÉS
MÚSICA: JUAN TOBAL
MONTAJE: ELIANE D. KATZ
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: GUSTAVO BIAZZI
FOQUISTA: MERCEDES LABORDE
SEGUNDOS ASISTENTES DE CÁMARA: JULIÁN DABIEN Y FEDERICO CASAGRANDE
GAFFER: MAURICIO ACOSTA
JEFE DE ELÉCTRICOS: EZEQUIEL SPINELLI
ELÉCTRICOS: AGUSTÍN ÁVALOS Y MAXIMILIANO MOREYRA
KEY GRIP: GUSTAVO DONATO
COLORISTAS: ALEJO MAGLIO Y MAXIMILIANO PÉREZ (HD ARGENTINA)
VFX: NICOLÁS TOLER, PABLO E. HERRERA Y MARTÍN KOWAL
COORDINACIÓN DE POSTPRODUCCIÓN: NINON COTTET (HD ARGENTINA)

A woman with dark hair in a ponytail, wearing a blue and orange patterned turtleneck sweater, stands in a snowy forest. She is looking off to the side with a contemplative expression. The background is filled with snow-covered trees and branches.

LA MUERTE NO EXISTE Y EL AMOR TAMPOCO

POR GEORGINA PRETTO (ADF)

A wider shot of the same snowy forest. In the foreground, several white plastic chairs are scattered on the snow. Two children are visible: one on the left in a red and black striped shirt and red hat, and another on the right in a blue and grey sweater, both appearing to be running or playing. The woman from the top image is also visible on the right, running towards the right edge of the frame.



La muerte no existe y el amor tampoco, dirigida por Fernando Salem, es la adaptación de la novela *Agosto*, de Romina Paula. Narra la historia de Emilia que es invitada a regresar a su pueblo natal en la Patagonia para esparcir las cenizas de Andrea, su mejor amiga. Emilia pone en pausa toda su vida y viaja para la ceremonia. La nieve y el viento del sur son el escenario de un viaje al pasado en el que revive su amistad con su amiga, acompaña a su familia en el duelo y se reencuentra con Julián, su primer amor, quien acaba de ser padre.

Con Fernando fuimos compañeros de la ENERC, filmamos nuestra tesis *Trillizas Propaganda!* (2006) y luego colaboramos en nuestro primer

largometraje *Cómo funcionan casi todas las cosas* (2015). Durante el desarrollo de este nuevo proyecto tuve la oportunidad de comenzar a leer la novela, pero decidí realizar mi propuesta fotográfica exclusivamente desde el universo creado por los guionistas en la adaptación cinematográfica.

Con Fernando compartimos varios encuentros conversando sobre la historia de Emilia, comprendiendo su recorrido emocional y explorando las diferentes situaciones a las que se enfrentaba el personaje ante la pregunta “¿qué es el amor?” puesto que la historia no solo aborda el duelo de una persona que ya no está, sino también el duelo de una idea romántica del amor. Así fue como

observamos la transformación de su mundo interior en relación a los otros personajes y a los espacios que habitaba, y desarrollamos la idea de retratar la relación de Emilia con su amiga de la manera más realista posible en cuanto a la iluminación y la puesta de cámara. La propuesta era que la cámara observara lo que sucedía, que siguiera a Emilia y que respirara a su ritmo.

Gracias a la producción de Caudillo Cine y Tarea Fina tuvimos la oportunidad de viajar durante la pre-producción a Río Turbio, 28 de Noviembre y El Calafate (Santa Cruz). Durante esos días realizamos una intensa búsqueda de locaciones junto a las áreas de dirección, arte y producción, con la

“Algunos días de rodaje llegamos a trabajar a -13°C . Necesitábamos prestar especial atención para aclimatar los lentes a las locaciones y contar con una mayor cantidad de baterías por dispositivo. Así fue como desarrollamos un sistema térmico para proteger los equipos del frío y la humedad: termogeles, cobertores de neoprene y heladeras térmicas”.



idea de resaltar el tono más cruel, melancólico y desgarrador de la historia, evitando elegir espacios idílicos y paisajes maravillosos. Buscábamos generar un contrapunto visual entre los escenarios desolados e inhóspitos de Buenos Aires, y la calidez de hogar del interior de la casa de Andrea. Desde fotografía y arte nos basamos en un concepto muy claro que nos transmitió Fernando: “Si el corazón de Emilia fuese de velcro, no tendría que adherirse a ninguna superficie de Buenos Aires, no tendría que haber amor en ningún lado, solo en Andrea y en Julián”.

Considero que el proceso de scouting es una etapa creativa clave donde se comienzan a comprender las diferentes capas de la película y a elegir cómo la queremos contar. Junto a Fernando y Matías Martínez (director de arte) fuimos bocetando recursos estéticos y explorando las diferentes formas de desarrollarlos, teniendo en cuenta las posibilidades de cada área y participando colaborativamente en la toma de decisiones. En este viaje también fuimos consensuando entre los tres las posibilidades de lentes, encuadres y perspectiva, en relación a las limitaciones de intervención de las locaciones y a la necesidad de empatar los interiores de Buenos Aires con los exteriores de Santa Cruz. Para ello fuimos recopilando referencias estéticas de películas, pinturas y fotografías que pusimos en diálogo con el resto de las áreas durante el diseño visual, el rodaje e incluso la corrección de color.

Para esta aventura convoqué a Julia Buratovich como foquista y a Adrián Nallim como gaffer, excelentes colaboradores creativos con quienes

formamos equipo hace muchos años. En esta película optamos por la Arri Alexa Mini en combinación con lentes Ultra Prime ya que necesitábamos una cámara versátil, pequeña y liviana para poder trabajar en diferentes configuraciones de cámara en mano y pulpito, en espacios reducidos (interiores auto y ómnibus) y que nos resultara rápida y fácil de gripear en los autos.

Otro factor importante fue que la cámara soportara las bajas temperaturas del invierno en Santa Cruz. Algunos días de rodaje llegamos a trabajar a -13°C. Durante la preproducción Julia y Francis recopilamos información técnica y experiencias de colegas sobre el comportamiento de los equipos en situaciones de baja temperatura. Necesitábamos prestar especial atención para aclimatar los lentes a las locaciones y contar con una mayor cantidad de baterías por dispositivo. Así fue como desarrollamos un sistema térmico para proteger los equipos del frío y la humedad: termogeles, cobertores de neoprene y heladeras térmicas.

La posibilidad de usar la Alexa Mini con el codec ProRes 444 XQ nos permitió aprovechar al máximo el rendimiento del sensor en condiciones extremas de altas luces como los exteriores nevados. Al mismo tiempo, logramos una excelente respuesta en situaciones de baja luz, como los exteriores del pueblo apenas iluminados por alumbrado público y donde solo usamos un pequeño refuerzo LED Falcon Eyes RX18 a batería que Adrián sostenía en mano acompañando a la actriz en su recorrido.

El presupuesto era reducido. Contábamos con un parque de luces acotado, pero variado: con algunos HMI, fresneles, tubos y luces LED como los Falcon

Eyes, Litegear Stix y Arri Locaster. En la mayoría de las situaciones utilizamos los LED por lo fáciles de gripear y por la independencia que otorgan al usarlos a batería. Si bien son ideales para escenas en autos y micros, también los usamos en interiores. Por ejemplo, en la escena nocturna del bar, la mayoría de los artefactos que usamos en la puesta fueron estos LEDs ubicados en pequeños rincones, columnas, mesas de pool y en la barra.

Uno de los grandes desafíos fue crear el universo de la casa de Andrea. Desde el arte, Matías y su equipo desarrollaron este espacio como si después de la muerte de Andrea una capa de ceniza hubiera caído sobre la casa y sus padres hubieran dejado de estar vivos, perdiendo sus colores. Desde la fotografía profundizamos este concepto con una puesta de luz que siempre ingresaba por las ventanas y con veladores prendidos, como si la luz nunca fuera suficiente para lograr ver lo que estaba sucediendo. El contraste de la casa

de Andrea va aumentando hacia el final, hasta llegar a una escena nocturna donde Emilia y los padres de Andrea juegan y cantan. Por primera vez los vemos distendidos, relajados y sonriendo. Durante la corrección de color acentuamos este efecto logrando que desapareciera casi por completo ese velo que lo cubría todo.

El proceso de corrección de color lo hicimos en mi estudio en Berlín. Durante esta etapa la intención estética y narrativa fue acompañar y profundizar el clima de las escenas bajo la premisa de Fernando: “El amor representado en el color y la muerte, en la ausencia”. Para ello volvimos a las referencias estéticas que desarrollamos con Matías durante la pre que resultaron una valiosa herramienta para reconectarlos creativamente con la paleta y las texturas del material original.

TRAILER

LA MUERTE NO EXISTE Y EL AMOR TAMPOCO

CÁMARA: **ARRI ALEXA MINI**
FORMATO DE IMAGEN (CAPTURA): **3.2K PRORES 4444 XQ**
FORMATO DE IMAGEN (FINAL): **2K DCI SCOPE 2.39:1**
LENTE: **ARRI ULTRA PRIME**

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: **FERNANDO SALEM**
GUIÓN: **FERNANDO SALEM Y ESTEBAN GARELLI**
BASADO EN LA NOVELA AGOSTO, DE ROMINA PAULA
PRODUCCIÓN: **FERNANDO SALEM, DIEGO AMSON,**
LUCÍA DE ARIZMENDI Y JUAN PABLO MILLER
ARTE: **MATÍAS MARTÍNEZ (AADA)**
VESTUARIO: **PETA ACEVEDO**
MAQUILLAJE: **DANIELA DEGLISE**
SONIDO: **JUAN BERNARDIS**

MÚSICA: **SANTIAGO MOTORIZADO**
MONTAJE: **EMILIANO FARDAUS (SAE)**
FOTOGRAFÍA: **GEORGINA PRETTO (ADF)**
CÁMARA: **GEORGINA PRETTO (ADF), JORGE**
'COKI' TRISTAN Y JULIA BURATOVICH
ASISTENTE DE CÁMARA: **JULIA BURATOVICH**
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA Y DATA
MANAGER: **FRANCIS FARRELL**
VIDEO ASSIST: **FRANCISCO NISHIMOTO**
GAFFER: **ADRIÁN NALLIM**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **DANIEL J. RING**
GRIP: **JORGE 'COKI' TRISTAN**
REFUERZOS DE CÁMARA: **ANA TONAC**
Y MARIA CLARA RIPOLL
REFUERZOS DE ELÉCTRICOS: **FRANCISCO**
NISHIMOTO, ROMÁN JALIFI E IGNACIO LAMPO
COORDINADOR DE POSTPRODUCCIÓN: **LEANDRO FERRER**
COLORISTA: **GEORGINA PRETTO (AAC)**
VFX: **UNTREF MEDIA**



LA SOMBRA DEL GALLO

POR FERNANDO LORENZALE (ADF)



Cuando Nicolás Herzog me contactó para formar parte de *La sombra del gallo* el guión iba por su versión número 19. Este dato define de alguna manera el concepto de mi paso por la película: adaptarse. Y no porque esto fuera algo malo, sino una manera de funcionar ante las adversidades de rodar una película en estos tiempos. El proyecto, como muchas películas con poco presupuesto, venía cargado de desafíos para poder llegar a contar todas las piezas de la trama en los tiempos que disponíamos.

La sombra del gallo es un thriller policial oscuro. Román (Lautaro Delgado) sale de prisión y vuelve a su pueblo por unos días a resolver asuntos familiares y algo más que el espectador irá intentando

descifrar a lo largo de la trama. Debíamos mostrarlo con un pasado oscuro sin develar del todo las cartas de su presente y, tras su llegada, al pueblo teníamos que impregnarlo de una atmósfera tensa.

Las bases para pensar la imagen fueron: oscuridad, negro y complementarios opuestos. El insomnio que sufre Román lo hace transitar el día y la noche de una manera extraña mientras juega con la realidad y su pasado. Los exteriores diurnos fríos y desaturados se contrastan así con las noches cálidas de sodio, casi monocromo, y el frío del fluorescente. Esas fueron nuestras bases con el equipo de fotografía: oscuridad, no siempre verle la cara a Román o, al menos no completamente iluminada. Román no tiene luz propia, se mueve entre la sombra.



© JOSEFINA TOMMASI

Otra de las premisas fue el sodio, la noche iluminada de manera artificial, utilitaria, sin ningún amor por el resultado. Me crié en la zona oeste del conurbano bonaerense y esa es mi idea de una noche artificial, falta de otros colores salvo el sodio y algún azul o cian de bajo consumo. Tanto que cuando está nublado el cielo se tiñe de naranja. Mi percepción con estas fuentes es que no rellenan el ambiente y resultan en negros profundos.

Trabajar a la par con el departamento de arte y con dirección es muy importante para mí. Tener a

“Las bases para pensar la imagen fueron: oscuridad, negro y complementarios opuestos. El insomnio que sufre Román lo hace transitar el día y la noche de una manera extraña mientras juega con la realidad y su pasado. Los exteriores diurnos fríos y desaturados se contrastan así con las noches cálidas de sodio, casi monocromo, y el frío del fluorescente”.

TRAILER

German Naglieri y su equipo detrás del arte de la película fue un lujo, saber que está todo pensado de antemano, que tenés la tranquilidad de que los detalles están cubiertos.

Humana y técnicamente el equipo técnico fue el mejor que podía tener. El compañerismo y la buena onda son fundamentales cuando estás más de diez días lejos de tu casa y metido en la aventura de rodar un largometraje. Con Leandro Rocha, mi gaffer y amigo, pensamos y discutimos bastante cómo tenía que ser la técnica y la logística de lo que se necesitaba. Me di cuenta que nos funciona muy bien plantearnos bases, anclas de donde agarrar la fotografía de las escenas. Definimos juntos entonces tres o cuatro premisas por donde teníamos que pasar en las diferentes situaciones lumínicas. Estos conceptos se terminaron de cerrar recién después de la primera jornada nocturna, donde definimos qué nos convenía y en qué veíamos potenciales problemas a futuro teniendo en cuenta nuestras posibilidades.

Todas las noches en el hotel revisaba el material en un Davinci Resolve, probaba posibles caminos y generaba stills para compartir con todas las áreas. Me parece una buena manera de crear referencias útiles para arte, fotografía, vestuario, maquillaje y dirección, y mantener la continuidad.

En buena parte de la película usé la cámara en mano ayudado por un *easyrig* dada la versatilidad y velocidad que generaba para el rodaje. Solo en las escenas en las que queríamos resaltar la tensión fue donde la cámara estuvo sobre trípode, fija o en un carro. El parque de luces fue bastante acotado. Tenía que ser versátil y posible de operar por un eléctrico, un asistente y el gaffer.

Agradezco enormemente a la gente de alumbrado público de la ciudad de Concordia que con amabilidad se sumó al scouting técnico y no solo nos recambio las lámparas de los sodios de 400w de la cuadra de la locación principal y de la estación de tren, sino que además nos colocó cuatro faroles en la calle interna del frigorífico Yuquerí.

Como luces usé uno o dos tungstenos Open Face de 2k y un par de fresneles de 1k corregidos con Deep Amber y un poco de verde para intentar empatar con las luminarias de sodio de las calles de Concordia. También tuvimos unos tubos de listón de LED fríos para contrastar con el complementario de ese mundo sodio. En algunas escenas, principalmente las de interior auto, usamos lámparas LIFX para generar algún efecto de pase de luz entrando en la cara de Román.





Los interiores día están reforzados con un M18 rebotado entrando muy suave por las ventanas y algún led o kinoflo frío para manejar el contraste de los interiores. Los exteriores diurnos están hechos, por suerte, con luz natural más algún negativo para manejar el contraste. Y digo por suerte porque así lo fue, por alguna razón el clima de Concordia nos ayudó de manera increíble dándonos sol para las escenas de comienzo y final de la historia, y cielos cubiertos para toda la estadía de Román en el pueblo.

La cámara que elegí fue la Alexa Classic en 2k grabando en ProRes 4444 y los lentes elegidos fueron los ARRI Ultra Prime. Creo que este combo, si bien es pesado, es una base muy sólida para cuando se tienen pocos recursos técnicos a disposición. Me permitía forzar el ISO un poco más allá de lo ideal y aun así entregar una imagen sólida y un nivel de

ruido complaciente. Encontré que filtrando los lentes con Soft FX ½ tenía un buen balance entre restar definición y apenas un glow en las altas. Decidimos filmar toda la película variando el balance de blanco en cámara de 4500K a 5000k. Esto a mi criterio da lugar a que las fuentes tomen su color.

La post de color la hizo Maximiliano Pérez en HD Argentina a quien también le estoy muy agradecido. Algo para decir sobre este tema es que creo que el color debería estar presente en la previa de todo largometraje y la dirección de arte debería asistir al *color grading*. Lo que se obtiene en esos casos es hermoso.

Por último, quiero agradecer a Ivan Gierasinchuck (ADF) por su guía y su amistad. Y a Sergio Cabrera por empujar siempre.

LA SOMBRA DEL GALLO

CÁMARA: **ARRI ALEXA CLASSIC EV**
FORMATO DE IMAGEN: **1.85:1**
LENTEs: **ARRI ULTRAPRIMES**

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: **NICOLÁS HERZOG**
GUIÓN: **NICOLÁS HERZOG Y GABRIEL BOBILLO**
PRODUCCIÓN: **VALERÍA BISTAGNINO, NICOLÁS HERZOG Y TOMÁS ELOY MUÑOZ**
ARTE: **GERMAN NAGLIERI**
VESTUARIO: **GASTÓN CASASCO**
MAQUILLAJE: **CELESTE DUNAN Y LORENA SUPERVILLE**
SONIDO: **PABLO BUSTAMANTE**
MÚSICA: **MATÍAS SOROKIN**
MONTAJE: **LEANDRO ASTE Y GUILLERMO SAREDO**
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **FERNANDO LORENZALE (ADF)**
FOQUISTA: **MAGALÍ MERIDA**
SEGUNDA ASISTENTE DE CÁMARA: **VIRGINIA VALLES**
GAFFER: **LEANDRO ROCHA**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **JOAQUÍN GALVAN**
ELÉCTRICO: **ALAN ANDERSON**
GRIP: **SERGIO NAVARRO**
STEADICAM: **NICOLÁS MAYER**
COLORISTA: **MAXIMILIANO PÉREZ (HD ARGENTINA)**

LAS FURIAS

POR PIGU GÓMEZ (ADF)





Con Tamae Garateguy nos conocemos desde hace casi 20 años, actuó en un corto de Celina Murga muy divertido que hicimos en pleno 2001. Luego de unos años empezamos a planificar proyectos juntos, algunos con Camila Toker, justo en la época que ellas planeaban *UPA!*, y desde ese momento participé en muchos de sus trabajos. Conocerse y que se arme un vínculo lleva tiempo y en general me gusta cuando eso se va dando y en cada proyecto que volvemos a laburar cada uno aporta lo que fue adquiriendo de experiencia. Se armó un lindo *team* creativo.

Tamae siempre me dice medio en chiste, medio en serio: “¿Te diste cuenta que filmás con muchas directoras mujeres? Tenés que explotar más ese diferencial”. Desde mi primer largo, *Ana* y *los*

otros, de Celina Murga, hasta *Las furias*, la cuarta en colaboración con Tamae, trabajé con muchas directoras mujeres en series de TV, largos de ficción y documentales.

Me parece muy importante estar atento a escuchar qué quiere contar el directrx: no solo a lo que está en el guión sino también un estado de ánimo o de clima que va más allá de lo escrito. Si estamos alineados, si sabemos qué queremos contar y mostrar, va a ser más fácil transitar ese camino de búsqueda constante que es filmar una película y más aún una película independiente argentina.

En el caso de *Las furias* -y luego de haber hecho *Pompeya*, *Mujer lobo* y *All Night Long*- con Tam fuimos afinando el método de trabajo, fuimos

construyendo un vínculo de amistad y confianza que permite movernos rápido, resolver y, sobre todo, divertirnos. Cada vez estoy más convencido que el equipo se tiene que divertir filmando sea de la temática que sea la película. No concibo un proyecto en el que el rodaje sea aburrido, que el tema sea serio no obliga al equipo a ser solemne. A Tam le gusta mucho dirigir actores, improvisar e ir encontrando los tonos de la actuación. Muchas veces ni mira el monitor: si lo que vio en el set le gustó y yo no digo nada asume que la toma está bien.

Las furias empezó a partir de una idea de los actores Guadalupe Docampo y Nicolás Goldschmidt que luego de hacer *Mujer lobo* querían explorar la relación de una pareja que se reencuentra luego de estar años separados y emprenden una violenta venganza, una especie de *Romeo y Julieta* en clave *road movie* desenfadada y vertiginosa. Hicimos un trailer, creo que en 2013, scouting en Mendoza en 2016 y recién filmamos en febrero de 2018. En el transcurso, y devaluaciones mediante, la película fue perdiendo una semana de rodaje por año. La terminamos haciendo en tan solo tres semanas.

Con ese panorama hubo que planear mucho y rediseñar todo: Tamae y Diego Fleischer eliminaron algunos personajes y simplificaron subtramas. Con Tam tuvimos que pensar en puestas de cámara con pocos planos por escena. Un ejemplo de eso es el cumpleaños de Lourdes, que en un solo plano y con leves paneos, muestra la tensión y el miedo que le produce su padre Alfredo. A Tam no le gusta hacer muchas repeticiones: en general hacemos un ensayo y se filma, a lo sumo dos tomas y se sigue adelante.



© NICOLAS COLLEDANI

Otro ejemplo de escena con pocos planos sería el encuentro entre Lourdes y Leónidas. Durante el scouting buscábamos una pequeña laguna donde ella fuera a ahogarse para que él la encontrara y la salvara. Imaginamos una noche clara de luna llena al borde de lo mágico y surreal. Como filmar de noche complicaba mucho la logística propuse hacer una noche americana. Con las vueltas de guión eso cambió y entonces propuse hacer la noche americana en la ejecución de Alfredo, dándole un momento extraño a la muerte. Encontrar la manera de incorporar esas “faltas” al relato creo que fue el desafío más grande.

Como Tamae y yo somos muy cinéfilos, y la charla y los encuentros se extendieron por más de cinco años, llegamos al rodaje con muchas referencias en mente: Ford, Leone y sus westerns, Favio y esa cruda poesía que tiene su cine, Tarantino y su mezcla de géneros y violencia.

Cada vez me convenzo más que las referencias plásticas y cinematográficas son puntos de partida y no de llegada. Se planea algo y luego en set puede suceder otra cosa, así como en el montaje también surgen alternativas a lo que está escrito en el guión.

Al comienzo, el guión de Diego situaba la acción en unos desiertos de San Juan, pero al ingresar Sofía Toro Pollicino como productora nos recomendó La Payunia, una reserva natural en un desierto negro de lava volcánica al sur de Mendoza, en Malargüe. ¿Qué más se puede pedir? ¡Era solo llegar y poner la cámara!

En los diferentes scoutings entre 2016 y 2017, con la ayuda de la productora y la jefa de producción Luli Salvo, fuimos encontrando las diferentes locaciones y el concepto estético de la película. El pueblo Lagunas del Rosario, en Lavalle, con esa

“No concibo un proyecto en el que el rodaje sea aburrido, que el tema sea serio no obliga al equipo a ser solemne”.

capilla colonial, le terminó de dar la impronta de sequedad y aridez que buscábamos. Ahí fue clave el ojo entrenado de Andrea Benitez quien como directora de arte recreó el pueblo huarpe.

En su mayoría trabajamos con técnicos de Mendoza. Yo insistí en llevar a Nicolás Colledani como foquista porque sabiendo cómo filma Tamae necesitaba estar muy tranquilo es ese aspecto. Con Nico ya laburamos en varios largos y su ayuda es inestimable.

Los equipos fueron de ProvideoGrip. Como cámara principal usamos una Black Magic Ursa mini Pro 4.6k y una valija de lentes Leica Summicron. Hubo



algunas secuencias con un gymbal: montábamos una Sony Alpha A7sII con alguno de los lentes. En esos casos operaba, y muy bien, Mariano Cocolo.

El parque de luces fue chico: HMI par 4, 2.5 y 1.2; algunos paneles de led y creo que unos cuatro o cinco faroles de tungsteno. El gaffer fue el Tumba Fernandez con Santi Ferreira como eléctrico.

La secuencia final de La Payunia requirió casi un día de traslado hasta Malargüe. En total fueron dos días y medio para poder filmar una tarde, pero valió la pena. Ese lugar parece irreal, que era lo que quería Tam para el desenlace. Luego de eso estuvimos una semana en Lavalle filmando el pueblo huarpe y sus alrededores. Por último, una semana en la ciudad de Mendoza para la parte más urbana.

Para llegar a la estética que buscábamos con Tam recurrimos como colorista a Juan Manuel Casolati, quien hizo muchas pruebas, sobre todo de la noche americana de la persecución de Araoz. En un scouting filmamos en Payunia con una Canon 5D y con ese material Juan Manuel hizo las pruebas. Eso nos permitió ir más preparados al rodaje. Finalmente, Juan le dio unos tonos más cálidos y sepías a las secuencias de Lavalle para reforzar esa idea de aridez y falta de agua; y unos amarillos rabiosos al inicio de la película, como para ya sentar el tono violento desde el comienzo.

TRAILER

LAS FURIAS

CÁMARA: **BLACKMAGIC MINI PRO 4.6K**

FORMATO DE IMAGEN: **1.85:1**

LENTE: **18/25/35/50/75/100MM DE LEICA SUMMICRON**

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: **TAMAE GARATEGUY**

GUIÓN: **DIEGO FLEISCHER**

PRODUCCIÓN: **TAMAE GARATEGUY, SOFÍA TORO POLLICINO Y JIMENA MONTEOLIVA**

ARTE: **ANDREA BENITEZ**

VESTUARIO: **JULIÁN RUGOLO**

MAQUILLAJE: **MARIÁngeles CAPPARELLI**

SONIDO: **LUCAS KALIK**

MÚSICA: **SAMI BUCCELLA**

MONTAJE: **CATALINA RINCÓN GIRADO**

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **PIGU GÓMEZ (ADF)**

FOQUISTA: **NICOLÁS COLLEDANI**

SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **MATÍAS LAMAGNA**

GAFFER: **TUMBA FERNANDEZ**

JEFE DE ELÉCTRICOS: **SANTIAGO FERREIRA**

COLORISTA Y VFX: **JUAN MANUEL CASOLATI**



LAS MIL Y UNA

POR ARMIN MARCHESINI WEIHMULLER



Las mil y una es la segunda película que filmamos con Clarisa Navas después de *Hoy partido a las 3*. En el medio trabajamos juntxs en algunas series documentales y de ficción de la TDA. En ese tiempo fuimos creando un vínculo de trabajo y acumulando experiencias compartidas que consolidaron una comunicación muy fluida a la hora de construir imágenes e insertar un dispositivo técnico tan invasivo, como puede ser el audiovisual, en espacios reales y poblados donde mientras filmamos sigue ocurriendo lo que a diario sucedería. Esta práctica siempre resulta delicada, tanto por la irrupción que implica, como por las

múltiples formas de representación que podrían adoptarse. En este sentido con Clarisa compartimos las mismas inquietudes estéticas y sobre todo éticas que hacen a la construcción de la imagen.

A esta lógica respondió la elección del equipo técnico, formado por personas dispuestas a leer el guión e involucrarse en el contenido de la película desde lo profesional y lo emocional, lo que hizo que nuestra presencia en el barrio sea armoniosa y responsable.

La película retrata un grupo de jóvenes atravesando los cambios bruscos de la adolescencia,

explorando sus deseos en tensión constante con la mirada y el juicio opresor del otro. Toda la película se sitúa en el barrio de Las Mil Viviendas, un complejo de monoblocks ubicado en la periferia de la ciudad de Corrientes. Un contexto por momentos hostil y en otros un refugio.

Buscamos imágenes que no pretendan estilizar ni espectacularizar al barrio ni a los personajes. Procuramos alterar lo menos posible lo que allí existe. Apuntamos a la síntesis como mecanismo de representación trayendo frente a cámara todo un universo sensorial que transmite el barrio y los

“Nos planteamos evadir por completo el goce estético en la representación de estos grandes monoblocks con sus recargados pasillos oscuros. Queríamos evitar la espectacularización, que muchas veces caracteriza a las historias situadas en contextos de pobreza, y que el diseño visual no sea algo que se destaque sino crear una imagen honesta. Evitamos planos generales con angulares, contraluces marcados, flares y referencias ensuciando el cuadro. Optamos por una imagen sin ornamentos y con bastante profundidad de campo”.

personajes, y que Clarisa conoce muy bien por haber vivido en Las Mil y por tratarse de una historia de su adolescencia.

Nos planteamos evadir por completo el goce estético en la representación de estos grandes monoblocks con sus recargados pasillos oscuros. Queríamos evitar la espectacularización, que muchas veces caracteriza a las historias situadas en contextos de pobreza, y que el diseño visual no sea algo que se destaque sino crear una imagen honesta. Evitamos planos generales con angulares, contraluces marcados, *flares* y referencias ensuciando el cuadro. Optamos por una imagen sin ornamentos y con bastante profundidad de campo.

Tratamos al barrio como un personaje más. La luz trata de anteceder bastante al elenco buscando emancipar lo más posible la iluminación de los espacios a la subordinación de los personajes. Por un lado, tiene que ver con el ejercicio de tratar al barrio no como un fondo o un escenario donde están los personajes, sino trabajar a Las Mil como un carácter vivo. Por el otro, buscamos darle independencia al elenco para que pueda manejarse con libertad en el vínculo con el espacio, lejos de marcaciones

en el piso o limitaciones espaciales de algún tipo. Armamos una puesta para un plano secuencia con determinados puntos de luz en escena, aunque a veces ellos se detenían en posiciones fuera de luz dando una sensación menos escénica del espacio.

Con esta misma lógica le dimos autonomía a la cámara para que pueda desprenderse de un punto de vista omnisciente y permita a los personajes esconderse de ella.

La cámara en mano y las largas tomas apuntan al realismo extra que siempre aporta el plano secuencia, pero también están al servicio de darle libertad al elenco para que puedan llegar a ciertos climas intimistas sin interrupciones.

Siempre que encaro un proyecto me gusta encontrarle, con la directora o director, una identidad a la cámara. Una forma de ver que pueda tener su propia personalidad, trabajando el punto de vista desde la construcción de un personaje o una serie de caracterizaciones que en conjunto formen un tipo de mirada. En *Las mil y una* este abordaje era fundamental, sobre todo una vez que coincidimos en que las largas tomas en secuencia

iban a ser la forma de filmar la película. Además de caminar junto a los personajes buscamos que la improvisación de cámara, determinada por una serie de caracterizaciones, pueda encarnar miedos, timidez, coraje al soltarse hacia una mirada más sensual dando libertad al deseo, y llegara hasta a apartar la mirada (en varios momentos los personajes se van de cuadro y la cámara no los sigue).

Usamos en casi toda la película un 24mm muy cerca de los personajes y, en menor medida, un 32mm. Clarisa quería usar una óptica que sea lo más parecida posible a la visión humana. Si bien convencionalmente en un sensor s35 se considera el 50mm como la angulación normal de nuestra visión, para mí, aunque no tengamos convergencia en los bordes, el campo de visión es mucho más amplio. Las decisiones de mirada en un plano secuencia se amplían mucho más con un 24 o 32mm que con un 50mm, donde la focalización es mucho más brusca, muy centrada y poco abarcativa.

Si bien hubo muchísimo ensayo actoral previo (seis meses), nos parecía importante hacer ensayos con cámara y, aunque sólo pudimos hacer algunos en la semana de *scouting*, fueron súper importante para mí, para que efectivamente esas caracterizaciones que les adjudicamos a la cámara se fueran traduciendo en movimientos a partir de la práctica con el elenco.

Clarisa tenía en mente como referencia lumínica películas como *En el cuarto de Vanda y Juventud en marcha*, de Pedro Costa; y *El tigre del barrio*, de Affonso Uchoa. En nuestro caso el desafío era

generar ese tipo de luz muy naturalista más allá de las condiciones naturales y las posibilidades que nos daban las locaciones. En interiores día usaba generalmente luz unilateral con un contraste alto reforzado con negativos cruzados. Buscábamos esa iluminación lateral, suave y contrastada de siesta litoraleña, de persiana a medio cerrar.

En las largas caminatas por el barrio en exteriores noche en plano secuencia, la complejidad lumínica era bastante alta teniendo en cuenta que los tiempos de armado eran acotados. Teníamos que meter el plan de rodaje en tres semanas y el equipo técnico era muy reducido (un gaffer y un eléctrico). Las luces de sodio reales del barrio eran absolutamente inexistentes para exponer. Para compensar esto usamos cinco Falcon Eyes (RX-18 y RX-29) virados al sodio con *medium bastard amber* (sobre un balance en 3000K). Estos paneles de led flexibles son muy versátiles, rápidos de colgar en cualquier parte, cómodos al usar con baterías y súper livianos. En algunos casos reforzamos los trayectos con algunos tubos descalibrados que se podían ver en cuadro. También usamos varios fresneles de tungsteno de 1 y 2k con la misma gelatina para levantar fondos o generar sombras más duras que tenían más que ver con la dureza de las fuentes reales. Un Falcon 18 con accesorio de bola china montado en una caña móvil nos sirvió de apoyo en algunos planos secuencia de mucho recorrido por los pasillos del barrio.

De día en exteriores solo pusimos algunos negativos 4x4 y pantallas o telgos. En interiores usamos pantallas silver soft desde ventanas si teníamos sol, con algún refuerzo de un HMI PAR 1.2k y otro HMI 1.2k con el cabezal libre que armó

Martin Errea (proveedor de luces) en su taller para usar con chimera o *balloon* y que nos resultó súper práctico al ser tan liviano.

La cámara que elegimos fue una Sony Fs7 mkII que se ajustaba al presupuesto. Con el módulo XDCA resulta muy ergonómica y lo suficientemente liviana como para bancarme jornadas muy largas de seguimientos en mano sin ayuda de *easy-rig*, que me hubiese limitado mucho en las posibilidades de movimiento. Trabajé con *slog2* exponiendo con un lut (709+800+2over) que uso siempre con esta curva de Sony y que me subexpone 2 puntos. Ya había comprobado en producciones anteriores que esta curva rinde muy bien sobreexponiendo dos puntos para luego bajar en color, sobre todo desde las bajas y medias luces, manteniendo el nivel de las altas.

Los lentes que usamos fueron la valija de Arri Ultra Prime de HD Argentina. Venía de hacer una serie con este mismo set y estaba encantado. Son ópticas livianas, lo cual era una prioridad, muy fieles y sin aberraciones, que le escapan a un look muy determinado que pueda caer en embellecimientos de la imagen. Usé también un satin 1 para hacer un poco más suaves las altas y el contraste general, logrando una imagen lo menos plástica y definida posible.

En lo personal creo que no hay nada más enriquecedor que trabajar en proyectos como éste donde todas las decisiones que se toman están cargadas de sentido y compromiso. Ya desde la previa, durante el rodaje, en post e incluso después de estrenada, *Las mil y una* es una película que no deja de hacerme preguntas acerca de cómo filmar.



TRAILER

LAS MIL Y UNA

CÁMARA: SONY PXW-FS7 M2
FORMATO DE IMAGEN: 1.85:1
LENTE: ARRI ULTRA PRIME T1.9

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: CLARISA NAVAS
PRODUCCIÓN: VARSOVIA FILMS
ARTE: LUCAS KOZIARSKI
VESTUARIO: CLARISA LEIVA
MAQUILLAJE: ANOUK CLEMENCEAU
SONIDO: MERCEDES GAVIRIA JARAMILLO
MÚSICA: CLAUDIO JUAREZ, DESDEL BARRO
MONTAJE: FLORENCIA GOMEZ GARCIA
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: ARMIN MARCHESINI
WEIHMULLER
FOQUISTA: VICTORIA PEREDA
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: FERNANDA
MONTILIENGO
GAFFER: SANTIAGO GITELMAN
ELÉCTRICO: AGUSTIN BOERO
REFUERZO ELÉCTRICO: JESSICA MEDINA
COLORISTA: ROBERTO ZAMBRINO



MAREA Y VIENTO

POR PABLO PARRA (ADF)



Trabajé junto a Ulises de la Orden por primera vez haciendo tres jornadas de fotografía adicional para su documental sobre la trata: *Mujer entera*. De esa colaboración surgió la convocatoria para su siguiente película: *Nueva mente*, sobre el problema de la basura y la labor que la cooperativa de reciclado Bellaflor realiza en la planta del CEAMSE.

Promediando el rodaje de ese proyecto Ulises me comentó sobre una escuela en el Delta que tenía un plan alternativo de estudios, y que estaba interesado en hacer una película acompañando su desarrollo a lo largo de un año lectivo. Así fue que a inicios de mayo de 2018 nos encontramos abordando antes del alba una lancha colectiva hacia la

escuela “Los Biguaes” para encarar nuestra primera jornada de este proyecto. Previo a ello habíamos tenido charlas con Ulises en las que me detalló las particularidades del entorno isleño y también las condiciones que nos solicitaban los maestros para grabar. De ellas quedaba claro que deberíamos cambiar de forma sustancial la propuesta formal que habíamos usado en el proyecto anterior.

En *Nueva mente* gran parte del metraje había consistido en testimonios de primera mano de los involucrados, pero en la escuela era muy importante para los maestros no interrumpir el normal devenir de la jornada, por lo que quedó establecido desde el principio que sería un documental

ciento por ciento de observación. También se nos solicitaba pasar lo más desapercibidos posible para no distraer a los niños. En términos prácticos esto se tradujo en un equipo más reducido y un equipamiento menos voluminoso.

De la Sony FS7 con valija de lentes completa que habíamos usado en la película previa pasamos a la Sony a7sii con un lente Leica R de 50mm, un 35mm sólo para contados planos generales y un 135mm para las reuniones de padres.

En cuanto a la conformación del equipo seríamos Ulises, un sonidista (Gino Gelsi), la asistente de dirección (Gisela Peláez) que con auriculares



TRAILER

+INFO

“Había que fluir acompañando bien lo que sucedía frente a cámara (estaba descartado pedir que se repitiera algo) y también estar atento a que la cobertura ofreciera suficientes opciones para el trabajo del montajista, por ejemplo procurando contar con diversos puntos de vista en un diálogo conjunto. Capturar con una focal única demandaba también un esfuerzo extra ya que tenía que desplazarse para obtener distintos tamaños de plano, pero sin duda logró otorgar una coherencia visual al conjunto”.

inalámbricos tomaría notas de lo que se hablaba para orientar al montajista que recibiría el material, y yo haciendo cámara y fotografiando con la luz disponible ya que no llevaríamos ningún artefacto adicional ni accesorios de rebote. En esa misma línea se decidió también que se harían la menor cantidad de claquetas posible: una de inicio y luego grabaríamos un solo clip hasta completar la tarjeta o cambiar la batería, lo que sucediera primero.

Con ese plan nos lanzamos a la primera jornada, que para mí fue una absoluta sorpresa. Esperaba toparme con el panorama de griterío y desorden -la imagen que asociaba al espacio de una escuela primaria- y lo que encontré fue la llegada progresiva y apacible de niños de entre 4 y 12 años hasta armar un numeroso grupo de casi setenta, que luego se sentó en el piso formando una gran ronda junto a sus maestros en total y absoluto silencio. Lo notable de esto (digo notable porque habiendo cursado la primaria en una

escuela donde se llevaba uniforme, se tomaba distancia en la fila y se recibían órdenes a los gritos, yo había incorporado ese modelo como el normal y esperable) es que no se trataba de un silencio impuesto por una vía coercitiva: era una tranquila meditación matutina a la que todos se unían en armonía y devenía, luego de unos minutos, en un lindo ida vuelta musical entre alumnos y maestros en el que unos comenzaban a cantar y los otros se sumaban. Después empezaba la primera mitad de la clase, con los niños y maestros armando rondas más pequeñas por edades similares para abordar un tema, todos en el mismo gran recinto. A esto le seguía un recreo largo en el parque exterior con una pausa al regreso para un desayuno grupal y luego la continuación de la clase con los grupos profundizando lo anterior o abordando una actividad nueva con labor manual. En simultáneo a todo esto el grupo de padres “asignados” del día trabajaba en la panadería contigua, que es la principal fuente de sustento de la escuela.

Poder capturar en sus matices esta dinámica a lo largo del año, incluyendo también varias reuniones de padres fuera del horario habitual de las clases, se convirtió en nuestro principal objetivo. El rodaje se extendió hasta diciembre de 2018, mientras hacíamos entre una y cuatro jornadas por mes. Junto a Ulises, Gisela y Gino llegamos a refinar un método: Ulises determinaba al inicio de la jornada qué era lo más importante a grabar (los padres en la panadería, un grupo de determinada edad, una actividad del recreo, etc.), Gisela se ubicaba en un punto “ciego” a escuchar la toma de sonido en vivo y escribir sus notas, y Gino y yo hacíamos la



cobertura de lo señalado en un solo clip. Llegamos a entendernos muy bien con un sistema de gestos para comunicarnos durante la toma sin tener que “ensuciarla” con nuestras voces ni molestar a lxs chicxs y docentes.

Sin duda esta forma implicaba mantenerse siempre muy despierto, ya que había que fluir acompañando bien lo que sucedía frente a cámara (estaba descartado pedir que se repitiera algo) y también estar atento a que la cobertura ofreciera suficientes opciones para el trabajo del montajista, por ejemplo procurando contar con diversos puntos de vista en un diálogo conjunto. Capturar con una focal única demandaba también un esfuerzo extra ya que tenía que desplazarse para obtener distintos tamaños de plano, pero sin duda logró otorgar una coherencia visual al conjunto. Así también lo reforzó el pedido de Ulises de mantenernos en todo momento a la altura de la

mirada de lxs niñxs, sin abandonarla nunca: en situaciones de pie yo rodaba con la cámara a la altura de mi ombligo, y cuando ellos estaban sentados lo hacía también a la altura de un cubo que había en el lugar y al que bautizamos con cariño “banquito-cam” porque también lo usaba para desplazarme.

A la tercera o cuarta jornada nos habíamos hecho “invisibles” para los niñxs y creo que pudimos grabar secuencias de mucha espontaneidad y frescura. Nuestra última jornada de rodaje fue en el cierre del ciclo lectivo 2018, en el que se despidió a los compañerxs que completaban el nivel primario. Para fines de agosto de 2019 la película ya estaba montada y junto a Sebastian Cichero, colorista de *Nueva mente* y con quien nos conocemos desde que hice una pasantía como alumno de la ENERC en Cinecolor Olivos, abordamos la corrección de color. Nuestra intención fue respetar y realzar el

color, la luz y la atmósfera características de la isla en cada estación que atravesamos durante el rodaje: otoño, invierno y primavera, cada una con su “look” particular.

Para mí fue una grata sensación ver por primera vez las imágenes en un monitor grande y comprobar la riqueza de color y matices que la cámara había logrado capturar y lo mucho que había mejorado la textura el uso del filtro Hollywood Black Magic elegido para atenuar la dureza electrónica característica de Sony. En diciembre de 2019 se proyectó por primera vez la película terminada en pantalla grande: fue en la escuela para todo el plantel docente, los padres y lxs niñxs.

Trabajar con Ulises me ha abierto la posibilidad de conocer varios mundos que no sabía siquiera que existían. En el caso particular de “Los Biguaes”, la impresión ha sido profunda, ayudándome a indagar en un sentido mucho más amplio que el que tenía qué entendemos por educación y cómo podemos mejorarla.

MAREA Y VIENTO

CÁMARA: SONY A7S II
FORMATO DE IMAGEN: 1.77:1 // FULL HD 1080P
LENES: LEICA R

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN, GUIÓN Y PRODUCCIÓN: ULISES DE LA ORDEN
SONIDO: GINO GELSI
MONTAJE: LUCIANO SOSA
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: PABLO PARRA
COLORISTA: SEBASTIÁN CICHERO
ASISTENTE DE DIRECCIÓN: GISELA PELÁEZ



TIEMPO PERDIDO

POR DELFINA MARGULIS DARRIBA

“Filmamos durante dos meses todos los fines de semana. Cada semana preproducíamos las jornadas del fin de semana siguiente y muchas veces teníamos que modificar el plan de rodaje por cambios en la disponibilidad de las locaciones o de los equipos. A mí me preocupaba mucho lograr mantener una estética común durante toda la película teniendo los rodajes tan espaciados. Todas las semanas miraba el material e iba armando luts de referencia y stills para visualizar la película de manera más global”.



T tiempo perdido es mi primer largometraje de ficción como directora de fotografía y la ópera prima de Francisco Novick y Natalio Pagés. Fue una película que filmamos con muy poco presupuesto, de manera independiente y gracias al apoyo de un equipo técnico maravilloso y de muchísima gente que aportó recursos, tiempo e ideas.

Francisco Novick me acercó la idea por primera vez a principios de 2017. En ese momento era una idea para un cortometraje. Enseguida empezamos a reunirnos bastante seguido con él y con Manuel Franco, el director de arte. Un año después, en una de estas reuniones que eran como pequeños página a página el corto se había convertido en un largometraje. Fran nos dijo: “Voy a dirigir mi primera película” y así fue. Creo que avanzamos sin creerle demasiado y sin pensarlo mucho.

El proyecto era muy ambicioso para los pocos recursos que teníamos y esto fue algo que supimos desde un principio. Entendimos rápido que la única manera que teníamos de tratar de compensar esto era con una muy buena preproducción. Durante muchos meses recorrimos toda la ciudad buscando

locaciones, sabíamos que necesitábamos espacios que fueran los ideales para la historia y que además cumplieran muchas condiciones claves para la producción: que fueran gratis, que pudiéramos aprovechar mucho la luz natural y que se pudieran usar los fines de semana. Fue un proceso muy hermoso: a medida que recorríamos las posibles locaciones íbamos charlando de la película y yo iba entendiendo a los personajes, involucrándome con la historia mientras intercambiábamos ideas sobre la estética y la puesta en escena.

Poco tiempo antes de empezar a filmar, Natalio Pagés se sumó como codirector. Él ya estaba involucrado con el proyecto desde la escritura del guión y lo conocía porque habíamos trabajado juntas en dos cortometrajes. Sin embargo, trabajar con dos directores me parecía un desafío.

La película transcurre en dos tiempos. Agustín, el personaje principal, es un académico argentino radicado en Noruega que vuelve a Buenos Aires luego de muchos años para dar una conferencia. En su recorrido por la ciudad se reencuentra con un amor de la adolescencia y con su profesor de



literatura de la secundaria quien fue un gran referente en su vida. Su breve paso por Buenos Aires está marcado por los recuerdos de su último año de secundaria.

La temática de la memoria y el paso del tiempo es algo que me fascina y acompaña hace muchos años, así que cuando Fran me acercó el guión enseguida me interpeló. Pensamos mucho acerca de cómo trabajar los dos tiempos. No queríamos un pasado con una imagen melancólica ni tampoco

queríamos encalidecerlo. Pero sí marcar una diferencia, no sólo entre pasado y presente, si no también dentro del presente en aquellas escenas que estaban más vinculadas con el pasado, que tenían “rastros” del recuerdo y que eran importantes para la transformación del personaje. *La reconquista*, de Jonás Trueba, fue una referencia muy importante para mí en estos aspectos.

Nos propusimos trabajar una clave más alta en las escenas del pasado y en la escena en el presente del reencuentro con Marina. Además usamos filtros Black ProMist para destacar las altas luces y quitarle definición a las imágenes del recuerdo. En el presente mantuvimos el bajo contraste pero en una clave mucho más baja, con menos presencia de altas luces. También era importante trabajar la imagen para ablandar la textura de la cámara y de los lentes disponibles. Para diferenciar del pasado usamos filtros Hollywood BlackMagic que trabajan suavizando la imagen, pero mantienen negros más profundos.

En relación a la paleta de colores trabajé mucho en conjunto con Manuel Franco, el director de arte, y las vestuaristas Gabi Zimmerman y Catalina Siorski. Agustín es un personaje muy frío, lo vemos siempre vestido igual, de manera muy sobria. Durante toda la película lo que él vive en Buenos Aires se tiñe de esa monocromía. Marina y el profesor González son los únicos personajes que se destacan en tonos más cálidos. En el pasado la paleta es más variada, con colores más frescos. Además, el presente transcurre en invierno y el pasado en verano, esto fue una pauta que guió muchas decisiones de fotografía y arte.

Las referencias con las que trabajamos fueron *My Dinner with Andre*, de Louis Malle (para trabajar la puesta de cámara de la escena del restaurante); *Nelly et Mr. Arnaud*, de Claude Sautet (como referencia de iluminación y clave tonal). También vimos, discutimos y “robamos” ideas de *Fin août, début septembre*, de Olivier Assayas; *Jeune et Jolie*, de François Ozon; *La vida de Adèle*, de Abdellatif Kechiche; y *La reconquista*, de Jonás Trueba.

Filmamos durante dos meses todos los fines de semana. Cada semana preproducíamos las jornadas del fin de semana siguiente y muchas veces teníamos que modificar el plan de rodaje por cambios en la disponibilidad de las locaciones o de los equipos. A mí me preocupaba mucho lograr mantener una estética común durante toda la película teniendo los rodajes tan espaciados. Todas las semanas miraba el material e iba armando luts de referencia y stills para visualizar la película de manera más global.

El trabajo previo con las cabezas de área fue clave para poder involucrarnos todos con la historia y tener un instinto común que nos acompañó en un rodaje tan fragmentado. Luego, el trabajo de Patricia Batlle en la corrección de color nos dio el toque final que necesitábamos para unificar la estética de la película. Por suerte pude mantener durante todo el rodaje al mismo equipo de cámara (Mariano Maximovicz y Jessica Bogarín) y les dos gaffers que me acompañaron (Florencia Carnovale y Martín Heredia).

La escena del restaurante dio origen al guión de la película y fue una de las escenas más complicadas de filmar. Desde el comienzo Francisco y



Natalio tenían decidido que esta escena se iba a filmar a dos cámaras para priorizar la fluidez en la actuación entre Martín Slipak y César Brie (es un diálogo de 25 minutos). Iluminar para dos cámaras que filman al mismo tiempo dos frentes fue algo muy complejo. Tuvimos que pensar una puesta prácticamente sin puntos ciegos, tratando de “disimular” la iluminación cenital y generar un ambiente en clave baja. Como plus de complicación tuvimos que filmar la escena en dos jornadas separadas por una semana porque la locación sólo estaba disponible los domingos a la noche. Yo operaba una de las cámaras y Florencia Labat la otra.

Por último, quiero destacar la importancia de que esta película se haya filmado con cupo de género. Hoy en día en la Argentina hay sólo un 12% de directoras de fotografía trabajando en cine por lo que para mí esta fue una oportunidad increíble. Creo que es importante que seamos cada vez más mujeres e identidades trans ocupando roles técnicos que nos han sido históricamente relegados.



TIEMPO PERDIDO

CÁMARA: SONY PXW-FS7
FORMATO DE IMAGEN: 4K - 1.85:1
LENTE: SCHNEIDER XENON FF-PRIMES SET; CARL ZEISS
COMPACT PRIME (CP2); SONY CINEALTA LENS KIT SCL-PK6/M.

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: FRANCISCO NOVICK Y NATALIO PAGÉS
GUIÓN: FRANCISCO NOVICK, NATALIO PAGÉS Y ROMÁN FERNÁNDEZ
PRODUCCIÓN: FRANCISCO NOVICK
ARTE: MANUEL FRANCO
VESTUARIO: GABRIELA ZIMMERMAN Y CATALINA SIKORSKI
MAQUILLAJE: JULIA GROISMAN ZAPPA
SONIDO: LUCERO BLAUSTEIN (ASA)

MÚSICA: PACO CABRAL
MONTAJE: NICOLÁS TOLER Y CAMILA SASSI (SAE-EDA)
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: DELFINA MARGULIS DARRIBA
FOQUISTA: MARIANO MAXIMOVICZ
SEGUNDA ASISTENTE DE CÁMARA: JESICA NAHIR BOGARÍN
GAFFERS: FLORENCIA CARNOVALE Y MARTÍN HEREDIA
ELÉCTRICOS/AS: SEBASTIÁN ARAMAYO, FLORENCIA LABAT, TATIANA GARRO, RODRIGO CARINI E IVANNA ALEGRE
GRIP: SOLEDAD GARCÍA
STEADICAM: ESTEBAN GONZÁLEZ
COLORISTA: PATRICIA BATLLE (ADF)
COORDINADORA DE VFX: CAMILA SASSI (SAE-EDA)
VFX: NICOLÁS TOLER, JULIÁN ALEJANDRO STIRPARO PANTANO Y CAMILA SASSI (SAE-EDA)
CÁMARA B: FLORENCIA LABAT
FOQUISTA CÁMARA B: FEDERICO CÁCERES
ASISTENTES DE CÁMARA B: DELFINA ROMERO
FELDMAN Y PATRICIO TOSCANO
ASISTENTES DE GRIP: NICOLE PERREN Y PAULA FELLHEIMER



UN CRIMEN COMÚN

POR FEDERICO LASTRA (ADF)



Dentro del diverso y estimulante legado de Susan Sontag hay una oración que condensa todo lo que puedo pensar desde el presente sobre la película *Un crimen común*: “No debería suponerse un «nosotros» cuando el tema es la mirada al dolor de los demás”¹.

Cuando era niño me obsesionaban las películas de terror, algo que, con el tiempo, descubrí que es bastante común a cierta edad. El miedo es un estímulo muypreciado para quien aún no logra diferenciar del todo la realidad de la ficción. Ese goce del terror difícilmente se vuelve a experimentar siendo adulto. Se torna pueril, o tal vez, sucede que otros miedos más reales lo vuelven grotesco. Las películas que vi en la infancia dejaron huellas esenciales en mi modo

de ver el mundo. Prefiero no generalizar, pero intuyo que suelen ser referencias inconscientes para quienes nos dedicamos al cine.

Desde que recibí la propuesta de hacer la dirección de fotografía de esta película supe que el guión de Francisco Márquez y Tomás Downey coqueteaba con el terror. No era la primera vez que trabajábamos con Fran y como había sucedido en las otras oportunidades nuestras charlas comenzaron bastante tiempo antes de iniciar el rodaje, desde el origen del proyecto. Cuando el hacer y la amistad están implicados disfruto doblemente de trabajar en cine.

Una de las películas que se me vino a la mente cuando buscamos referencias para pensar la estética del film fue *El ente* (Sidney J. Furie, 1983).

Tendría diez años cuando la vi por primera vez. Según aclara una placa de la película, la trama está basada en hechos reales. Relata la historia de una mujer californiana que a principios de los 80 es abusada sexualmente, en varias ocasiones, por una entidad no corpórea.

En *El ente*, la protagonista es una mujer blanca fuerte y autónoma, pero perteneciente a un sector social vulnerable: tiene un trabajo inestable y dificultades para afrontar en soledad la crianza de sus hijxs. Por su parte, *Un Crimen común* cuenta la historia de Cecilia, una profesora de sociología que vive sola con su hijo. Una noche, Kevin, el hijo de su empleada doméstica, toca a su puerta pidiendo ayuda. Cecilia, aunque reconoce al joven no abre la puerta, quizás a causa del miedo. Kevin aparece muerto a manos de la policía días después. A partir de ahí, comienza para la protagonista una pesadilla con ribetes sobrenaturales. Ambas películas tienen puntos en común, pero hay un elemento que las diferencia: exponen de un modo muy distinto la vulnerabilidad. El punto de giro de nuestra película es un hecho de lo real, un acto de injusticia tristemente común. A riesgo de *spoilear* el desenlace, adelanto que esa injusticia no será ni el tema central de la película, ni el principal problema de la protagonista. Sí lo será para Nebe, la mujer que pierde a su hijo.

Un crimen común es un thriller social en el cual algunas opiniones debían tomar forma. Desde mi lugar de director de fotografía, por ejemplo, debí tomar conciencia de mis propios prejuicios sobre la pobreza y quienes la padecen. Por lo tanto, para pensar las imágenes fue necesario que primero

1 - SONTAG, SUSAN “ANTE EL DOLOR DE LOS DEMÁS” (2003), Ed. ALFAGUARA.

*“Los grupos de trabajo que se forman en la productora **Pensar con las manos** me permiten afirmarme en una premisa simple: vale la pena hacer películas que colaboren a construir un mundo más parecido al que deseamos. La pregunta que cabría aquí es: ¿Hacer una película es hacer algo?”*

entendiera a los personajes y sus circunstancias. Es decir, que pudiera contemplar que una gran parte de lo que eran había venido con ellxs al mundo. Nuestrxs protagonistas debían encarnar su procedencia, hacerla evidente y eso era algo que implicaba muchas decisiones en la imagen.

La desigualdad se representa en el cine de muchas formas. Una de estas puede considerarse *misserabilista*, en el sentido de que ofrece una lectura condescendiente de los sectores vulnerables y no una crítica de las estructuras de la opresión. Eso no quita que resulte una forma aceptable y recurrente de abordar los problemas sociales dentro del imaginario audiovisual. Pero no era el abordaje que nosotrxs queríamos darle a nuestra película.

Admiro cuando alguien es capaz de plantear alguna de las formas de la desigualdad en una obra y que ésta funcione como un arco para la reflexión y el debate más allá del modo de representación o del género que se elija para ello. En nuestro caso, algo entre el thriller y el terror nos ofreció mucha libertad creativa al momento de narrar y nos permitió, también, despegarnos de la mirada tradicional sobre estos géneros: es decir, como mero entretenimiento.

Por el contrario, nuestra elección del cine de género estuvo motivada por la posibilidad de encontrar una forma distinta de hablar de la desigualdad

entre clases sociales. Tendemos a asumir con naturalidad y más o menos docilidad (tanto en el cine como en la vida) que toda sociedad implica un grado variable de desigualdad con la que debemos convivir. Por lo tanto, cuando nos enfrentamos a una película que pone este tema en primer plano y que además incluye en su elenco a no actores/actrices (Mecha y Eliot) que representan una realidad que viven y conocen es natural que surja la pregunta de a quién está dirigida esa película. ¿Quién necesita esta mirada? ¿Sirve para algo?

Me gusta usar la frase: “lo que se ve no se pregunta”. La encuentro útil para situaciones muy distintas, incluso para mi trabajo como DF. La descubrí cuando comenzó mi alopecia y algunas personas movidas por una necesidad imperiosa de declamar lo obvio me hacían notar que estaba envejeciendo. Admito que también puede resultar odiosa porque a veces creo que sí es necesario hacer preguntas e insistir en ellas. Por ejemplo, cuando lo que ven nuestros ojos es el padecimiento de otrxs. En esos casos sí creo que se vuelve necesario aguzar la mirada para poder comprender las razones de ese padecimiento. Y cuando las preguntas ya no sean suficientes, es necesario, como en este caso, hacer algo con lo que duele de verdad. Es tan ingenuo como sincero decir que en esta película intentamos contemplar el dolor de otrxs. Porque si bien, como dice Susan, no

debemos presuponer un “nosotros” es imperioso saber que hay “otrxs”.

Los grupos de trabajo que se forman en la productora *Pensar con las manos* me permiten afirmarme en una premisa simple: vale la pena hacer películas que colaboren a construir un mundo más parecido al que deseamos. La pregunta que cabría aquí es: ¿Hacer una película es *hacer* algo?

Nunca tuve claro en qué medida el cine es capaz de cambiar conciencias. De hecho, con más frecuencia pienso que cine y cinismo provienen de un mismo origen. Este año en particular la idea de la distancia irónica como recurso para exponer la vulnerabilidad de otrxs me resultó intolerable. A la ya dramática situación social de la Argentina se sumó la crisis sanitaria. Fue entonces el impacto de lo real lo que me hizo mirar con desconfianza muchas películas que antes encontraba interesantes. Sin embargo, sí estoy convencido de que una película puede ampliar imaginarios, exponer prejuicios, sensibilizar lugares entumecidos, acercar personas y hacer reír, pero no desde el cinismo ni la condescendencia con lxs otrxs.

Un crimen común nos muestra cómo un episodio dramático en la vida de Cecilia desemboca en una historia de fantasmas. Uno de los méritos del film es, sin duda, la forma en que se presenta lo fantasmático. ¿Es Kevin quien vuelve como espectro buscando venganza? ¿O es el sentimiento de culpa de Cecilia, producto de la inacción, buscando una redención lo que produce los extraños episodios narrados en el film? Al fin de cuentas ¿por qué volvería Kevin por Cecilia y no a la busca



© PAULA SUÁREZ

de sus seres amados? Esto nos abre la pregunta acerca de quién es el “peligroso” en esta historia.

Tal vez, la virtud más grande de la trama sea no contestar estas preguntas, sino dejarlas ahí para que quien la vea lidie con sus propios espectros. Formalmente, la película tiene algunas particularidades. Decidimos filmarla en formato 4:3 con el objetivo de acotar la idea de “lo periférico”. No utilicé filtros de ningún tipo. Me gusta pensar que la película necesitaba cierta transparencia y lentes que no fueran ni duros ni suaves. Escogí los Cooke S4/i. Imaginé que si lográbamos distribuir equitativamente la simpleza de los espacios las diferencias sociales sobre las que trabaja la película serían aún más desestabilizadoras.

La dirección de arte a cargo de Mariela Ripodas merecería todo un texto, pero solo diré: ¡qué

suerte poder trabajar con alguien como Mariela! Al ver la película con distancia percibo una lámina delgada, levemente verdosa que plastifica la imagen. Veo la película como una suma de postales ortogonales que trafican un pequeño universo de culpas y sinceramientos.

Con bastante naturalidad asumo que las películas se componen de deseos y recuerdos de quienes las hacemos. Preservan algo de nuestra propia experiencia sensible. Sin importar el género cinematográfico o el cargo que se haya ocupado son siempre un testimonio del trabajo de un equipo.

Debido a la pandemia, aún no pudimos estrenar en salas. Luego vendrán las plataformas. Espero con ganas el estreno en una sala llena con personas, espero que esas personas sientan algo: en especial el deseo de recomendarla. Anhelo con la

misma emoción de cuando fui niño la oscuridad del cine. Espero reencontrarme con Abel (director de sonido de la película), quien falleció en agosto y con quien solo pude compartir una prueba de proyección, a la espera de la copia final. Aún no logro convencerme de su ausencia. Todavía vivo alternando su partida entre la realidad y la ficción. Creo que una parte de Abel sigue en la película, latente, esperándonos, y también creo que algunas cosas pueden mejorar. Todavía y ya sin miedos me reconforta creer en fantasmas.

TRAILER

UN CRIMEN COMÚN

CÁMARA: **ARRI ALEXA MINI**
FORMATO: **4:3**
LENTE: **COOKE S4/I**

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: **FRANCISCO MÁRQUEZ**
GUIÓN: **FRANCISCO MÁRQUEZ Y TOMÁS DOWNEY**
PRODUCCIÓN: **PENSAR CON LAS MANOS**
ARTE: **MARIELA RIPODAS**
VESTUARIO: **JAM MONTI**
MAQUILLAJE: **DOLORES GIMÉNEZ**
SONIDO: **ABEL TORTORELLI**
MÚSICA: **ORLANDO SCARPA NETO**
MONTAJE: **LOLI MORICONI**
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **FEDERICO LASTRA (ADF)**
FOQUISTA: **MARIANO ROTH**
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **FRANCIS FARRELL**
GAFFER: **FEDERICO MARTINI**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **GALA PERDOMO**
ELÉCTRICOS: **SEBASTIÁN NAVONE Y SERGIO MENDOZA**
GRIP: **DARÍO GUGLIOTTA**
STEADICAM: **GUSTAVO TRIVIÑO**
COLORISTA: **DIEGO BURLANDO**
COORDINADOR DE VFX: **EUGENIA MOLINA**
VFX: **LEANDRO PUGLIESE**

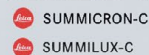


Llegamos para darle soluciones

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



CW SONDEROPTIC



EN PRIMERA PERSONA

SERIES

CASI FELIZ

RISTORANTINO

ROMPAN TODO

CASI FELIZ

POR MARCELO LAVINTMAN (ADF)





Sebastián (Wainraich) es un presentador de radio si bien no demasiado famoso al menos bastante conocido. Tiene todo para ser feliz, pero la nostalgia lo invade. No puede con las situaciones a las que lo enfrenta la vida diaria y la insatisfacción no lo deja disfrutar lo muy bueno que también le pasa.

La serie muestra situaciones diversas de la vida del protagonista: desde la separación no del todo resuelta con Pilar (Natalie Perez) y la dificultad de representar un padre presente, hasta su incapacidad para manejarse en las situaciones particulares que le trae el pasado:

novias de vieja data que le reclaman (Julieta Díaz) o le exigen (Pilar Gamboa), un hermano que se escapa de la familia y de los compromisos (Peto Menahem), sumados a otros tantos episodios bizarros.

Casi Feliz es la primera comedia dramática argentina realizada para Netflix. Se estrenó el primero de mayo de 2020 y estuvo algunos meses entre lo más visto de esa plataforma en el país. Consta de diez capítulos de media hora y fue dirigida por Hernán Guerschuny con quien hemos trabajado juntos en sus tres largometrajes.

“En relación a la estética de cámara establecimos cierto código de encuadres con desequilibrio en la composición. A veces, aire desproporcionado sobre las cabezas; a veces, aire invertido en relación a la dirección de mirada y falta de correspondencia en muchos planos/contra planos. Siento que esto le aportó cierto carácter a la puesta siempre supeditando estas decisiones a lo narrativo”.



A mi entender el punto más alto de la serie, más allá de la exactitud creativa de Wainraich en la escritura, son las actuaciones. No sólo del binomio protagonista (además de Sebastián, Natalie Perez muestra una solidez notable en la construcción de su personaje) sino de todas las otras figuras que desfilan en los distintos capítulos como personajes secundarios.

Rodamos durante diez semanas a dos cámaras. Utilizamos dos sony F55 de HD Argentina, un set de Ultra Prime y un zoom Cooke Varotal cuando era indispensable.



Si bien suelo operar la cámara sentimos que lo mejor para el proyecto era controlar la imagen desde el rack junto al director. Contamos con dos operadores de primera línea como Federico Rivarés (ADF) y Mariano Pariz que interpretaron a la perfección los lineamientos que a priori acordamos con Hernán y, además, aportaron mucho de lo suyo.

En relación a la estética de cámara establecimos cierto código de encuadres con desequilibrio en la composición. A veces, aire desproporcionado sobre las cabezas; a veces, aire invertido en relación a la dirección de mirada y falta de correspondencia

en muchos planos/contra planos. Siento que esto le aportó cierto carácter a la puesta siempre supereditando estas decisiones a lo narrativo. Desde su primer largometraje *El crítico*, Guerschuny viene sosteniendo a la mayoría de los cabeza de equipo y esto genera cierto entendimiento que hace más fluido el trabajo.

En relación a la estética de la imagen, por ejemplo, hubo un trabajo mancomunado con arte (Marcela Bazzano) y vestuario (Roberta Pesci). En relación a la gama de colores el acuerdo fue evitar los colores puros tratando de correrlos de tono.

TRAILER

Lo que no se pudo conseguir en el set pudimos terminarlo en la corrección de color gracias a las manos siempre hábiles de Maxi Pérez.

Traté, siempre que pude, de utilizar entradas de luz natural o emularlas y en las escenas nocturnas, en complicidad con Bazzano (ya habíamos trabajado juntos en *Terra Ribelle*, una serie para la RAI y en algunos largometrajes), tratamos de contar con puntos de luz en cuadro (luces prácticas) que es algo que sentimos que el género pide. Conté con la colaboración de Juan Tizón como gaffer cuyo trabajo, siempre impecable, le aportó gran contención al mío.

En solo un par de locaciones rodamos más de un día. Casi todas las jornadas rodamos en una locación diferente o, incluso, en más de una. Esto implicó un ritmo de trabajo muy intenso. Si bien siento que algún capítulo no quedó al nivel del resto estoy muy satisfecho con el resultado y sobretodo habiendo tenido que lidiar, por lo dicho anteriormente, con la siempre temida escasez del recurso tiempo. En este sentido fue fundamental la predisposición por el cuidado de la calidad del producto final, tanto desde la dirección de producción de Gastón Grazide como desde la producción ejecutiva de Pablo Udenio.



CASI FELIZ

CÁMARAS: SONY PMW F55
FORMATO DE IMAGEN: 4K (UHD)
RELACIÓN DE ASPECTO: 1.85:1
LENTES: SET ULTRA PRIME + ZOOM COOKE VAROTAL 25-250

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: HERNÁN GUERSCHUNY
GUIÓN: SEBASTIÁN WAINRAICH
PRODUCTOR: PABLO UDENIO
DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: GASTÓN GRAZIDE
ARTE: MARCELA BAZZANO
VESTUARIO: ROBERTA PESCI
SONIDO: EMILIANO BIAÍN
MONTAJE: AGUSTÍN ROLANDELLI
FOTOGRAFÍA: MARCELO LAVINTMAN (ADF)
CÁMARAS: FEDERICO RIVARÉS (ADF) Y MARIANO PARIZ

STEADICAM: GUSTAVO TRIVIÑO
REFUERZO CÁMARA: FERNANDA MALLO
FOQUISTAS: MARIANO BONELLO Y FERNANDA MALLO
REFUERZO FOQUISTA: MALI COLLASSO
SEGUNDOS ASISTENTES DE CÁMARA: SOLEDAD FRANCHINI, JOAQUÍN SILVATICI Y FLORECE LABAT
VIDEO ASISTENTE: NICOLÁS HERRERA
DIT: MIGUEL MARTINEZ Y TAMARA AJZENSZTAT
KEY GRIP: CRISTIAN RODRÍGUEZ
ASISTENTE DE GRIP: NICOLÁS BENITEZ
GAFFER: JUAN MANUEL TIZÓN
ELÉCTRICOS: CRISTIAN ARROYO, SANTIAGO GITELMAN Y SIMÓN LEGUIZA
OPERADORES DE GENERADOR: HÉCTOR "CACHITO" VILLALBA, MATÍAS "CEBOLLA" MORA Y ROBERTO "PAPA" ESCALANTE
REFUERZO ELÉCTRICOS: DIEGO "PRIMO" POLITI, LEANDRO ROCHA, ENZO QUINTANA Y NICOLÁS FARINA
COLORISTA: MAXIMILIANO PÉREZ (HD ARGENTINA)

RISTORANTINO

POR ALEJANDRA MARTIN (ADF)





Cuando me convocaron para hacer la dirección de fotografía de *Ristorantino* (serie de Disney para chiques en edad preescolar) comencé un verdadero viaje por el particular mundo de los programas infantiles. Antes, había realizado la dirección de fotografía en *Playground* (otro programa de Disney para la misma franja etaria), pero esta vez el desafío fue muy distinto: nos invitaban a ser parte del desarrollo del proyecto desde sus inicios. Convocados por Non Stop (la casa productora), todas las cabezas de equipo trabajamos durante varios meses junto al equipo de Disney ideando este universo en sus más mínimos detalles.

Ristorantino es un formato nuevo protagonizado por Arnoldo, el famoso cocinero interpretado por

Diego Topa, quien tiene una impresionante trayectoria en programas para la primera infancia. Por eso, el primer gran desafío estético era darle a Arnoldo y al mundo de “Bahía Bonita”, donde transcurre *Ristorantino*, una impronta totalmente distinta al ciclo anterior del protagonista. La idea era que fuera mucho más realista sin perder en ningún momento el sello propio de los productos Disney. Para esto partimos desde cero generando un nuevo universo visual y diseñando cada detalle del decorado -desde las lámparas hasta los tenedores y manteles- en torno a un personaje ya conocido por el público.

Una de las cosas que me resultó muy interesante en este proceso fue el tipo de referencias visuales que tomamos como puntapié inicial. Películas

de animación como *Ratatouille* o *Cars* fueron de gran inspiración. En este tipo de piezas, aún siendo de animación, encontramos una búsqueda de texturas realistas, y una luz que modela sujetos y objetos como en la realidad. Fue una paradoja: nos motivamos con películas animadas que, a su vez, están inspiradas en la realidad. La idea central de Disney en sus proyectos es transmitir a los niños un mundo único e irrepetible y para ello el fino límite entre la fantasía y la realidad siempre es un buen punto de partida.

Era importante hacer un análisis de los elementos que componen la narrativa para luego reinterpretarlos desde las distintas áreas que se involucraron en el proyecto. Por ello empezamos



a trabajar a partir de “la biblia” escrita por el equipo de contenido, identificando los elementos que componían el universo de la serie y su valor dramático. Al leerla entendimos que *Ristorantino* estaba construida con una dualidad narrativa clásica: por un lado, personajes luminosos y heroicos; por el otro, villanos oscuros.

Arnoldo, el protagonista de nuestra historia, es el cocinero dueño del *Ristorantino* y su valor principal es alimentar de manera sana. Por eso se decidió que todo lo que lo rodea al personaje debía ser natural, fresco, noble. En el lado opuesto están “Los Malvatti”, unos hermanos que llegan a “Bahía Bonita” para poner un *food truck* y fabricar unos dudosos “rapibocados” de colores, formas

“Nos motivamos con películas animadas que, a su vez, están inspiradas en la realidad. La idea central de Disney en sus proyectos es transmitir a les niñes un mundo único e irrepetible y para ello el fino límite entre la fantasía y la realidad siempre es un buen punto de partida”.

y texturas artificiales. Con estos elementos preconcebidos desde el relato es que, como directora de fotografía, me tocó recrear visualmente y de manera atractiva y clara para los más pequeños el universo completo de la serie.

Tanto desde la fotografía, como desde la dirección de arte, el mundo del *Ristorantino* de Arnoldo y sus amigos (el lado luminoso de la historia) se trabajó con una rigurosa paleta que combina cálidos y fríos. En las escenas diurnas los rayos del sol están presentes siempre entrando por la ventana y bañando de luz cálida los manjares que Arnoldo prepara, en contraste con colores más fríos en elementos de arte y vestuario, o el azul del mar y el cielo.

Para las escenas nocturnas elegimos el mismo concepto: la luna emanando una luz azulada en contraste con el cálido de las nobles lámparas de la cocina y salón comedor propio del restaurante. Allí, las texturas son piedra y madera, y en la cocina siempre hay algo cocinándose al fuego, lo que suma una leve atmósfera de humo que acentúa un ambiente cálido y acogedor.

En oposición, el universo de “Los Malvatti” representa todo lo contrario y desde lo visual acompañamos esta sensación de hostilidad y artificialidad. Partiendo de una paleta de colores anclada en el violeta/magenta, naranja, cyan, amarillo y grises metalizados, el diseño del *food truck* está lleno de líneas rectas con tendencia hacia lo triangular y el art decó. Sus texturas metalizadas generan sensación de frialdad. Tomé la decisión de sumar al arte el uso de elementos lumínicos y tiras de led de color que fueron instaladas en todos los rincones de este decorado.

El universo de *Ristorantino* fue realizado desde cero en un estudio de grandes dimensiones (950 metros cuadrados). En el centro se alzó la enorme plaza de “Bahía Bonita” en la que conviven enfrentados estos dos mundos. Definida la estética general del proyecto, llegó el momento en el que junto con la gaffer Milagros Chain nos adentramos durante largo tiempo en un trabajo de “escritorio” para diseñar la planta de luz. En este proceso fueron varios los temas que tuvimos que tener en cuenta.

Una de las características de esta serie es que se filmó a tres cámaras y que los tiempos de grabación eran acotados. En este sentido la puesta de luz tenía que ser pensada con la idea de dar una libertad de 360 grados a la puesta en escena. ¡Y lo logramos! Las luminarias fueron montadas en su mayoría en la parrilla, aunque algunas elegimos trabajarlas en piso para poder llegar con la luz de manera lateral y así realzar volumen o dar la sensación de tarde o mañana.

Otro de los temas que se tuvo en cuenta a la hora de hacer la puesta era la lógica del gelatinado. Si bien el 80% de la serie (18 capítulos en total) transcurre de día, hay algunos pocos episodios nocturnos y con efectos especiales de luz (tormenta, por ejemplo). Debido al ajustado plan de rodaje no contábamos con demasiado tiempo para hacer el cambio día/noche, y era importante pensar este movimiento de la manera más eficaz. En este sentido elegimos trabajar con paneles led, que nos permitieron cambiar temperatura de color con rapidez.

Para generar la luz de sol que baña a “Bahía Bonita” era necesaria una luz más puntual que los paneles led por lo que utilizamos un HMI de 6KW que funcionó como un gran sol. También tuvimos HMIs de menor intensidad y fresneles, de 5, 2 y 1 Kw, que añadimos a modo “múltiples soles” en aquellos decorados en los que no llegábamos por ángulo con el HMI principal. En la combinación de todas estas fuentes, la lógica del gelatinado fue un rompecabezas.

En este universo en el que el sol impacta de manera realista el cielo es, sin embargo, “mágico” y acuarelado, con nubes en forma de bigotes. El trabajo de estos fondos y cielos en el decorado implicó una búsqueda estética muy minuciosa hasta llegar a encontrar la textura, color y verosímil adecuado, pero además me obligó a tomar una serie de decisiones respecto a si hacerlos con croma o con *frontlight*. Si bien lo mejor hubiera sido que los fondos sean cromas, por una cuestión de diseño de producción se decidió que los cielos y los fondos fueran, casi siempre, un *frontlight*, lo que nos llevó a realizar una serie de pruebas

para encontrar el nivel de desenfoque adecuado y evitar que se sienta como una pared pintada. Por esto tratamos de trabajar siempre con las focales más largas posibles para ayudar al desenfoque del *front*. En algunas situaciones era necesario que la cámara estuviera más cerca o con un lente más angular así que decidimos que se trabajaría con croma -exclusivamente- en esas circunstancias.

Un apartado merecen las secuencias en el muelle. En varios episodios Arnoldo va al muelle de “Bahía Bonita” y habla con el mar. Todas esas escenas se grabaron en un croma que rodea al personaje y el fondo fue reemplazado luego por un entorno visual realizado de manera digital. Para estas secuencias trabajé iluminando con extremo cuidado la figura del personaje para que “pegue” con un fondo que, en el momento de rodaje, estaba aún en proceso de creación. Para ello contamos con la gran ayuda del sistema “Halide” que nos permitió previsualizar durante la grabación la composición del *footage* (material de cámara) y el *render* (animación digital). “Halide” es un sistema que funciona trackeando el espacio real durante la grabación a través de placas con códigos QR y generando, en simultáneo, el fondo para poder previsualizar la composición completa.

Otra de las cosas que me interesa mencionar es el trabajo con Héctor “Zeta” Enriquez, el operador de consola DMX. En proyectos de estas características, realizados en grandes estudios en los que por momentos hay que corregir la luz en vivo, es fundamental contar con esta tecnología y la colaboración de un profesional hábil y experimentado.

TRAILER

RISTORANTINO

CÁMARA: SONY PMW F55
FORMATO DE IMAGEN: PRORES 422 HQ 1080 X 1920
FORMATO DE IMAGEN CROMAS: RAW 4K
LENSES: ZOOM CANON 17-120 MM // ZOOM FUJINON 7.6- 175 MM // 15 MM CARL ZEISS COMPACT PRIME

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: KARINA INSAUSTI
GUIÓN: NORA MAZZITELLI, DAMIÁN FRATICELLI, FEDERICO MARCELLO Y EQUIPO DE CONTENIDO DISNEY
PRODUCCIÓN: MARCOS CASARES, GUSTAVO NEISTAT, MAGALÍ STAWERA Y JAVIER CASTANY
ARTE: LIZA GIECO
VESTUARIO: MARISOL CASTAÑEDA Y FLORENCIA VITÓN
MAQUILLAJE: ANDY SANZO
SONIDO: AGUSTÍN MALDONADO
MÚSICA: MAURO CAMBARIERI Y FEDERICO MONTERO
MONTAJE: LAUREANO RIZZO Y PABLO BOLOGNA
FOTOGRAFÍA: ALEJANDRA MARTÍN (ADF)
JEFE TÉCNICO: IGNACIO NATIELLO
OPERADOR DE CONSOLA: HÉCTOR “ZETA” ENRIQUEZ
CÁMARAS: MAURO ZAPETTINI, PABLO GONZALEZ Y LUCIANO BRITOS
ASISTENTES DE CÁMARA: FRANCO NOÉ, BENJAMÍN BERISSO Y GUSTAVO SCAPELLATO
GAFFER: MILAGROS CHAIN
ELÉCTRICOS: MATÍAS BUZZURRO, MIGUEL COLO, DANIEL FALCÓN Y ALDO ALESSANDRINI
GRIP Y STEADICAM: MATÍAS VARGAS
COLORISTA: MELINA RICO Y NADIA AMORENA
PRODUCCIÓN GENERAL DE VFX: NACHO GORFINKIEL, EZEQUIEL HASL Y ANA ÁVILA
SUPERVISIÓN DE VFX: MATÍAS KAMIJO
DIRECCIÓN ARTÍSTICA VFX: DAVID AGUERO

Por último, no puedo dejar de mencionar el enorme trabajo en equipo que fue hacer *Ristorantino* y destacar la presencia femenina en roles fundamentales, incluyendo a la directora Karina Insausti y a la productora por Disney Magalí Stawera.

ROMPAN TODO

POR NICOLÁS TROVATO (ADF)





En febrero de 2019 me llamó Picky Talarico. Tenía un hermoso proyecto entre manos: un documental sobre la historia del rock en español. La idea era contarla apoyándose en la historia política de América Latina y quería hacerlo en primera persona. La idea era ambiciosa: entrevistar a 100 de las estrellas de rock más relevantes del continente. Ni periodistas, ni críticos, ni historiadores: estrellas de rock hablando de rock.

Tengo que reconocer que el proyecto me entusiasmó, aunque el aspecto cinematográfico me

generaba infinidad de dudas. Serían muchas semanas de entrevistas donde perdería el control de todo lo que uno pretende controlar. No podríamos elegir las locaciones, ni intervenir el arte o el vestuario. Sería dónde y cómo los músicos quisieran. ¡Pero el proyecto estaba buenísimo! Era contar la historia y era ahora, mientras aún estuvieran vivos muchas de esas leyendas.

Producida por Red Creek y Netflix, tuvimos una primera reunión a comienzos de marzo. La idea era viajar y hacer entrevistas. Yo haría Argentina, Uruguay, Chile, Colombia y España. Patricio Suárez, fotógrafo ecuatoriano radicado en New York, se encargaría de las entrevistas en México y Estados Unidos.

Quedaban cosas por definir, empezando por qué cámara usaríamos. Netflix exige 4K, por lo que la Alexa quedaba descartada antes de empezar a pelear por ella. La LF acababa de salir al mercado y no teníamos certeza de poder encontrarla en todos los países.

Viajaríamos Picky, Andrea Cipelli (súper productora) y yo. En cada país alquilaríamos todo y armaríamos el equipo técnico: segundo camarógrafo, foquistas, data manager, sonidista, eléctricos, etc. El desafío era conseguir las mismas cámaras en todos los países, así que nos decidimos por la Red Epic después de darle varias vueltas al asunto. Una iría con lentes fijos y la otra con un zoom.

¿Cómo hacer las entrevistas? Era difícil tomar una decisión, debían tener una coherencia. Sabíamos que nos íbamos a encontrar con

locaciones de lo más diversa: desde una mansión hasta un súper estudio, o ambientes de 2x2 con paredes blancas y sin ventanas. Pasamos por muchas ideas: llevar un fondo gris a cada entrevista y homogeneizar todo; llevar un croma y después reemplazarlo; alquilar un estudio en cada lugar al que fuéramos para convocar a los músicos.

La idea de grabar en la casa de cada artista era muy atractiva porque el ambiente cuenta sobre la persona, pero era imposible saber a priori si los músicos accederían a recibirnos, y Picky quería hacer 100 entrevistas. “Vayamos donde nos citen, donde les quede cómodo, donde nos atiendan. Hagamos lo mejor posible en esas condiciones”. No me encantó la idea, pero estuve de acuerdo. La historia que había que contar necesitaba muchos narradores. Cuantos más puntos de vista, mejor.

A Picky lo conocía mucho. Nos hicimos muy amigos filmando en distintos países y con múltiples presupuestos. Desde publicidad con gaita en China, hasta un largo *indie* en París, o un corto autoproducido y guerrillero en El Tigre. Y casi siempre salimos airoso. Con ese espíritu salimos a filmar.

Arrancamos en abril en Montevideo. A Hugo Fattoruso, el primer entrevistado, lo filmamos en un bar -con la condición de no hablar de *Los Shakers*-; Rubén Rada (el estudio de grabación más pequeño en el que he estado), *La Vela Puerca*, Juan Campodónico, *Cuarteto de Nos*... se empezaba a armar.

Seguimos en Buenos Aires. Algunas estrellas fueron difíciles de conseguir. Muchos problemas de agenda: estaban de gira o grabando. Algunos

“Como en muchos proyectos, el color de la serie no fue fácil. Habíamos utilizado 18 cámaras distintas (EPIC, Canon C-300, Sony FS7, Sony A7S y hasta una Canon 5D). Los sensores no son iguales; la colorimetría de los lentes, muchísimo menos. El covid no ayudó. Algunas entrevistas se hicieron en remoto fuera de Buenos Aires con cámaras DSLR. Cinecolor estaba cerrado. ¡Parecía una tarea imposible!”

decían que sí, pero cancelaban sobre la hora, o en el mismo set al llegar y ver que el despliegue era mayor al que ellos esperaban.

La mayoría fueron generosos con su tiempo y sus anécdotas. Se apasionaban con lo que contaban, con su descubrimiento del rock en español, y la propia historia que habían escrito. El mejor recuerdo de esa primera etapa es Ricardo Mollo. Gran narrador, hermosa persona (alternaba la entrevista con canciones propias y de Spinetta). También Billy Bond, Vicentico, Litto Nebbia, Cachorro López, Celeste Carballo, Fabiana Cantilo, Juana Molina, Tweety González, Vos... se seguía armando.

Como imaginamos, el principal desafío eran las locaciones. Algunas mínimas: sin tiro, sin fondo, sin lugar para poner la luz, y mucho menos dos cámaras. Le buscábamos la vuelta. El plano era fijo y eso ayudaba mucho. Era un solo fondo grande el que necesitábamos. Mirando bien, algo bueno tenía que aparecer.

Respecto a la luz, la idea era despegarse de la entrevista de luz principal, relleno y contra. Solíamos tener dos SkyPanel de 60 y un select corto. Queríamos amalgamar a los entrevistados con el lugar: que la luz sea natural, que las fuentes

estén justificadas. El tema era difundirla. No había espacio. Opté por muchísima difusión, muy pegada. Las locaciones que tenían ventana eran un gran problema. Muchas entrevistas solían empezar a las cinco de la tarde, y duraban cerca de tres horas. Se hacía de noche en el medio y no siempre se podía cortar para reacomodar.

Los encuadres fueron otra discusión. A Picky y a mí siempre nos gustó el desencuadre, el aire al revés, los cuerpos sin piernas colgando debajo del cuadro. Lo habíamos hecho en 2010 en la peli que filmamos en Francia y que nunca se terminó. Después vino *Mr. Robot* y se dio vuelta todo. El espacio negativo es disruptivo... como el rock.

Filmamos durante tres semana y paramos. Había que preproducir México. Largas conversaciones con Pato Suárez para hablar del concepto que habíamos desarrollado con Picky y tratar de transmitirle un poco las experiencias que habíamos tenido y los obstáculos que nos habíamos encontrado.

Luego Colombia y Chile: *Aterciopelados*, *Bomba Stereo*, *Los Prisioneros*, *Los Jaivas*, *Los Tres*. Miles de frases y definiciones; horas y horas de material. Lo que escuchábamos era alucinante. Todo empezaba a enlazarse.



Vuelta a Buenos Aires para la segunda etapa: Zorrito Von Quintiero, Vicentico, Dante Spinetta, Charly García -por fin lo vería de cerca, a él y a su famosísimo departamento en la Avenida Coronel Díaz, del que tanto había oído hablar-. Sus frases cortas y filosas seguían siendo geniales.

De ahí a España. Santiago Auserón (*Radio Futura*), Antonio Carmona, Pablo Carbonell (*Los Toreros Muertos*) y Mon Laferte, que andaba por Madrid. Las historias eran muy distintas, pero la esencia era común a todos.

Aunque faltaban algunas entrevistas se comenzó a editar. A medida que el montaje avanzaba se iban coordinando nuevas entrevistas, pero muchísimos meses más tarde: Fito Páez, Andrés Calamaro, Miguel Mateos, León Gieco... para

esa época ya estaba en otro proyecto. La fotografía de esta serie de entrevistas recayó en Nicolás Ferrando, quien venía colaborando en el proyecto como camarógrafo. No hizo falta explicarle nada: hizo un trabajo hermoso.

La idea de mantener la misma cámara y los mismos lentes a lo largo de la serie resultó ser una utopía. Aún faltaban entrevistas y el presupuesto se iba agotando. Algunas se coordinaban apenas horas antes. No era posible ni un plan de rodaje. Salíó a la cancha la A7S como segunda cámara de una FS7.

Como en muchos proyectos, el color de la serie no fue fácil. Habíamos utilizado 18 cámaras distintas (EPIC, Canon C-300, Sony FS7, Sony A7S y hasta una Canon 5D). Los sensores no son iguales; la colorimetría de los lentes, muchísimo menos. El covid no ayudó. Algunas entrevistas se hicieron en remoto fuera de Buenos Aires con cámaras DSLR. Cinecolor estaba cerrado. ¡Parecía una tarea imposible!

Una vez establecidos los protocolos, Picky logró ir a Cinecolor y trabajar remotamente desde la sala contigua a la de Emmanuel Gramajo, nuestro colorista. Al final de cada día intercambiábamos *frames* de referencia para intentar definir qué camino tomar cuando las cámaras de una misma entrevista parecían imposibles de empatar.

La serie tuvo un éxito que sobrepasó las expectativas. Pero más allá de los rankings y comentarios, después de muchos años de trabajar en ficción y publicidad disfruté como loco poder contar una historia narrada por sus protagonistas.



ROMPAN TODO

CÁMARAS:

RED EPIC, SONY FS7, SONY A7S, CANON C300 Y CANON 5D
FORMATO: 16:9
LENTE: CARL ZEISS 1.3, ULTRA PRIME, ZOOM ALURA 24/80,
ROKKINON, ZOOM OPTIMO 24/290 Y ZOOM CANNON SERIE L

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCION: PICKY TALARICO

GUIÓN: NICOLÁS ENTEL Y NICOLÁS GUEILBURT

PRODUCTORES EJECUTIVOS: NICOLÁS ENTEL, PICKY

TALARICO, IVÁN ENTEL Y GUSTAVO SANTAOLALLA

PRODUCTORA: ANDREA CIEPPEL

PRODUCTOR PERIODÍSTICO: MANUEL BUSCAGLIA

SUPERVISORA MUSICAL: VIRGINIA KOREN

SUPERVISORA DE POST: MAGDALENA MONTEAGUDO

POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO: JESICA SUÁREZ

MONTAJE: CÉSAR CUSTODIO, LEANDRO

ASTE Y PABLO FARINA

FOTOGRAFÍA: NICOLAS TROVATO (ADF) Y PATRICIO SUÁREZ

DIT: ROY BERMUDEZ, MAURO VEKESELMAN,

JULIÁN DÍAZ SEIJAS Y MARCELO SCOPPA

CAMARÓGRAFOS: NICOLAS FERRANDO Y CARLA

LUCARELLA

FOQUISTA: MAURO ARIZZI

SEGUNDOS ASISTENTES DE CÁMARA: JOAQUÍN FRANKE,

NICOLÁS CANALE, FLORENCIA CALDERÓN Y FRAN ROSSO

GAFFER: CÉSAR GUARDIA

COLORISTA: EMMANUEL GRAMAJÓ

UNIDAD URUGUAY

PRODUCTORA: ORIENTAL FILMS

OPERADOR CÁMARA B: DIEGO ROBBINO

FOQUISTA: VICKY ZUNNINO

DIT: CARLOS BOLSI

GAFFER: GIANNI TROCOLI

UNIDAD CHILE

PRODUCTORA: THE COLOR FIELD

OPERADOR CÁMARA B: PABLO LETTELIER

FOQUISTA: PATRICIO MASPE

ASISTENTE DE CÁMARA: SONY MELIARD

DIT: SERGIO BEJARES

GAFFER: ALFONSO REYES

UNIDAD COLOMBIA

PRODUCTORA: VANESA FITZGERALD

OPERADOR CÁMARA B: ANDRÉS GUTIERREZ

FOQUISTA: JULIÁN VERGARA

DIT: LUIS HENAO

GAFFER: CÉSAR CASALLAS

UNIDAD ESPAÑA

PRODUCTOR: GERARDO VALLINA

OPERADOR CÁMARA B: ALESSANDRO SARTELLI

FOQUISTA: ALBERTO PELLICIER

DIT: ARANTXA ASCENCIO

GAFFER: REMIGO SÁNCHEZ ROJAS



Orbiter ARRI
ILLUMINATION | RESHAPED



labo

FROM RECORD
TO PLAY.

@labooficial



labo.mx

LABORATORIO FÍLMICO

- Venta de película Kodak S8, 16mm, 35mm



- Logística (envíos LATAM)
- Dailies fílmicos
- Revelado
- Digitalización HD, 2K, 4K
- Restauración de imagen y sonido
- Data to film / Direct to print
- Preservación digital PIQL

■ Venta de película 35mm para foto fija ■



Revelado



Digitalización

■ Servicios en-set / Postproducción / Localización / Cine Digital / Exhibición / Laboratorio

The Labo logo is in white, featuring a stylized lowercase 'l' and 'a' followed by 'bo'. It is positioned in the top left corner of the image, which shows a man in a dark shirt working on a large piece of film equipment in a dimly lit room with shelves in the background.

labo

FROM RECORD
TO PLAY.

LABORATORIO FÍLMICO

- Venta de película Kodak S8, 16mm, 35mm



- Logística (envíos LATAM)
- Dailies fílmicos
- Revelado
- Digitalización HD, 2K, 4K
- Restauración de imagen y sonido
- Data to film / Direct to print
- Preservación digital PIQL

■ Venta de película 35mm para foto fija ■

+

Revelado

+

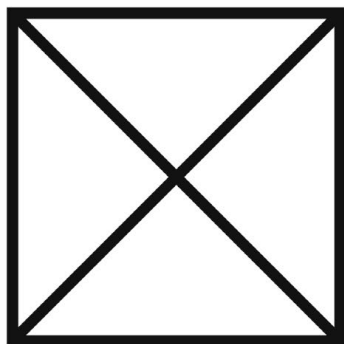
Digitalización

■ Servicios en-set / Postproducción / Localización / Cine Digital / Exhibición / Laboratorio

@labooficial



labo.mx



Manza Cine.

Post.

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

Transcoding.

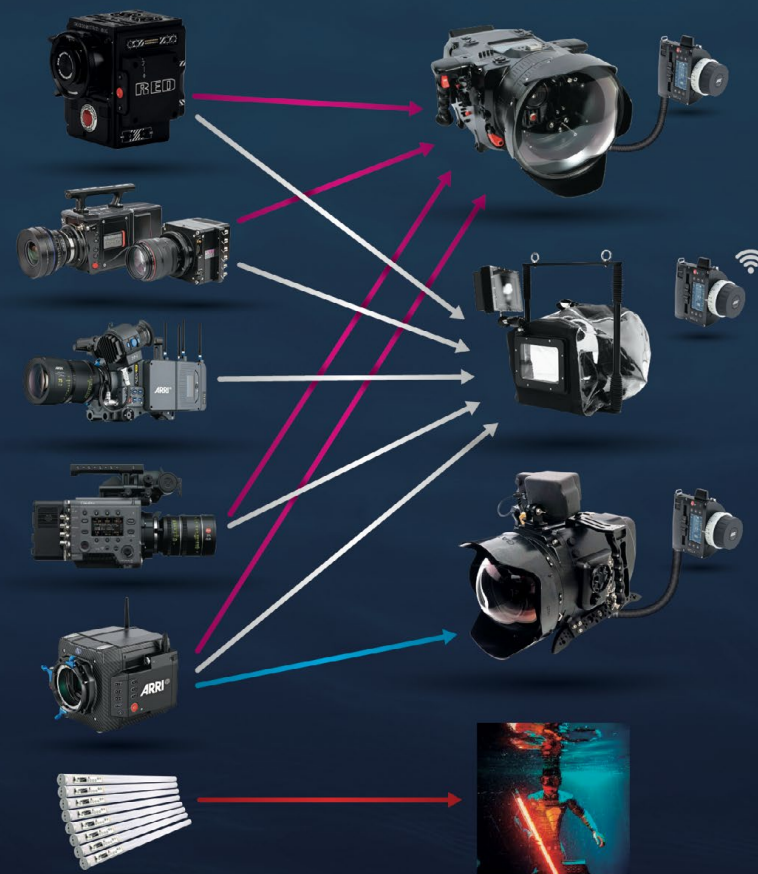
Conversiones para offline.
Avid. Final Cut. Premiere.

Proyecciones.

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

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

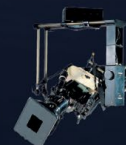
MATIAS MESA ADF-SOC



dji
DJI MASTER WHEELS



SCORPIO HEAD



dji
RONIN 2



ULTIMATE 3HD



TRINITY



WWW.STEADIMATT.NET - WWW.MATIASMESA.NET - MATIASMESA@ME.COM

DESPUÉS DEL ECLIPSE

*Un proyecto de stop motion
desde las vivencias del director
de fotografía*

POR SERGIO PIÑEYRO (ADF)





Acercarse a proyectos de animación siempre tiene particularidades: técnicas, estéticas, de recursos y, a veces, desafíos de hacer algo por primera vez. Pero hay algo que esos proyectos suelen tener en común, que es el encontrarse con directorxs animadorxs que desde hace mucho tiempo están construyendo ese mundo imaginario de manera muy solitaria y artesanal, poniendo muchas horas de trabajo en la realización de cada objeto que tendrá presencia en la historia. En estas pocas líneas me gustaría reflejar el aspecto creativo y el gran esfuerzo y perseverancia que hay detrás de un corto de animación.

Los encuentros con Bea R. Blankenhorst comenzaron en 2017, dos años antes del rodaje. Ella acababa de ganar el concurso ANIMATE del INCAA y ya venía armando el proyecto desde cinco o seis años atrás. Empezamos a trabajar basándonos en el guión y en el *story*, que ya tenía muy ajustados.

Hablamos mucho sobre los climas de luz, sobre las fuentes de la época -la ficción está ambientada en 1920 en un pequeño pueblo rural del Litoral argentino- y sobre la escena final, en la que debíamos generar una estética onírica para el desenlace de la historia. En estas primeras reuniones se definieron también, en base a la escala de los personajes, las dimensiones de los decorados.

Al año siguiente cuando se acreditó el premio el rodaje era una realidad cercana y entonces definimos con qué cámara, lentes y luces íbamos a trabajar, ya que todo se compraría. Elegimos la Sony A7sII que, si bien no es la cámara que mejor se relaciona con el DRAGON FRAME, tiene una reproducción del color y detalle que desde el modelo anterior me viene dando enormes satisfacciones. En cuanto a los lentes también optamos por una opción ya probada, los Nikkor, lentes manuales de gran calidad que aún se consiguen en muy

buen estado y con precios accesibles. Usamos mayormente el 35mm y el 50mm f2.8 y para algunas pocas tomas el 24mm, 28mm y 85mm (todos f2.8). Las luces utilizadas fueron un set de seis *dedolights* prestados por Rodolfo Pastor. Además se compraron plafones y spots Osram Ledvance de 50w, 30w y 10w. A las fuentes se les sumó Foam negro/blanco y varios recortes de tela negra que nos permitieron completar un pañol de lujo.

Pasó un año más y llegó el rodaje. 2019: imprevistos, devaluación mediante, y plazos estrictos del convenio firmado con el INCAA nos obligaron a tomar decisiones drásticas. La única opción viable para filmar el corto era resolver el rodaje en un mes. Es desesperante ver cómo tantos años de trabajo terminan corriendo una maratón casi imposible a último momento. Bea y Libertad Eyzaguirre resolvieron trabajar en dos sets. Se sumó Ismael Mon con su estudio. Se nos abrió una solución, pero exigía definir una estrategia ya que un set lo teníamos en Vicente Lopez y el otro en Congreso, y sólo podíamos duplicar el cuerpo de cámara, mientras que el resto de los equipos e insumos debían compartirse, también los personajes, que no estaban duplicados, y, por supuesto, los lentes.

Bea diagramó el plan teniendo en cuenta los personajes y los decorados, y fuimos rotando los lentes según la necesidad de cada set. Dividimos las luces y los accesorios se completaron con mucha imaginación y alambre. En los sets de animación los accesorios suelen ser el punto más débil. Salvo estudios con muchos años de trayectoria y un ritmo de producción sostenido, casi industrial, lo más común es encontrarse con la escasez de



accesorios para luces. Parece un tema menor, pero sucede que desde lo presupuestario ocupa el último lugar. En este caso, Ismael Mon y Rodolfo Pastor sumaron su equipamiento y el resto empezamos a resolverlo con alambre, silicona y cinta. Hay que tener en cuenta que eso nos incrementa los tiempos en cada seteo, pero a la vez nos asegura que todo queda fijo y con menos posibilidades de movimientos durante la toma, fundamental en rodajes de animación *stop motion*.

Las maquetas, realizadas por Bea junto a Eduardo Gismondi, incluían cedro y caoba, textiles y encajes antiguos, vitraux, y bronce, entre otros materiales. Bea hizo mucho hincapié en la importancia de poner el acento en las texturas y colores de ese trabajo artesanal para reforzar el clima de época. Ya con los decorados y personajes realizados, los últimos ajustes fueron sobre los colores de las maquetas, donde definimos darle volumen a las paredes ensombreciendo los bordes.

Luego repasamos el vestuario de los personajes, que es un ítem muy elaborado en el corto. Definimos tipos de telas, textura y color para que también respondan de manera natural a una fotografía única. Este es un punto muy importante porque si bien es verdad que con luz se pueden compensar las diferentes densidades de los objetos, eso también limita a las posibilidades de generar climas. Así fue que, si bien cada personaje tiene su paleta propia pautada desde el diseño de personajes a cargo de Diego Cirulli, tomamos la decisión de acercarnos para que funcionen en puestas únicas.

Para terminar de entrar en el clima del proyecto repasamos referencias, Bea me mostró varias fotos, escuchamos música del lugar y la época, y me contó vivencias de su infancia, donde surgía el escenario de la historia, y anécdotas familiares. No sé cómo explicarlo, pero hay una fuerte conexión entre esas historias y la certeza que iba sintiendo a la hora de definir puestas.

Los espacios en que se armaron las maquetas fueron bastante reducidos por lo que había poco tiro para las luces. Se tuvo que aprovechar hasta el último centímetro, muchas veces usando las mismas paredes como fuentes de rebote para lograr la mayor distancia posible. Nos colgamos de las vigas del techo, pegamos telas en los taparrollos, techos y paredes.

El trabajo a escala tiene ventajas para las puestas de luz. Primero, la inmediatez de que una idea se realice, está todo al alcance del brazo: del pensamiento al movimiento no hay verbo, sólo estirarse. Segundo, a los que nos gusta usar fuentes grandes y después modelarlas, nos es muy sencillo ya que un rebote de tamaño moderado, gracias a la escala, equivale a estructuras que en ciertas locaciones deberían tener medidas descomunales. En cuanto a las fuentes pequeñas, es muy sencillo enmascarar y dejar pasar sólo lo que necesitamos desde cualquier tamaño de fuente, sin la necesidad de que las luminarias respeten la escala. Por último, si lo que necesitamos son luces en escena lo más habitual es recurrir a los leds ya que hay de gran variedad de tamaño, color y potencia.





en el revelado de las tomas. En esta ocasión fue posible gracias a que el corto se contó mayormente en planos fijos. De tener movimientos, las complicaciones se hubieran incrementado.

Al revelado de los Raw se le dio carácter de post producción, utilizando el paso de formato Raw a Tiff para hacer correcciones y ajustes de continuidad. Los revelados no se plantearon, como es habitual, por escena. Hubo que ir ajustando toma por toma y haciendo un trabajo minucioso de comparación para compensar los desajustes que se producían en la velocidad del set.

La escena final, que desde un principio supimos que debía tener un clima particular y algo más onírico aunque no tuvo definición hasta que llegamos al set, por suerte quedó para el final del rodaje. Fue en el lugar y testeando posiciones de cámara que el clima comenzó a construirse.

Una vez cerrado el rodaje se entregó todo el material revelado y pasado a Tiff, para que Jimena García Molt trabajara en montaje. Luego siguió la post producción que estuvo en manos de Diego Gambarotta. Por último, la corrección de color, con la magia de Nadia Amorena y en una jornada de visualización y ajustes se terminó de dar forma al clima final del corto.

Este año llegó el estreno que, por razones de pandemia, aún no fue un hecho de festejo colectivo como suele ser. Se dio un camino por festivales en el que el corto está siendo muy bien recibido, comenzando a cosechar varias selecciones y premios, siendo, por ejemplo, incluido en el programa *Best of the world* del festival de animación HIROSHIMA 2020.

DESPUÉS DEL ECLIPSE

TÉCNICA: **STOP-MOTION ANIMATION**
 FORMATO ORIGINAL: **DPX (10BITS)**
 VENTANILLA DE PROYECCIÓN: **16:9**
 SONIDO: **2.0**

EQUIPO TÉCNICO

IDEA, GUIÓN, DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN:
BEA R. BLANKENHORST
 FOTOGRAFÍA: **SERGIO PIÑEYRO (ADF)**
 DIRECTOR DE ANIMACIÓN: **ISMAEL MON**
 ANIMACIÓN: **ISMAEL MON Y BEA R. BLANKENHORST**
 CONCEPT ART Y DISEÑO DE PERSONAJES: **DIEGO CIRULLI**
 SUPERVISIÓN DE MUÑECOS: **EDUARDO GISMONDI**
 MODELADO DE MERSONAJES: **YAIR KADAR**
 CONSTRUCTOR DE ESQUELETOS: **EDUARDO GISMONDI**
 VESTUARIO: **BEA R. BLANKENHORST**
 SUPERVISOR DE MAQUETAS: **EDUARDO GISMONDI**
 CONSTRUCCIÓN DE MAQUETAS Y PROPS: **EDUARDO GISMONDI Y BEA R. BLANKENHORST**
 EDICIÓN: **JIMENA GARCÍA MOLT (EDA)**
 POSTPRODUCCIÓN: **DIEGO GAMBAROTTA**
 CORRECCIÓN DE COLOR: **NADIA AMORENA**
 DIRECCIÓN DE SONIDO: **EDGAR MOISÉS**
 MEZCLA DE SONIDO: **JUAN BERNARDIS**
 POST PRODUCCIÓN DE SONIDO: **BUM! AUDIO**
 DISEÑO DE CRÉDITOS: **MARTÍN LEHMANN**
 MÚSICA: **BLAS ALBERTI**
 MEZCLA Y PRODUCCIÓN MUSICAL: **BLAS ALBERTI Y PEDRO KISZKURNO (ESTUDIO MUNROCK)**

Un recurso muy particular que tenemos los directores de fotografía en *stop motion* es el programa **DRAGON FRAME** que tiene un sector de trabajo para nuestra área donde monitoreamos y podemos analizar en profundidad cada aspecto de la fotografía porque concentramos todos los parámetros de la toma, salvo el diafragma ya que usamos ópticas manuales.

El rodaje de *Después del eclipse* tuvo como particularidad que en cada puesta se dejaban seteadas varias posiciones de cámara con sus respectivos ajustes de luz. Por la dinámica acelerada del rodaje no podía asegurar estar en cada cambio de posición de cámara por lo que acordamos un método de trabajo en el que dejaba graficados los cambios de luz y seteos mediante fotos del set. Bea e Ismael realizaban esos cambios siguiendo mis indicaciones. Esto es algo que practiqué por primera vez y resultó pero no lo recomiendo ya que se incrementa mucho el margen de error y surgen detalles que después es necesario pasar tiempo retocando

MODOS HÍBRIDOS: LA LUZ NO SE MANCHA



BUSCANDO A VASSA

POR PIGU GÓMEZ (ADF)

Como ya sabemos, la pandemia detuvo casi todas las actividades durante varios meses. La cultura en general y nuestra labor cinematográfica, en particular, junto al teatro, fueron de las más afectadas. Muy de a poco, cerca de mitad de año, se empezaron a armar los protocolos y se habilitaron pequeñas producciones audiovisuales.

Un poco tardíamente y con un presupuesto exiguo, el Complejo Teatral de Buenos Aires convocó a los equipos de las obras que se iban a realizar durante el año para que las adapten al formato audiovisual con libertad de cambiar lo que quisieran, pero manteniendo el texto o la idea de la obra original.

En ese contexto me convocó Felicitas Kamien para colaborar en la adaptación audiovisual y filmación del clásico ruso *Vássa Zheleznova (una madre)*, de Máximo Gorki, que ella había empezado a ensayar en febrero y la cuarentena había paralizado. La obra cuenta la historia de una madre que toma las riendas del negocio familiar al quedar incapacitado su marido, y el conflicto que eso desata con sus hijos.

Con Feli nos conocíamos por amigos en común del mundillo teatral, pero nunca habíamos trabajado juntas. Hicimos reuniones por zoom, nos pasamos películas y referencias, y como el rodaje se pospuso un par de veces seguimos trabajando y eso nos permitió afianzar las puestas y el esquema. Fue prácticamente como filmar un mediodocumental: con dos meses de previa y nueve días de rodaje.

El desafío más grande fue ayudar a Feli a trasladar lo que ella quería transmitir: cómo la actriz se va “metiendo en el personaje”, cómo va cambiando su rictus delante del lente. Había que encontrar la manera de contar el ensayo de la obra entrando y saliendo todo el tiempo de la diégesis, como si fuera el rodaje de la obra y de repente esa misma cámara también registrara el backstage. Cuando decíamos corte no cortábamos, eso fue lo más complejo: diseñar las puestas para ir avanzando en los ensayos (ella ensayaba como si estuviera por estrenar pronto), pero yo me ubicaba y estaba preparado para seguir filmando luego del “corte”. Con este planteo de rodaje recurrí (otra vez) a Nico Colledani como foquista, que me daba confianza y tranquilidad, ya que nos íbamos a mover sin marcas con la cámara en mano por todo el set. En ese contexto nos resultó muy útil un transmisor inalámbrico para que la directora viera todo desde una tablet.

Feli eligió hacer solo el tercer acto de la obra de Gorki, que es donde se desata y explota el conflicto, pero adaptado al tiempo actual. Y le sumó otra complejidad más: convirtió la duda original de con qué actriz trabajar en el punto fuerte de la puesta. El espectador vería a tres actrices diferentes interpretando a Vassa generando un interesante rompecabezas.

Para mi trabajo fue clave la intervención de Agnese Lozupone en el diseño de luces de la obra ya que en este punto residió el siguiente desafío: que comprendiera que no tenía que hacer la puesta para un público ubicado en las butacas, sino para una cámara móvil. Sobre la base de lo

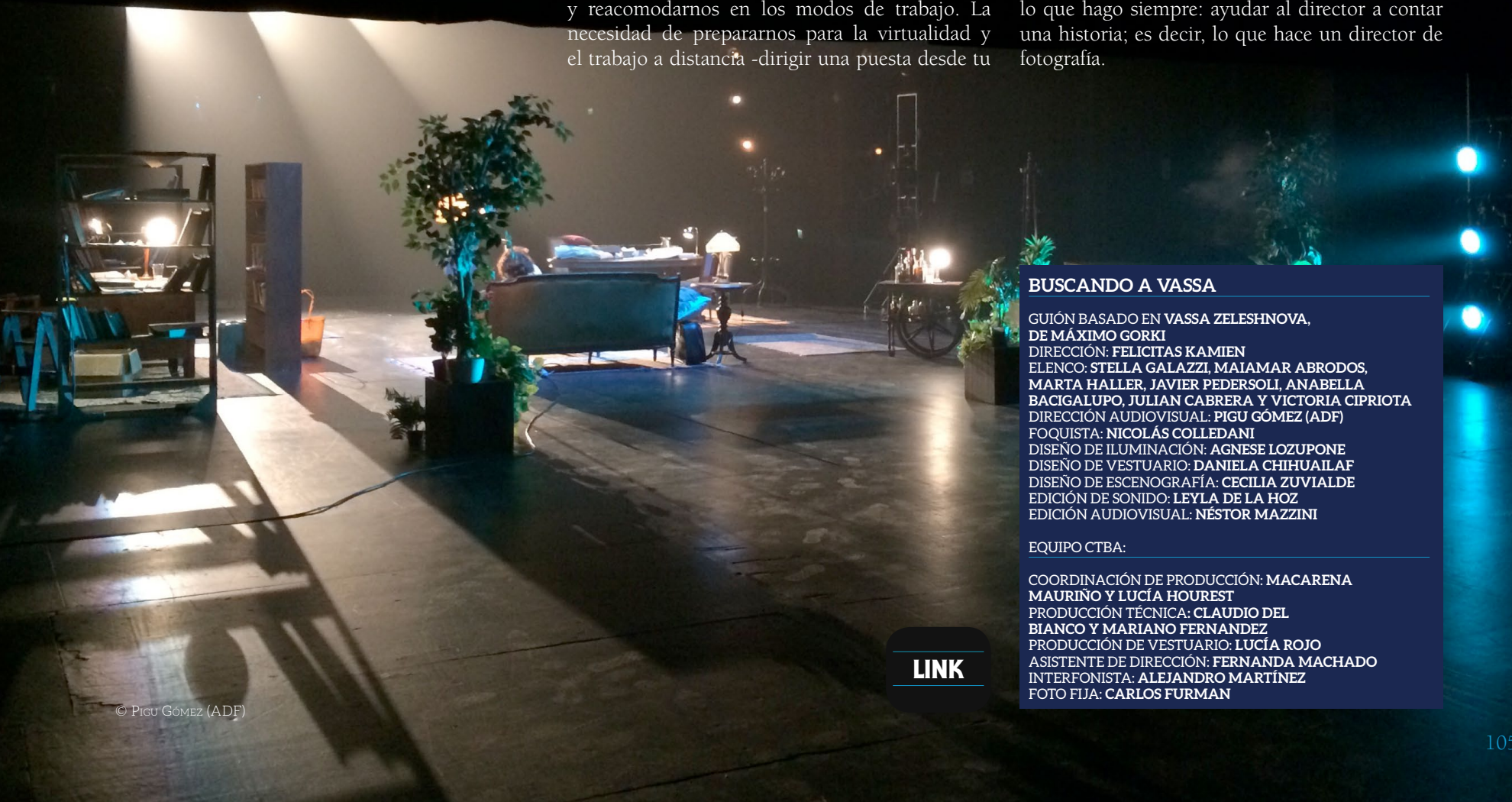
diseñado por ella fuimos haciendo modificaciones y le sugerí programar dos escenas en la consola: una para la cámara más “frontal” abarcando unos 120 grados, y otra para laterales y planos desde “atrás” permitiendo moverme en los 240 grados restantes. De esa forma podía rodear la escena desde casi cualquier ángulo, los actores improvisaban

mientras yo podía buscarlos a través de la lente con libertad de movimientos. El sistema funcionó y a Feli le gustó mucho lo que veía por cámara.

Como conclusión final y reflexión me parece que esta pandemia inédita a nivel mundial nos obliga a estar preparados para reaccionar rápido y reacomodarnos en los modos de trabajo. La necesidad de prepararnos para la virtualidad y el trabajo a distancia -dirigir una puesta desde tu

casa, corregir color, preproducir- es clave. Creo que tenemos que capacitarnos para lo que cada vez va a ser más cotidiano: trabajos híbridos entre cine, teatro, shows, streamings, tv y documental.

En los créditos de *Buscando a Vassa* figuro como director audiovisual. Sin embargo siento que hice lo que hago siempre: ayudar al director a contar una historia; es decir, lo que hace un director de fotografía.



BUSCANDO A VASSA

GUIÓN BASADO EN VASSA ZELESHNOVA,
DE MÁXIMO GORKI
DIRECCIÓN: FELICITAS KAMIEN
ELENCO: STELLA GALAZZI, MAIAMAR ABRODOS,
MARTA HALLER, JAVIER PEDERSOLI, ANABELLA
BACIGALUPO, JULIAN CABRERA Y VICTORIA CIPRIOTA
DIRECCIÓN AUDIOVISUAL: PIGU GÓMEZ (ADF)
FOQUISTA: NICOLÁS COLLEDANI
DISEÑO DE ILUMINACIÓN: AGNESE LOZUPONE
DISEÑO DE VESTUARIO: DANIELA CHIHUAILAF
DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA: CECILIA ZUVIALDE
EDICIÓN DE SONIDO: LEYLA DE LA HOZ
EDICIÓN AUDIOVISUAL: NÉSTOR MAZZINI

EQUIPO CTBA:

COORDINACIÓN DE PRODUCCIÓN: MACARENA
MAURIÑO Y LUCÍA HOUREST
PRODUCCIÓN TÉCNICA: CLAUDIO DEL
BIANCO Y MARIANO FERNANDEZ
PRODUCCIÓN DE VESTUARIO: LUCÍA ROJO
ASISTENTE DE DIRECCIÓN: FERNANDA MACHADO
INTERFONISTA: ALEJANDRO MARTÍNEZ
FOTO FIJA: CARLOS FURMAN

LINK

nerali, della loro lavorazione e delle loro
delle polveri, preparazione di oggetti in
che ottengono le migliori qualità.



LINGUA MADRE

POR MATÍAS IACCARINO (ADF)

En *Lingua Madre* un grupo de personas de diferentes clases sociales y situaciones migratorias responden un cuestionario sobre la maternidad con palabras, música, acciones y el uso de un dispositivo audiovisual. Se podría decir que *Lingua Madre* es una especie de enciclopedia sobre la reproducción humana durante el siglo XXI en la que cada capítulo se construye con retazos de experiencias de les performers, atravesadas y acompañadas por la mirada de un equipo artístico multidisciplinario dirigido por Lola Arias. En Bologna ensayamos la primera edición de la obra que luego se trasladará a distintas ciudades manteniendo una estructura itinerante y permeable para absorber las experiencias y la idiosincrasia de cada comunidad.

Cuando Lola Arias me contactó para hacer el video y las luces de esta obra yo me encontraba sumergido en el proceso de ser padre -solo con un par de años de experiencia encima-, preguntándome muchas cosas referidas a la crianza, a la maternidad y a la paternidad. Fue por eso que la propuesta me cautivó de inmediato. Se sumaba el gran desafío de llevar a cabo una labor integral que incluía luces, video y filmación, y que este trabajo implicaba trasladarnos como familia dos meses a una nueva ciudad.

En las primeras reuniones con Lola y con Mariana Tirante, la escenógrafa, planteamos el set como una especie de espacio del saber: una combinación entre una biblioteca, un laboratorio y un gabinete de curiosidades en el que conviven

elementos diversos y la alquimia se da combinando las experiencias de cada performer. Durante ese proceso fue surgiendo la idea de una pantalla grande y apaisada, que sería la base de las visuales, y una segunda pantalla “escondida” que aparecería al girarse la escenografía.

En base a nuestros encuentros empecé a trabajar en un diseño de proyección y video versátil combinando un circuito cerrado de cámaras con la posibilidad de proyectar material de archivo y otro que registraríamos ad hoc. Tomaba los renders del set que iba haciendo Mariana y componía con imágenes planteando distintas opciones de pantallas divididas y encuadres que nos sirvieron para entender el potencial de nuestra puesta.

Para el registro en escena propuse usar dos cámaras en trípodes con base neumática en el escenario que puedan ser operadas por les performers. También ubiqué una cámara cenital en la parrilla de luces que controlamos de forma remota. Por último, teníamos una cuarta cámara con la que a veces hacía *streaming* de los ensayos para la parte del equipo que no se encontraba en el teatro -gajes de la pandemia- y otras la ubicaba en la guardería del teatro donde se quedaban les hijos (no solo del teatro sino también del equipo artístico). La guardería del teatro nos permitió entablar una relación profunda con las familias y pudimos llevar a cabo jornadas de rodajes con les hijos generando material para la misma obra.

Cuando nos encontrábamos ensayando se fueron planteando distintas escenas basadas en situaciones que traían les performers y que Lola intervenía con una agudeza infalible. En cada momento



íbamos probando combinaciones diversas de los recursos que teníamos. El diseño de luces empezó a tomar forma acompañando esta primera fase de ensayos. A medida que surgían situaciones iba armando puestas de luces especiales.

La primera edición de *Lingua Madre* se iba a hacer en Bologna en la primavera de este año pero la llegada del Covid modificó los planes de todos y la obra se pospuso para final de año. Como toda situación extrema también trajo cosas buenas. Lola tomó la decisión de llevar a cabo un workshop con les posibles performers de la obra incluyendo al equipo creativo. Esta fase de workshop online pandémico significó el primer encuentro y el trabajo del equipo artístico completo con les performers.



Cuando finalmente se confirmó que íbamos a viajar a Italia planteamos un calendario por fases que incluía un in crescendo en la cantidad de equipamiento que utilizaríamos. Definimos el trabajo en tres fases. Durante la primera trabajamos en una sala más pequeña y con un equipo reducido para entablar un vínculo más cercano con les performers. Utilicé un controlador midi para poder hacer cambios en tiempo real. Durante la segunda etapa trabajamos con les técnicos mientras la obra seguía tomando forma. La tercera fase fue en la sala grande que es donde, en teoría, íbamos a estrenar.

Sin embargo, en medio del proceso nos sorprendió la segunda ola de Covid europea que vino con fuerza y mucho más temprano de lo que se esperaba. De un día para el otro salió un decreto que cerraba los teatros al público hasta un día antes de la fecha del estreno. Esto significaba que podíamos seguir ensayando (con barbijos y distancia social), pero era casi un hecho que el estreno de la

obra se pospondría. Fue un momento de mucha confusión. Es muy extraño estar ensayando una obra cuyo estreno no será.

Por suerte pudimos seguir adelante y llegamos al día del “estreno”, que fue a puertas cerradas para unas pocas personas (familiares de les performers y gente del teatro) y para cuatro cámaras, que ubiqué en la platea para tener un registro lo más prolijo posible.

La posibilidad de trabajar con recursos de luces y video fue una experiencia muy enriquecedora para mí. Hace muchos años que trabajo en cine y con proyecciones, pero mi experiencia en teatro nunca fue tan integral. En este sentido considero fundamental el trabajo de la set designer Mariana Tirantte quien tiene una experiencia enorme y una mirada muy fina sobre el proceso en su totalidad. Siento un paralelismo entre el rol de director/a de fotografía en cine y el rol del set designer en

teatro. Más allá del trabajo concreto de cada uno (exponer correctamente, componer con texturas y material, traducir sentimientos e historias, etc.) hay algo en ambos roles que profundiza en una mirada integral del proceso completo.

Hay proyectos que te transforman. Por eso intento formar parte de ese tipo de aventuras en las que se da esa alquimia entre la energía y la mirada de muchas personas. Sin lugar a dudas *Lingua Madre* entra en esta categoría, cambia mi forma de ver la maternidad y la familia. Creo que contiene un tema universal que nos llega a todes -seamos mapadres y/o hijos- porque no refiere a historias extraordinarias sino todo lo contrario: son personas hablando sin tapujos sobre algo que nos pasa a todes les seres humanos. *Lingua Madre* es una obra necesaria para reflexionar sobre cuán condicionados estamos en relación a conceptos como familia, maternidad y crianza.

LINGUA MADRE

TEXTO Y DIRECCIÓN: LOLA ARIAS CON DONATELLA ALLEGRO, ANGELA BALZANO, MARZIA BISOGNIN, CHIARA BODINI, EGON BOTTEGGI, GIOVANNI D'ALESSANDRO, ELOISA GATTO, FLORETTE ZENGUE Y MARTINA ZUCCHINI

DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO:

MARIANA TIRANTTE

DISEÑO DE LUCES Y VIDEO: MATIAS IACCARINO (ADF)

MÚSICA: MEIKE CLARELLI Y DAVIDE FASULO

DISEÑO DE COREOGRAFÍA: LUCIANA ACUÑA

DRAMATURGIA: PIERSANDRA DI MATTEO

PRODUCTORA DE LOLA ARIAS COMPANY Y ASISTENTE

DE DIRECCIÓN: LAURA CECILIA NICOLAS

TRADUCCIÓN Y ASISTENTE DE DIRECCIÓN: TERESA VILA

DIRECTORA DE ESCENA: PAOLA CASTRIGNANO

TÉCNICO DE VIDEO: YASSIN HANNAT

JEFE DE LUCES: TIZIANO RUGGIA

SONIDO: ANDREA MELEGA



Una institución diferente,
con prestigio internacional.

www.ucine.edu.ar



UNIVERSIDAD
DEL CINE

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



INCAA
INSTITUTO NACIONAL
DE CINE Y ARTES
AUDIOVISUALES



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



cinain

cinemateca y archivo
de la imagen nacional

www.cinain.gob.ar

info@cinain.gob.ar

AJAF CINEMA

**ALQUILER
DE EQUIPOS PARA CINE
Y TELEVISIÓN**

ESTUDIO DE FILMACIÓN

www.ajafcinema.com

horacio@ajafcinema.com



ajaf_cinema_srl

011 4756 - 2995 / 4477



HACIA UNA OPERACIÓN REMOTA

POR HÉCTOR MARCHITELLI

WWW.MAXICRANE.COM | HECTOR@MAXICRANE.COM

Hoy más que nunca el paradigma de la industria del cine y la televisión ha cambiado, y muchos de estos cambios han llegado para quedarse. Por eso en Maxicrane nuestro objetivo desde el inicio de la pandemia ha sido la optimización de nuestros equipos remotos para que puedan operarse en forma más eficiente y segura.

El primer paso fue incorporar a nuestros cabezales digitales la capacidad de programar movimientos, posiciones y secuencias –Motion Control-. Este cambio facilitó la tarea del operador ya que una vez programado el equipo puede repetir el movimiento en forma precisa y sin errores.

No obstante, como el trabajo remoto *in situ* muchas veces no era suficiente desarrollamos una *web interface* que permite, mediante una conexión Lan-Ip, trabajar con el equipo a través de una página web sin tener la necesidad de estar en el lugar. También brinda la posibilidad de trabajarlo de forma inalámbrica a través de un router

wifi desde una computadora, un celular o una tablet. Esto resulta muy cómodo para quienes deseen remotear más de una cámara sentados en un *switcher* sin necesidad de más hardware que una simple tablet.

Otra cambio fundamental es que la demanda de los clientes ha aumentado hacia grúas, dollys y cabezales que puedan operarse en los nuevos estudios de realidad aumentada y *streaming* con pantallas de led o *green screen*. Para ello hemos incorporado a nuestros equipos una salida de posición de todos los axis (zoom y foco inclusive) en tiempo real a través de la salida de Lan del control *touchscreen* con un protocolo muy sencillo. De esta manera softwares como *Unity* y *Unreal engine* pueden usar la data de posición sin necesidad de equipos de trackeo de cámara.

En conclusión, podemos decir que hoy el mercado está en la búsqueda de innovadores sistemas remotos que brinden seguridad y eficiencia a los operadores y técnicos, y permitan reducir al mínimo la cantidad de personas en un set. Esto significa un nuevo y motivador desafío que pone a prueba a diario nuestra imaginación. En Maxicrane vemos que se viene un futuro con más robótica y mucha más realidad virtual-aumentada, y cada día trabajamos más duro para hacerlo posible.





"MI PILOTO DE DRONES Y YO FUIMOS TESTEADOS NUEVE VECES PARA FILMAR DURANTE UNA JORNADA"

POR MICHAEL KENNEDY

KENNEDY REMOTES // ALL AXIS USA
ESYNDICATE@GMAIL.COM

+VIDEOS

Estaba trabajando en el set de una película de Netflix llamada *Night Teeth* la noche del 13 de marzo de 2020. Mientras filmábamos se difundieron rumores sobre algunas de las otras películas y programas de televisión que se estaban produciendo en la ciudad. NCIS estaba cerrando por la temporada. Una serie de Disney+ pausaba su rodaje durante dos semanas. Las otras series y películas también iban a detener su producción por quince días. En ese momento no podía imaginar que el negocio del cine cerrara durante medio mes. Me ilusioné con que tal vez solo se detendría una semana para evaluar la situación. Estaba muy equivocado. Como todos sabemos ahora, el cierre no se limitó a una ciudad o a un país. Todos enfrentamos la alarmante realidad de que vivimos de hacer películas, pero no había producciones en ningún lugar del mundo.



Después de entre 6 y 8 meses fuera de juego, con tantos trabajadores del cine desesperados por continuar con sus carreras y proveer dinero para sus familias, las puertas se están abriendo de a poco. El ritmo frenético en el set de una película ha cambiado. En un lugar donde la urgencia siempre fue la máxima prioridad, varios factores limitantes ahora se interponen en el camino de cómo históricamente se hicieron las películas. Con el fin de mantener la menor cantidad de miembros del equipo en el set (y cerca de los actores) los sistemas remotos de cámaras se han convertido en una solución popular para lograr el distanciamiento social requerido por la cuestión sanitaria.

Con la ayuda de la tecnología podemos operar las cámaras a través de cabezales remotos operados de forma remota (a menudo de forma inalámbrica) y controlar el lente desde mandos de foco inalámbricos. Las grúas y *jib arms* proporcionan un espacio intermedio entre el talento frente a la pantalla y el equipo detrás de escena. Antes, estas herramientas solían ser equipos opcionales, pero dadas las nuevas circunstancias se han convertido en una necesidad.



Además de utilizar estas grúas y sistemas remotos, la salud y la seguridad del equipo técnico ahora están más bajo control que nunca. Por ejemplo, trabajé en un largometraje bilingüe de Amazon, *Mal de ojo*, dirigido por Ryan Ganzaga y con la dirección de fotografía del español Felipe Var de Rey. Mi piloto de drones y yo fuimos testeados nueve veces para filmar durante una jornada. Se necesitaron dos testeos para ingresar a las entrevistas de elegibilidad laboral. Después de eso, debido a que estábamos en el departamento de cámara, se nos pidió que hiciéramos testeos tres veces por semana hasta que se eligiera nuestro día de trabajo. Esto fue en agosto y esta película de Amazon fue una de las primeras filmaciones en reanudarse en Estados Unidos. Muchas de las prácticas de seguridad en esta película fueron aplicadas por primera vez en la industria. De hecho, el equipo técnico se iba enterando día por día cómo lidiar con los obstáculos de filmar durante la pandemia.

Meses después seguimos perseverando y filmando a pesar de las limitaciones de nuestra situación. En todas las producciones los tapabocas son los

mente dos antes de empezar) deben estar en el set. Para la mayoría de los miembros del equipo técnico una prueba semanal es suficiente, pero el departamento de cámaras se somete a tres testeos por semana. Las comidas del equipo técnico y los servicios de catering han cambiado mucho para adaptarse al distanciamiento social, con menor interacción superficial con alimentos y bebidas. Todo el papeleo ha cambiado al formato electrónico y a copias digitales para que no se distribuyan papeles en el set.

Con todos estos obstáculos en el camino a veces es difícil trabajar de la manera a la que estamos acostumbrados. Tengo la esperanza de que regresemos al entorno seguro que conocemos del pasado reciente a medida que las cosas vuelvan a la normalidad.

Durante el aislamiento muchos de nosotros encontramos consuelo en las ofertas de entretenimiento de Amazon, Netflix y otras plataformas de *streaming*. El negocio del cine es demasiado vital para nuestras vidas como para interrumpirlo, incluso con eventos sin precedentes como una pandemia mundial. Creo que, por ahora y en el futuro, la industria cinematográfica seguirá funcionando.

LINEA 137

Línea 137 es un documental que pone el foco en el trabajo de asistentes sociales y psicólogos que socorren y acompañan a mujeres que sufren casos de violencia de género, sexual y familiar mediante la atención telefónica a través de la línea gratuita 137.

POR LUCÍA VASSALLO

“Cuerpos fragmentados, mujeres arrasadas, filmar sin mostrar... eso es *Línea 137*. Un documental que podría haber sido un reality sobre la violencia de género pero que fue más allá y que Fernando Marticorena, el director de fotografía, entendió casi sin que se lo explique, como suele ser nuestra comunicación: apenas verbal.

Apelamos a la sensorialidad de los estados, a la emergencia, a la creatividad en los momentos más urgentes y desesperantes de la vida de estas personas que no estaban en un rodaje. Estaban tratando de salvar sus vidas mientras nosotros intentábamos contarlos.

Trabajo en equipos de cámara desde los veinte años y como directora hace ya diez, pero este fue el rodaje que me llevó más al límite en cuanto al riesgo real de las situaciones en las que nos sumergimos: con victimarios armados, niños y niñas en riesgo, mujeres golpeadas física y psicológicamente, y relatos que me marcaron de por vida. Por eso quiero agradecer al pequeño equipo que se sumó a estas intensas jornadas de filmación para hacer esta película que considero necesaria. Muchas gracias”.



POR FERNANDO MARTICORENA (ADF)

“*Línea 137* fue tanto un desafío como un aprendizaje deconstructivo sobre las problemáticas de la violencia y la marginación. Se encaró el proyecto con varias premisas muy claras acerca de cómo registrar las imágenes. Desde un principio los protagonistas del documental eran las trabajadoras y trabajadores de la línea, y al tratar con personas vulneradas por la violencia no era permitido reconocer a ninguna de las víctimas.

La idea de usar el clásico blureado de postproducción no era un recurso con el que queríamos contar. Por lo tanto, la decisión fue encontrar encuadres y recursos de foco que ocultaran los rostros, pero que al mismo tiempo permitieran una identificación y una empatía con las personas que relatan situaciones muy trágicas de abuso. Manos nerviosas, cuellos doblados sobre el pecho sollozando, partes ínfimas de rostros ocultas por cualquier cosa que encontrara en el lugar me bastaron para lograr ese cometido.

El audio del relato es más que suficiente para imaginar los ojos hinchados por el llanto y los labios mordidos por la desesperación. Los niños jugando en el piso de las oficinas de asistencia a la víctima me llenaron de tristeza, pero curiosamente sólo pude emocionarme una vez que las imágenes estaban editadas y la historia completa cobró forma.

Durante el rodaje, mis ojos estaban concentrados en el registro y usaron la cámara como un escudo que me protegía de sentir la desesperación de ver a esas mujeres sufriendo. Entendí que la



EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: LUCÍA VASSALLO
GUION: MARTA DILLON
PRODUCCIÓN: PENSILVANIA FILMS
PRODUCTORES: FACUNDO ESCUDERO SALINAS, NICOLÁS MÚNZEL CAMAÑO Y LUCÍA VASSALLO
SONIDO: MARIANA DELGADO
MÚSICA: JUANA MOLINA
MONTAJE: MARTÍN BLOUSSON
FOTOGRAFÍA: FERNANDO MARTICORENA (ADF)
CÁMARA: FERNANDO MARTICORENA (ADF)
Y LUCÍA VASSALLO
COLORISTA: MAXIMILIANO PEREZ

CÁMARA: SONY A7SII 4K
FORMATO DE IMAGEN: 16:9
LENSES: CANON L 28 - 70MM F 2.8
CANON L 70 - 200MM F 2.8

violencia machista es una carga que se les impone soportar a las mujeres y que nosotros, como varones, tenemos que aprender a erradicar acompañando con el oído atento y los ojos bien abiertos. La palabra ahora la tienen ellas”.

[+INFO](#)

[TRAILER](#)





HACIA UNA CINE-FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA

POR GUILLERMO GRANILLO (AMC - AEC)
SECRETARIO GENERAL FELAFC

Como todas y todos sabemos, el año de la pandemia nos ha parado en seco: cultura, industria, economía y salud se han visto muy comprometidos. Los gobiernos de nuestros países han recortado recursos y lastimado severamente al sector cultural y audiovisual. Somos, según se dice, una industria prescindible, aunque los datos de cuánto producto interno bruto generamos digan lo contrario. Ahora, **estamos en el resurgimiento, encontrando en esta “nueva normalidad” las maneras y los protocolos para seguir con nuestra actividad:** la cine-fotografía.

Como un logro significativo de este año **diseñamos el logo de la Federación**, se dio un primer paso en nuestra actividad en redes, y se renovó [nuestra página web](#). Además, **creamos nuestros perfiles de Facebook e Instagram**.

Todos estos cambios en redes han contribuido a tener una relación más cercana entre asociaciones. Ha sido un año de transformaciones y crecimiento: nos hemos dado cuenta que **las redes sociales y plataformas de comunicación nos han regalado la cercanía y el encuentro**, la satisfacción

de vernos y estudiar juntos una nueva forma de compartir conocimiento.

A finales de junio recibimos una carta con la petición de **formar una Comisión de Género** firmada por cinco mujeres que presiden a cinco asociaciones miembro: Adriana Bernal, de Colombia; Paola Rizzi, de Argentina; Maura Morales, de Chile; Micaela Cajahuaringa, de Perú; y Tide Borges, de Brasil. En México, la AMC ya tenía una comisión de género que gustosamente se unió a esta gran propuesta.

Nuestras asociaciones miembro llevan en su ADN la necesidad y la impronta de compartir conocimiento y enseñar; somos muchas cabezas en el oficio singular de la cine-fotografía. Nuestra labor y oficio más que un trabajo es un juego hermoso de luz y de sombras, digno de enseñarse. La pandemia nos trajo la necesidad de poner el aula en las computadoras y con ello nos ha regalado el poder tener salones virtuales que además de ser muy nutridos nos brindan la posibilidad de romper fronteras entre maestr@s y alumnado.

En julio, la AMC inició una etapa de talleres vía Zoom y aprovechando una estructura que ya había demostrado efectividad incluimos a la FELAFC en ellos. Por primera vez **construimos un salón**

latinoamericano de cine-fotografía, diseñamos los talleres pensando en la construcción de proyectos cinematográficos y las diferentes etapas por las que atraviesa un director/directora de fotografía en una producción audiovisual.

La experiencia del taller FELAFC nos dejó muy contentos: **participaron 25 profesionales de cine de diferentes ramas y países miembros de la FELAFC; se concretaron 10 sesiones de cinco horas cada una y había casi todos los días 250 alumnos y alumnas.**

En el mes de agosto le dimos la **bienvenida a los compañeros de La Asociación de Autores y Autoras de Fotografía Cinematográfica de Costa Rica**. Esperamos que el vínculo con la Federación genere el fortalecimiento de su asociación y que el trabajo en conjunto nos haga crecer como Federación. ¡Bienvenid@s!

La condición sanitaria impuesta por la pandemia del covid-19 no solo ha obligado a replantear nuestras formas de organización sino también ha permitido reforzar algunos de los propósitos como FELAFC, entre ellos la necesidad de encontrar nuevas herramientas para romper las barreras culturales e idiomáticas que históricamente nos

CINE
STORE

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

f /cinestoreok i cine_store

DISTRIBUIDOR OFICIAL

ROSCO



ASTERA



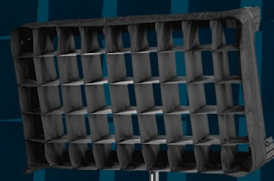
VELVET



FALCONEYES



dop Choice



VISITÁ
NUESTRA
WEB

han separado como región. Entendiendo esto, sumado al esfuerzo constante de valorar nuestras identidades culturales y fortalecernos como comunidad, es que **la ABC organizó la tercera versión de la Muestra FELAFC de Cine Latinoamericano, en esta oportunidad de manera virtual.**

Entre los días 20 y 28 de noviembre, directores de fotografía de seis de las nueve asociaciones integrantes de la FELAFC presentaron sus trabajos a través de una plataforma de *streaming* para todo el territorio de Brasil e intercambiaron experiencias creativas, motivacionales y técnicas a través de mesas abiertas de conversación con profesionales ligados a la ABC. Esta oportunidad, quizás única, debido a la pausa forzada de rodajes en todo el mundo, nos demostró que es posible abrir el diálogo y apreciar lo particular de la visualidad de nuestra región. Estos encuentros, que pueden ser revisados en el canal de YouTube de la ABC, son parte del compromiso de la FELAFC por **fortalecer el crecimiento de la cinematografía latinoamericana y -al romper barreras impuestas por los mercados- consolidar nuestro intercambio.**

La proyección que tenemos para 2021 es seguir trabajando en las diferentes líneas que se han abierto este año. La AMC acaba con su periodo de gestión de la secretaría este año y nos encantaría despedirnos con una muestra FELAFC presencial. Estamos trabajando en poder insertarla dentro del Festival Internacional de Cine de Guadalajara. No sabemos aún si la pandemia nos deje hacerlo presencial, pero esperemos que para el segundo semestre el contagio haya disminuido y la vacuna empiece a provocar efectos positivos en la población mundial. También **queremos seguir trabajando desde las trincheras de las plataformas digitales**, creemos que es de las muchas cosas que nos demostró la pandemia: se puede enseñar, diseñar y trabajar desde casa. A una Federación como la nuestra nos ayuda en lo económico y a nivel estratégico.

Esperamos que en un futuro las cosas se normalicen y podamos realizar muestras y talleres presenciales. No podemos prometer nada, pero eso no nos quitará el deseo de seguir trabajando y creciendo como Federación.



/FELAFC

WWW.FELAFC.ORG



/FELAFC_CINE

EQUIDAD DE GÉNERO: UNA LUCHA DE TODXS

En la Argentina, la mayoría de las egresadas de carreras audiovisuales son mujeres (55%); sin embargo, en los puestos de trabajo esa proporción se invierte ya que solo ocupan un 38% del total disponibles. Como en otros ámbitos, no existe registro de otras identidades. **Esta inequidad de género se intensifica dentro de la industria audiovisual cuando se abordan determinados rubros como el rol de la Dirección de Fotografía.**

Según datos del informe [DEISICA](#), en 2019 del total de largometrajes realizados con trabajo registrado, sólo el 19% emplearon mujeres directoras de fotografía y en publicidad el número fue aún más desolador ya que representaron el 4,6% del total. Los datos arrojan que de un total de 136 largometrajes, sólo en 26 hubo DFs mujeres; mientras que en publicidad, de 130 comerciales nacionales, sólo 6 las tuvieron a cargo del equipo de fotografía y cámara. Las cifras son más crudas aún en las provincias, donde la inequidad de género es todavía más pronunciada.

Además, la mayoría de las mujeres DF debe recurrir a otros trabajos o roles para mantenerse. **Las mujeres directoras de fotografía, tanto como las que ocupan otros roles dentro del departamento de cámara y luces, han sido históricamente relegadas a tareas de asistencia, confirmando el famoso “techo de cristal”.** Este es un problema que afecta no sólo a nuestro país, sino al mundo. Pero nuestro continente sufre, en particular, las consecuencias de una vieja tradición de inequidad de género, no sólo con las mujeres, sino también con otras identidades sexogenéricas.

JUNTXS, A LA PAR

En 2018 se creó la Comisión de Género de la ADF, cuyo objetivo es la búsqueda de la equidad de género y la igualdad de acceso al trabajo de las mujeres y diversidades en la industria audiovisual, particularmente en los roles de dirección de fotografía y los puestos técnicos asociados a ella.

Este año de pandemia ha sido arduo para todes: con complicaciones, cansancios e incluso pérdidas valiosas. Todo ello agravado por la falta de políticas públicas que contuvieran a lxs trabajadorxs de la cultura y, en particular, del sector audiovisual. Pero también constituyó una oportunidad para reforzar encuentros y concebir acciones en conjunto para continuar nuestra labor y robustecer nuestros lazos, dentro y fuera de la ADF, continuando con el desafío de luchar por la equidad. Tal es así que este año desde la Comisión de Género se llevaron adelante las siguientes acciones:

Hubo una intensa actividad en las redes sociales: tanto desde el [Instagram de la Comisión de género](#) (al cual les invitamos a seguir si aún no lo hacen) como con una fuerte participación de nuestra comisión en la de redes de la ADF. Ese trabajo multiplicó la cantidad de seguidores de ADF y de la CG de ADF durante la pandemia, consolidándose como un importante canal de difusión. **Se procuró equidad de participación en las**

Charlas ADF y se organizaron conversaciones específicas sobre la equidad de género.

Se realizó la Primera Encuesta a Directorxs de Fotografía mujeres y de otras identidades, con alcance nacional. En la actualidad está en proceso el análisis de los datos.

Se consensuó garantizar la paridad de género en todas las actividades que lleve adelante ADF: becas, concursos, charlas, juradxs, etc.

Se elaboró un **manual de funcionamiento** interno de la Comisión de Género para fortalecer la institucionalidad del trabajo al interior de la Comisión y en relación con toda la ADF.

Se presentó un proyecto, en colaboración con SAE y AADA, a Mecenazgo Cultural de la Ciudad de Buenos Aires para realizar una serie documental sobre la historia de las mujeres DF en la Argentina con el objetivo de visibilizar y honrar su trabajo.

Se trabajó en conjunto con otras asociaciones para contribuir a la lucha por la equidad de género en la industria audiovisual en espacios institucionales como el INCAA, sindicatos y desde proyectos de ley. Esta labor implicó la representación de ADF en Mesas de trabajo en FAFF, Federación y FELAFC.

Se participó de talleres de dirección de fotografía internacionales con perspectiva de género organizados por HD Labs México: “Women

Cinematography Workshop”, dictado por socias de apertura y de ADF (en su última edición, las socias Alejandra Martín y Patricia Batlle dictaron la primera jornada de clases del Workshop).

Se propusieron conversatorios con otras asociaciones que representan otros sectores de la industria, como directorxs y productorxs, para visibilizar nuestra problemática y nuestro trabajo.

Se inició la elaboración de un reel de trabajos de socias y un directorio con sus contactos para **promocionar y valorizar nuestra labor profesional.**

Creemos en el intercambio y trabajo colectivo, más allá de la identidad de género de cada unx, por lo que tomamos la decisión de abrir la comisión a todxs lxs socixs ADF. Invitamos a todos los varones cis a sumarse a nuestra lucha.

Se estableció una **subcomisión de protocolo contra la violencia laboral y de género** para el trabajo a futuro con los protocolos que desde los sindicatos se están elaborando. Dicha subcomisión tendrá a cargo la realización del recusero correspondiente a ADF en relación a los protocolos vigentes.

Nos espera un 2021 con mucho trabajo y desafíos por delante, pero estamos muy felices por todas las acciones que logramos realizar este año. **Que podamos comprender, como sociedad, que la lucha por la equidad es una lucha de todxs es uno de nuestros deseos más fervientes para el próximo año.**



COMISIÓN DE GÉNERO SICA APMA

La participación de mujeres y disidencias en los sindicatos es imprescindible para aportar una mirada con perspectiva de género al mundo del trabajo y a los temas gremiales. Vivimos tiempos de revisión de patrones de conducta que históricamente estuvieron signados por la discriminación, el acoso y la violencia de género. Para deconstruirlos, desde la Comisión Directiva del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA APMA) se impulsaron una serie de iniciativas y acciones con perspectiva de género. Teniendo en cuenta esta premisa se creó la Comisión de Género, compuesta por tres integrantes de la Comisión Directiva (Mónica Barbero, Mili Chain y Laura Fortini) que, modificación del estatuto mediante, pasará a ser Secretaría.

Nuestros principales objetivos son: generar espacios de trabajo libres de violencia, acoso y abuso; igualdad de oportunidades y ampliación de derechos con perspectiva de género.

+DATOS

[NOTA COMPLETA](#)

CAMBIAR EL RUMBO JUNTOS

Tal vez debido a un gran movimiento astral o simplemente porque el mundo evoluciona a pesar de que no siempre nos demos cuenta, cinco de las más importantes Asociaciones de Directores de Fotografía de América latina tienen a una mujer como presidenta de las mismas. Con este panorama era imposible no abordar el tema de la inclusión de géneros diversos en la profesión y, más concretamente, el del rol de la mujer en el oficio más masculino del cine.

Cuando las cinco presidentas decidimos proponer a la FELAFC constituir una Comisión de Géneros pensamos que era nuestra obligación histórica: encauzar una estrategia clara de trabajo para que nuestra realidad cambie. El primer paso fue proponer que esta comisión estuviera conformada por igual número de varones que de mujeres.

Creemos que sólo con un trabajo conjunto logremos cambiar los comportamientos que alimentan

el machismo y la segregación de géneros diversos. Es necesario trabajar en dupla para darle un estatus diferente a la Comisión: para quitar el estigma de un grupo de mujeres “exacerbadas” luchando por sus derechos, aisladas y segregadas, a la vez, por su actuar. Para cambiar debemos reparar lo que juntos hemos construido de manera errónea y reescribir la historia en la que todos tenemos parte de responsabilidad. Ni ustedes ni nosotras queremos un mundo desigual y excluyente, fundamentalmente porque ambos somos madres y padres de otras mujeres que nos lo reclamarían si no enderezamos el rumbo y seguimos avanzando.

ADRIANA BERNAL MARTÍNEZ
PRESIDENTA ADFC



[NOTA COMPLETA](#)

SONY

Cinema Line



VENICE



FX9



FX6

cinecolor

ARGENTINA

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

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

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



www.cinecolor.com.ar

LABORATORIO EN SET *FILMÁ EN RAW*



SONY VENICE 6K LF



**ATLAS ORION
ANAMORPHIC**



S360-C



S120-C



S60-C

ARRI SKYPANEL

Accesorios completos para cada SkyPanel.



ANGENIEUX

SUPREME FF



**SET ASTERA
TITAN**



**PANTHER
CLASSIC PLUS**

**WITH
PRECISION
STEEL TRACK**

SERVICIOS DE PRODUCCIÓN • RENTAL EQUIPOS • DIT SERVICE

www.cacodelphia.com



SOBRE EL PAÑUELO DE CLARITA

(ARGENTINA, 1919), DE JOSEFINA EMILIA SALENY

POR ROGELIO CHOMNALEZ (ADF)

A Paola Rizzi (ADF), la primera presidenta mujer de nuestra ADF.

Única proyección del film *El pañuelo de Clarita* (1919). Por supuesto, muda y en blanco y negro. De 46 minutos de duración, es un medimetroraje dirigido por la realizadora argentina Josefina Emilia Saleny (1894-1978), una pionera del cine argentino y latinoamericano. La fotografía y cámara, a cargo de Luis Angel Scaglione.

De cinco películas que realizó Saleny, *El pañuelo de Clarita* fue la única que sobrevivió, restaurada por la Cinemateca Argentina. Filmada entre 1917 y 1918, se estrenó el 30 de octubre de 1919 en el teatro Crystal Palace, calle Corrientes 1550, ciudad de Buenos Aires.

Sinopsis

El pañuelo de Clarita muestra el encuentro entre una niña de gran corazón que pertenece a una familia pudiente y un trabajador honrado que, al perder su fuente de ingreso, sobrevive gracias a la mendicidad y la marginalidad. La niña le entrega al hombre hambriento un peso y su pañuelo. El argumento del film gira en torno a ese pañuelo, símbolo de la caridad y generosidad.

Ficha técnica y artística:

Dirección: Josefina Emilia Saleny

Actores y actrices: Aurora Rovirón, Argentino Carminati, Olivio Giaccaglia, Bautista Amé, Luis Suárez y Eduardo Di Pietro

Fotografía: Luis Ángel Scaglione

Guión: Bautista Amé



Sobre la directora:

Aunque de la única que existe copia es de *El pañuelo de Clarita*, se sabe que Saleny dirigió otras películas, como *La niña del bosque* y *Paseo trágico* (las dos de 1917). Además de directora fue actriz -de teatro pero también en films como *El evadido de Ushuaia* (1916)- y fundó una institución para la enseñanza de actuación a niños y mayores, la Academia Saleny. Hoy es considerada, no sólo la primera mujer cineasta de origen argentino, sino también la primera profesora de actores de cine de América del Sur.

“Hurgando entre las huellas del archivo histórico, es interesante notar cómo Emilia aparece tantas veces elidida de los anuncios de exhibición de su película *El pañuelo de Clarita*, tal y como también se la ha elidido de las historias del cine sudamericano. El archivo histórico de las mujeres nos ayuda tanto a recuperar su protagonismo como a señalar el “olvido” de las mujeres en las historias “oficiales”. Hasta tal vez, ¿quién lo sabría? haya sido eso lo que le interesaba a Emilia: comenzó su carrera filmica rescatando las aventuras de una niña, y el último dato que tenemos de ella como realizadora de cine, es de una película en la que una niña, Clarita, protagoniza el único gesto, inocente caridad infantil, que posibilita la resolución feliz del drama del inmigrante italiano. Son las niñas y mujeres del melodrama las que abren caminos para que el protagonista, venido de la pobreza de Italia y caído en la pobreza de América, emprenda su camino hacia “fare la Merica” en la Argentina que prometía, pero que no cumplía” (Moira Fradinger).

FUENTES CONSULTADAS:
“HUELLAS DE ARCHIVO AL RESCATE DE UNA PIONERA DEL CINE SUDAMERICANO. JOSEFINA EMILIA SALENY (1894-1978)”, POR MOIRA FRADINGER.

LINK: [HTTPS://JOURNALS.OPENEDITION.ORG/CINELATINO/731](https://journals.openedition.org/cinelatino/731)

TRÁNSITOS DE LA MIRADA. MUJERES QUE HACEN CINE.
EDITORAS: PAULINA BETTENDORFF Y AGUSTINA PÉREZ RIAL.
EDITORIAL LIBRARIA.

WEB DEL MUSEO DEL CINE
LINK [HTTPS://MUSEODELCINEBA.ORG/BLOG/EL-PANUELO-DE-CLARITA-Y-SU-MISTERIO/](https://museodelcineba.org/blog/el-panuelo-de-clarita-y-su-misterio/)



Grip
Estabilización
Remote arm & car rigging

avz_grips 
arielvelezgrip@gmail.com 
+54 9 1169736453 



PIROMANIA
EFECTOS ESPECIALES

WWW.PIROMANIAFX.COM

 piromaniafx@gmail.com

 piromaniafx

(+54.9) 11 51376787





BUENOS AIRES SERIES

2 DE MARZO, EN UNIVERSIDAD DEL CINE (FUC), CABA

Alejandra Martin (ADF) dictó una clase sobre Dirección de Fotografía en el marco de "Under 25 Nuevas Miradas", una serie de clínicas para jóvenes de entre 18 y 25 años de diferentes partes del país.

IAGA 2020

12 DE MARZO, EN METROPOLE HOTEL, BÉLGICA

Matías Iaccarino (ADF) viajó a Bélgica para representar a la ADF en la Asamblea General Ordinaria de IMAGO. La misma fue suspendida luego de la primera jornada debido a la pandemia.

ACTIVIDADES 2020



PRESENTACIÓN ANUARIO ADF 2019

3 DE ABRIL, A TRAVÉS DE FACEBOOK LIVE

Se realizó [un encuentro virtual abierto al público](#) entre **Marcelo Iaccarino (ADF)**, **Julietta Bilik**, **Sebastián Zayas (ADF)** y **Paola Rizzi (ADF)** para presentar el Anuario ADF 2019.

FESTIVAL LUZ DEL DESIERTO

MAYO, CABA, EDICIÓN ONLINE

Mariana Russo (ADF) formó parte del jurado de la Competencia de Cortometrajes, el cual otorgó el premio al mejor cortometraje a C.I.T.A. (Cooperativa Industrial Textil Argentina), dirigido por Lucas Molina, Tadeo Suárez y Marcos Pretti.

ENCUENTRO CON DIRECTORES Y DIRECTORAS DE FOTOGRAFIA BOLIVIANOS/AS

4 DE SEPTIEMBRE, TELECONFERENCIA VÍA ZOOM

Mariana Russo (ADF), **Hugo Colace (ADF)**, **Alejandro Giuliani (ADF)** y **Marcelo Iaccarino (ADF)** se reunieron con colegas bolivianos para asesorarlos en la conformación de la Asociación Boliviana de Directores de Fotografía.



MASTERCLASSES FELAFC

JULIO, TELECONFERENCIAS VÍA ZOOM

Javier Juliá (ADF), **Luisa Cavanagh** y **Julián Apezteguía (ADF)** dictaron clases en el marco del ciclo de Masterclasses organizado por la FELAFC.

FESTIVAL CINE DE LAS ALTURAS

SEPTIEMBRE, JUJUY, EDICIÓN ONLINE

El jurado ADF integrado por **Patricia Batlle (ADF)**, **Fernando Marticorena (ADF)** y **Alejandro Pereyra (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Fotografía a Miguel I. Littin Menz por su trabajo en el film Araña. También entregaron una mención especial a **Ivan Gierasinchuk (ADF)** por *Los sonámbulos* y a Constanza Sandoval por *La botera*. Además, **Ricardo D'Angelis (ADF)** brindó un conversatorio titulado "Hola.. Acción!", sobre cómo contar una película con un celular.

MAFICI | MAFICI LAB

SEPTIEMBRE, PUERTO MADRYN, EDICIÓN ONLINE

El jurado ADF integrado por **Alejandro Giuliani (ADF)**, **Delfina Margulis** y **Federico Rivarés (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Fotografía a Carlos Rossini por su trabajo en *La camarista*. También entregaron una mención especial a Constanza Sandoval por *La botera*. Además, **Soledad Rodríguez (ADF)** formó parte del jurado del Laboratorio de Proyectos para Óperas Primas de Latinoamérica (MAFICI LAB), en el que brindó una asesoría en Dirección de Fotografía.

MARZO

ABRIL

MAYO

JULIO

SEPTIEMBRE

SEPTIEMBRE

SEMANA ABC

18 DE OCTUBRE, TELECONFERENCIA VÍA ZOOM

En el marco de la Semana ABC se encontraron los 9 presidentes y presidentas de las Asociaciones que conforman la Federación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica.



CAPER

9 DE NOVIEMBRE, VÍA YOUTUBE

En un encuentro virtual moderado por **Paola Rizzi (ADF)**, **Martín Siccardi (ADF)** dictó el taller [HDR: la revolución de la imagen](#) sobre las nuevas tecnologías de display que permiten visualizar el alto rendimiento de las cámaras. Por su parte, Victor Vasini disertó sobre la [construcción de workflows HDR](#).



35° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

NOVIEMBRE, MAR DEL PLATA, EDICIÓN ONLINE

El jurado de ADF conformado por Rogelio Chomnalez (ADF), Matías Nicolás (ADF) y Alejandra Martín (ADF) otorgó el **Premio a la Mejor Dirección de Fotografía** en la categoría Competencia Internacional de Largometrajes a Maria Rusche por su trabajo en **Shiva Baby**, dirigida por Emma Seligman. Destacaron "la sutileza con que acompaña el relato desde el encuadre y la iluminación transmitiendo al espectador una atmósfera incómoda en sintonía con la protagonista".

MUESTRA FELAF

17 DE NOVIEMBRE, TELECONFERENCIA VÍA ZOOM

Félix Monti (ADF) se encontró con el director de fotografía brasileño **Adrián Tejido (ABC)** para charlar sobre hitos de la historia del cine argentino y del cine brasileño: el Cinema Novo, Glauber Rocha y Leopoldo Torre Nilsson.

PREMIOS SUR

24 DE NOVIEMBRE, CABA

Nuestro socio **Julián Apezteguia (ADF)** se llevó la estatua a la Mejor Fotografía por su labor en la película *Muere monstruo muere*, de Alejandro Fadel.



OCTUBRE

NOVIEMBRE

ASAMBLEA ORDINARIA ADF

21 DE NOVIEMBRE, TELECONFERENCIA VÍA ZOOM

En un encuentro virtual pero muy ameno, los socios, las socias y la comisión directiva de la ADF se reunieron para hacer un repaso de las actividades y logros del 2020 y proyectar las actividades a llevar a cabo durante 2021.



HD LABS

4 DE DICIEMBRE, TELECONFERENCIA VÍA ZOOM

En el marco de HD Labs: "Cinema Lighting Experience", **Alejandra Martín (ADF)** y **Patricia Batlle (ADF)** (representantes de la Comisión de Género ADF) dictaron, junto a **Diana Garay (AMC)** y **Claudia Becerril** (miembros de Apertura, asociación mexicana de Cinefotógrafas), un taller de iluminación cinematográfica que incluyó una jornada teórica a cargo de las socias ADF y dos jornadas prácticas presenciales a cargo de las compañeras mexicanas.

CICLO DE CHARLAS ADF, VÍA INSTAGRAM LIVE

Entre abril y noviembre se realizó el ciclo de #CharlasADF del que participaron, vía [Instagram Live](#), importantes referentes de la industria audiovisual local, continental y mundial. Con **Adriana Bernal (ADFC)**, **Agustín Clararunt (ADF / SCU)**, **Alejandra Martín (ADF)**, **Alejandro Giuliani (ADF)**, **Alma Harel**, **Ana Garegnani**, **Ariel Velez**, **Bárbara Álvarez (SCU)**, **Carina Sama**, **Carla Lucarella**, **Carla Stella (ADF)**, **Cecilia Roth**, **Celiana Cárdenas (AMC)**, **Celina Murga**, **César Charlone (ABC / SCU)**, **Christian Cottet (ADF)**, **Coca Odorigo (AADA)**, **Constanza Sandoval (ADF)**, **Daniel Ortega (ADF)**, **Daniela Cajías (AEC)**, **Diego Poleri (ADF)**, **Edi Walger**, **Eduardo Pinto (ADF)**, **Elen Kuras (ASC)**, **Ernesto Joven**, **Federico Cantini (ADF)**, **Félix Monti (ADF)**, **Fernanda Chali (AADA)**, **Flavio Naranjo**, **Germán Nocella (SCU)**, **Guido De Paula (ADF)**, **Guillermo Romero**, **Guillermo Zappino (ADF)**, **Gustavo Biazzi**, **Gustavo Triviño**, **Hilda Mercado (AMC)**, **Hugo Colace (ADF)**, **Ignacio Musich**, **Iván Gieransinchuk (ADF)**, **Javier Hick**, **Javier Juliá (ADF)**, **José Luis Alcaine (AEC)**, **Juan Cavia (AADA)**, **Julia Montessoro**, **Julián Apezteguía (ADF)**, **Lala Iezzi**, **Leonardo Hermo (ADF)**, **Leonardo Sbaraglia**, **Lucio Bonelli (ADF)**, **Luis Bernardes**, **Luisa Cavanagh**, **Magdalena Ripa Alsina**, **Manuel Antín (DAC / Argentores)**, **Marcela Bazzano (AADA)**, **Marcela Martínez**, **Marcelo Camorino (ADF)**, **Marcelo Iaccarino (ADF)**, **Mariana Russo (ADF)**, **Mariano Pariz**, **Marlene Lievendag (AADA)**, **Martín Grignaschi (ASA / MPSE)**, **Matías Mesa (ADF)**, **Maura Morales Bergmann (ACC)**, **Micaela Cahuaringa Schreiber (DFP)**, **Mike Fantasia (LMGI)**, **Milagros Chain**, **Natalia Fernández (ADF)**, **Natalia Oreiro**, **Natasha Braier (ADF / ASC)**, **Nicolás Trovato (ADF)**, **Paola Rizzi (ADF)**, **Pigu Gómez (ADF)**, **Raúl Lavado Verdú**, **Ricardo Aronovich (ADF / AFC / ABC)**, **Ricardo Darín**, **Ricardo de Angelis (ADF)**, **Sabrina Moreno**, **Salvador Melita (ADF)**, **Sebastián Ferrero (ADF)**, **Sebastián Roses (AADA)**, **Sol Lopatin (ADF)**, **Ulises Rodríguez**, **Victoria Panero (ADF)**, **Walter Cornás (AADA)** y **Yarará Rodríguez (ADF)**.

#CHARLASADF

ABRIL - NOVIEMBRE



AFILIATE A

SICA

APMA

SINDICATO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA
ANIMACIÓN PUBLICIDAD Y MEDIOS AUDIOVISUALES



www.sicacine.org.ar



011 4806-7544/0208/8774



sica@sicacine.org.ar



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



Juncal 2029, CABA



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

- ✓ Asesoramiento legal, gremial y previsional gratuito.
- ✓ Apertura de caja de ahorro sin costo en Banco Ciudad.
- ✓ Kit de útiles escolares para inicial y primaria.
- ✓ Becas Estímulo para estudiantes secundarios de escuela pública.
- ✓ Becas en carreras universitarias de la UMET.
- ✓ Descuentos en cursos de idiomas en el CUI - UBA.
- ✓ 100% Cobertura en anteojos.
- ✓ 100% Cobertura en OSPIC para trabajadoras embarazadas.
- ✓ Entrega de ajuar para recién nacidos.
- ✓ Festejo del día de la niñez.
- ✓ Quinta "7 de Septiembre", Del Viso.
- ✓ Oferta turística en Córdoba: Tanti, Villa Giardino, La Falda. Entre Ríos. Buenos Aires: Necochea, Mar del Plata, Santa Clara del mar. Paquetes turísticos en Argentina y el exterior.
- ✓ Descuentos en entradas a las salas CINE.AR (INCAA).

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

VIDIEXCO

Nos conocen por nuestras marcas:

sachtler

oconnor

ANTON
BAUER

Litepanels

WOODEN
CAMERA

SMALLHD

Vinten

TERADEK



Manfrotto



AVENGER

VITEC
CREATIVE
SOLUTIONS

VITEC
PRODUCTION
SOLUTIONS

VITEC
IMAGING
SOLUTIONS

Distribuidor Maestro para Todo el Continente Americano

sales@videointegrators.com | www.videointegrators.com

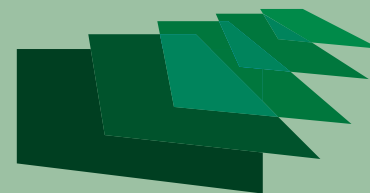
ventas@vidiexco.com | www.vidiexco.com



ASOCIACION ARGENTINA DE COLORISTAS AUDIOVISUALES

aacoloristas@gmail.com

 aacoloristas 



ADF

AUTORES DE FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

COMISIÓN DE GÉNERO

 @adf_comisiondegenero



ACADEMIA
DE LAS ARTES
Y CIENCIAS
CINEMATOGRAFICAS
DE LA ARGENTINA

 info@academiadecine.org.ar
 www.academiadecine.org.ar
 AcademiaCineArgentina
 @academiadecinearg



ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
SONIDISTAS AUDIOVISUALES

info@asasonidistas.org

 asasonidistas
 asasonidistas

www.asasonidistas.org

Permitiendo la creatividad a través de la tecnología.

Objetivos ZEISS Compact Prime CP.3 y CP.3 XD



ZEISS Compact Prime CP.3 and CP.3 XD lenses

Los nuevos objetivos ZEISS CP.3 ofrecen la combinación perfecta de alta calidad de imagen y usabilidad confiable. Ellos exhiben las características limpias y nítidas que esperas en Lentes ZEISS y tienen una serie de funciones nuevas:

- > Acción uniforme de enfoque suave
- > Diámetro frontal más pequeño de 95 mm
- > Cobertura del sensor de fotograma completo: a prueba del futuro
- > Monturas de lentes intercambiables

El diseño compacto y liviano es ideal para cámara en mano, estabilizadores de cámara, drones y Steadicam. Las prestaciones de los lentes ZEISS CP.3 XD incorporan datos de lentes innovadores y revolucionarios con tecnología para simplificar el flujo de trabajo en el set y en post-producción. Usando la tecnología, estos lentes proporcionan información sobre las características de la distorsión y el viñeteo de la lente en tiempo real.

zeiss.com/cine/cp3

 ZEISScameralenseslatam

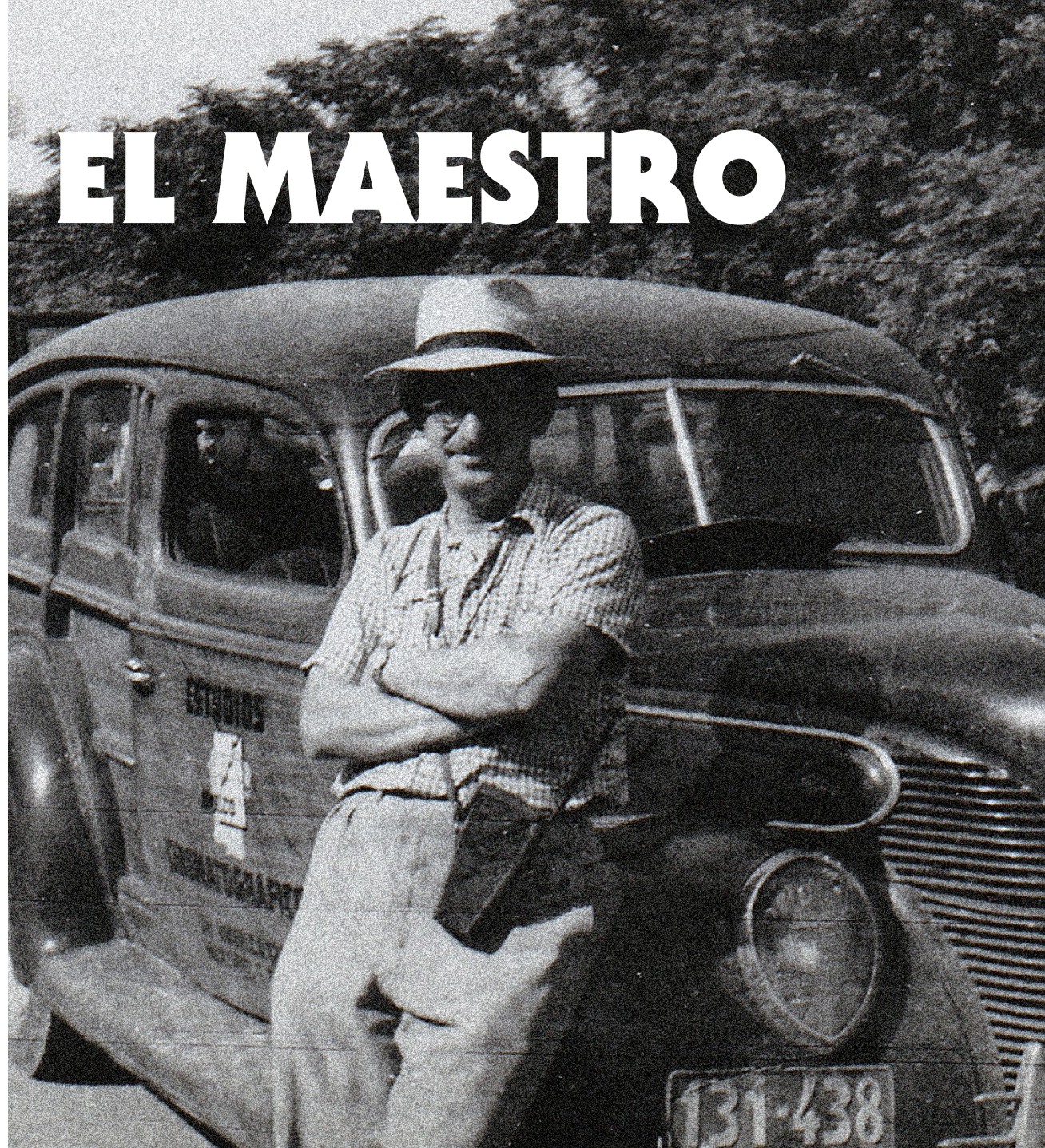


Seeing beyond

Foto de la película KIZUATO del estudio Spaceboy.

Huérfano, nómade, exiliado, maestro de maestros. ¿Quiénes fueron los pioneros que construyeron las bases del cine argentino? Sin dudas, en el área de fotografía y cámara, Pablo Tabernero es un nombre ineludible cuya figura, a partir del estreno de Buscando a Tabernero, el documental de Eduardo Montes-Bradley, que se estrenó en noviembre 2020, queremos rememorar.

EL MAESTRO



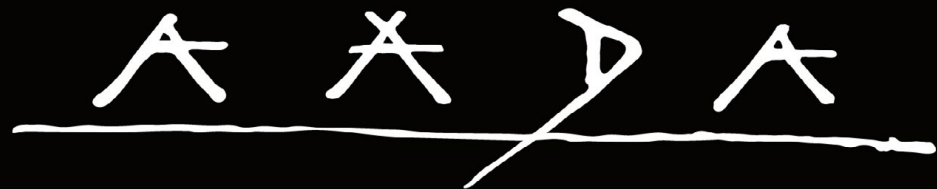
Pablo Tabernero nació en 1910 en Berlín como Peter Paul Weinschenk y en 1937 llegó a Buenos Aires. Durante sus 27 primeros años de vida se formó como fotógrafo, huyó del nazismo y participó como camarógrafo junto a la columna Durruti durante la Guerra Civil Española. En la Argentina se transformó en uno de los directores de fotografía más influyentes de su época, trabajando en películas como *Prisioneros de la tierra*, de Mario Soffici (1939); *Vidalita*, de Luis Saslavsky (1949); *Si muero antes de despertar*, de Carlos Hugo Christensen (1952); y *La quintrala* de Hugo del Carril (1955), entre otras. Además, fue profesor en la Universidad de La Plata y director técnico de los Laboratorios Alex. Tras la Noche de los Bastones Largos, Tabernero se exilió -por cuarta y última vez- en Estados Unidos donde se desempeñó durante 30 años como técnico, traductor y editor de la revista *The Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*. Murió en 1996. Su legado para el cine argentino es ilimitado.



**EL INCAA ANUNCIA
LA REAPERTURA DEL CINE GAUMONT**



**JUEVES 11 DE MARZO
2021**



Asociación Argentina de Directores de Arte Audiovisuales

00:00:10

00:00:20

00:00:30

00:00:40

00:00:50



Asociación Argentina
de Editorxs Audiovisuales

info@edaeditores.org

www.edaeditores.org

Seguinos en    

00:00:00:15

La SAE reúne a profesionales de la edición audiovisual
con una misión clara:

Impulsar el desarrollo del arte del montaje

y jerarquizar la figura de la persona que edita.

SAE SOCIEDAD ARGENTINA
DE EDITORES
AUDIOVISUALES

www.saeditores.org

SteadiFilm
Caminando con un Steadicam
junto al Cine Argentino

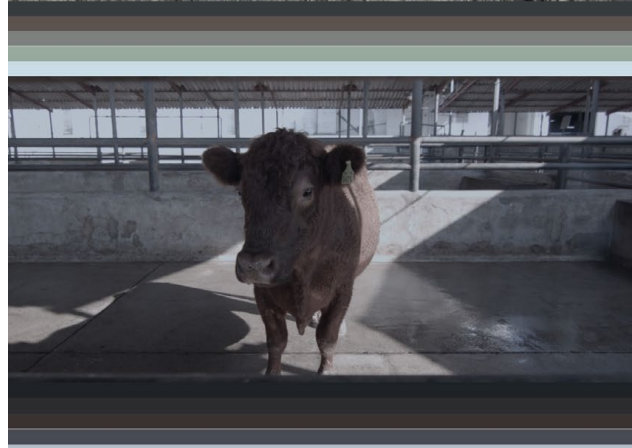


www.SteadiFilm.com.ar
steadifilm@yahoo.com



MASTERCLASS

Durante agosto 2020, la ADF organizó un curso intensivo y online pensado para fomentar el intercambio y la capacitación de socixs, colegxs y estudiantxs de toda América Latina. A continuación, el resumen de las clases que se dictaron.



QUÉ DETERMINA UN WORKFLOW?

① UNA VENTANA DE EMISION

UNA NECESIDAD

② UN TIPO DE DELIVERY

③ UN D CONO

Los tiempos vs
Al considerar
en juego una se
que se encuent
por las necesid.

Styl 600
Sleek A
3200°K



LA ESCENA: CONSTRUCCIÓN FOTOGRAFICA DE LA ATMÓSFERA

POR IVÁN GIERASINCHUK (ADF)

Desde la sombra hacia la luz, un ser emergente. La oportunidad de comunicarse tiene el valor de la transmisión y de la valoración, más precisamente, de *la puesta en valor*.

La temática sobre la que hablé es “*el clima en la puesta escena*” desde la visión fotográfica. Para hablar de este tema, poder comunicarlo y darle una valoración es que conté cuál es mi sentir al momento de obrar fotográficamente en una puesta, haciendo un repaso por lo que es mi desempeño hasta hoy y la importancia de sentirme parte del acto vivo que es el rodaje de la escena, *una pequeña obra de teatro* que ocurre frente a mí y de la cámara, ser parte.

UNA ESTÉTICA Y UN LENGUAJE CINEMATOGRAFICO QUE POTENCIE LO NARRATIVO

POR MARCELO LAVINTMAN
(ADF) & WALTER CORNÁS

Como objetivo primordial hicimos foco en el trabajo conjunto entre el Director de Fotografía y el Director de Arte en pos de la construcción de una estética y un lenguaje cinematográfico que potencie y priorice lo narrativo. Fuimos recorriendo el camino hacia ese destino final: desde las diferentes maneras en que cada área accede a un determinado proyecto, las sucesivas y distintas formas que tenemos de enfrentarnos al análisis del guión en las lecturas; y la devolución que de ese análisis hacemos al director o directora del proyecto en pos de dimensionar juntos el trabajo y llegar a los primeros acuerdos.

Transitamos cómo abordamos el intercambio de referencias de cada área con el director o directora, y entre las diferentes áreas. Por último, disertamos sobre cómo convenir los acuerdos estéticos y técnicos con todas las áreas que nos llevarán a potenciar lo narrativo desde el arte, la cámara, la luz y, en especial, las sombras.

LUCES DIVERSAS EN EL TIEMPO...

POR SOL LOPATÍN (ADF) & SEBA
MENDELBERG

Hicimos un racconto de la trayectoria de las herramientas técnicas y lumínicas en función de contar una historia, de pincelar un cuento con el lenguaje visual cinematográfico. Comenzamos desde la tecnología más próxima a nosotros: el led y la comunicación inalámbrica.

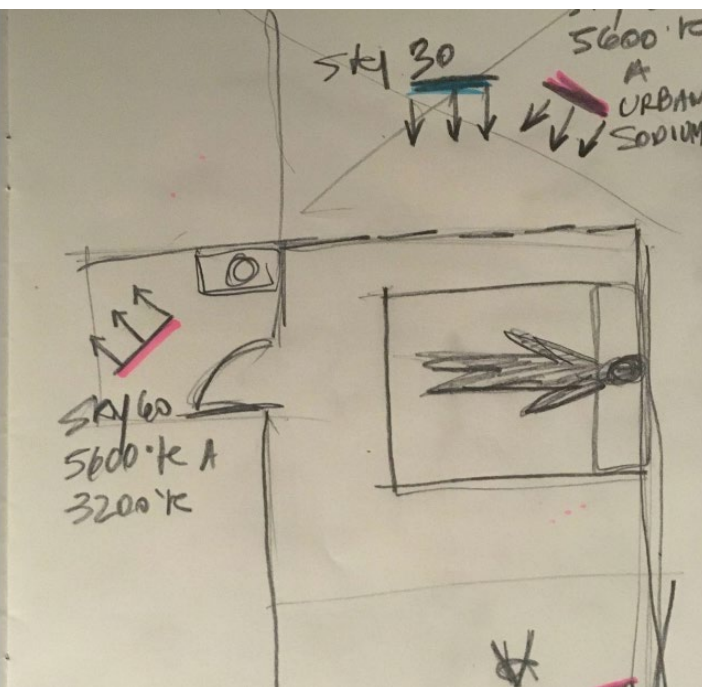


MASTERCLASS

Remontándonos película a película hacia atrás en el tiempo, combinando lo actual y lo lejano, recordamos cómo para contar ese cuento disponemos de todos esos instrumentos: las luminarias -naturales y artificiales-, el factor técnico instrumental y el humano.

Desde el led proyectamos hacia el HMI pasando por el tungsteno, siempre referenciando con la fuente más importante de todas como verosímil y como parámetro: el sol.

Tratamos de graficar nuestro quehacer de técnicos cinematográficos dentro de un equipo que filma una historia acompañando con la descripción de estos instrumentos lumínicos: expresando su espectro, su eficiencia y su versatilidad, articulando con el factor humano que nos involucra y nos motoriza.



EL GAFFER EN LA PLANIFICACIÓN AUDIOVISUAL

POR DANIEL RING

“El que adelanta atrasa, el que planifica avanza” Durante la clase se habló de las habilidades técnicas y las aptitudes para el trato con personas con las que debe contar el/la gaffer, que asiste al Director/a de Fotografía a plasmar su visión fotográfica en el relato audiovisual. Se hizo hincapié en la preproducción como etapa clave y se detallaron las tareas más importantes del gaffer durante este período: la planificación y el rol en los scoutings. También se detalló la importancia de las avanzadas en el momento del rodaje y cómo organizarlas.

CÓMO ABORDAR UNA SERIE

POR HUGO COLACE (ADF) & MIGUEL MAISER

En nuestra Masterclass contamos nuestras experiencias en las series que filmamos para las llamadas plataformas OTT. Nuestra idea fue presentar un panorama de lo que se hace en estos proyectos ya que cambia mucho la forma de preproducción, rodaje y post respecto al trabajo en cine o para otros formatos audiovisuales. Esto se debe a las exigencias de las plataformas los cuales plantean desafíos interesantes.

Nuestra respuesta a las novedades es encontrar soluciones personificadas: formar técnicos y técnicos en nuevos roles y conocer las tecnologías que se amplían día a día. Como opción a tanta cuestión tecnológica, también tratamos de ofrecer una metodología de trabajo para estas nuevas exigencias.

ÓPTICAS Y LENTES: ¿POR QUÉ Y CÓMO LOS ELEGIMOS?

POR LEO HERMO (ADF)

Durante la clase se abordaron varios temas relacionados con ópticas y lentes: modelos esféricos y anamórficos; filtros no convencionales; flares; texturas; y formatos. Se visualizaron pruebas y ejemplos. Se recomendó bibliografía y otros materiales de consulta. Se mostró cómo leer los datos que publica el fabricante para poder interpretarlos y elegir los modelos acordes a cada proyecto audiovisual.

EL FOCO: NARRATIVA Y TÉCNICA

POR CARLA LUCARELLA

En la Masterclass que me tocó compartir nos abocamos al trabajo del/la foquista: la técnica y la narrativa del foco. Analizamos la cuestión técnica desde la medición con cinta métrica, que se viene usando desde la época del material filmico, pasando por el cambio que implicó el advenimiento del cine digital con el uso de monitores HD, hasta la nueva forma de trabajar con las cámaras y lentes



de gran formato y los nuevos sistemas de medición y monitoreo como el Preston Light Ranger. Trabajamos con la película Joker, grabada en large format, para analizar el uso expresivo del foco y pensar en las cuestiones técnicas.

Hicimos un recorrido por el trabajo previo al rodaje de los asistentes de cámara como el pedido de equipos y las pruebas, tanto las técnicas como las de orden estético/narrativo, así como también la conformación del equipo de trabajo humano y su relación con los miembros del mismo.

LA CÁMARA EN EL PROCESO CREATIVO

POR FEDERICO RIVARÉS (ADF)

Durante la Masterclass nos acercamos a muchos técnicos/as de todo el mundo y así pudimos

contar nuestras experiencias y saberes. Tuve la posibilidad de hablar sobre el/la operador/a de cámara, lo cual sirvió para reivindicar y valorar el rol, y hubo un ida y vuelta con los participantes que enriqueció muchísimo el encuentro.

HDR. GRABAMOS LO QUE SE VERÁ EN EL FUTURO

POR MARTÍN SICCARDI (ADF)

Desde hace varios años las cámaras, sobre todo las de cine digital, capturan y graban en Alto Rango Dinámico (HDR), una tecnología que no es posible ver en su totalidad en los televisores y display SDR (Rango Dinámico Estándar).

En la charla describí tanto las nuevas resoluciones

como las curvas que posibilitan desarrollar el rango en su totalidad, los nuevos espacios de color y la alta luminosidad de las pantallas que exige el HDR. Me expliqué sobre los estándares de entrega para plataformas, televisores y cine, así como su adaptación a las nuevas y viejas tecnologías.

Considero que el HDR es una revolución tanto técnica como estética que afecta a la dirección de fotografía, dirección de arte, posproducción, colorización, entrega y visualización final.

FOTOGRAFIANDO VIDEOCLIPS Y COMERCIALES

POR ALEJANDRA MARTÍN (ADF)

Se analizaron videoclips y comerciales como formatos cortos con objetivos comerciales repasando sus puntos en común y sus diferencias.

El videoclip como un espacio de experimentación técnica y búsqueda de poesía visual para el/la director/a de fotografía. La particularidad del trabajo de el/la DF en videoclips más comerciales, las modas y los clichés visuales. La relación con el/la artista, el cuidado de su imagen.

Fotografiar comerciales: creatividad, innovación y limitaciones estéticas en relación a la imagen del producto. El oficio de filmar producto y consumo del mismo. Importancia de la relación con el cliente y la agencia. Pregunta de la imagen en relación al breve tiempo en pantalla.



MASTERCLASS

LA MIRADA DEL DF EN EL DOCUMENTAL

POR FIGU GÓMEZ (ADF) & MARTÍN TURNES (ADF)

Celebramos la rápida reacción de la ADF en este año pandémico para organizar muchas actividades virtuales, entre ellas el workshop. Aprovechando que la industria cinematográfica estaba detenida y que la mayoría de los colegas y estudiantes estaban en sus casas fue una oportunidad única para conocernos más, estrechar vínculos y capacitarnos.

En este buen momento que está gozando el cine documental y gracias a que cada vez se desdibuja más la frontera entre documental y ficción, esperamos haber aportado un poco de nuestra mirada para pensar y evaluar herramientas en la realización de un proyecto documental.

COLORGRADING, DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Y ACES

POR LILY SUÁREZ RODÉS

Hace un año nos dejó Inés Cullen. Tal como le dedicamos esta masterclass, también le dedicaremos este breve recuento. La clase estuvo dividida en tres partes donde compartimos teoría y analizamos una experiencia práctica.

La primera, dedicada al trabajo de los coloristas y Directores de Fotografía. Estudiamos el flujo de trabajo de color desde las pruebas técnicas de cámara y de imagen para definir la estética del film en preproducción, el diseño de LUTs para el monitoreo en el set y el grading en post.

En la segunda parte hablamos de Color Management y el diseño de un flujo de trabajo con transformaciones de color consistentes con la captura y el destino final de la imagen. Detallamos la necesidad de tener conocimientos de todas y cada una de las herramientas y los sistemas de manipulación de la imagen, así como de los sistemas de captación y reproducción del color que se utilizan en la producción.

Finalmente, conversamos sobre The Academy Color Encoding System (ACES). Analizamos las múltiples posibilidades de trabajo de los Directores de Fotografía con ACES, desde la creación en la preproducción de los Look ACES para el monitoreo en el set, hasta el grading en SDR/HDR, y la posterior masterización y archivo.

¡ADIÓS A LOS CABLES! SISTEMAS DE TRANSMISIÓN INALÁMBRICA

POR ADRIÁN TESOLINI

Una clase dedicada al rol del video Assist y el monitoreo de video “on-set” y “off-set”.

DISTINTAS HERRAMIENTAS PARA MOVIMIENTOS DE CÁMARA

POR JUAN LIMA

Hicimos un repaso por la historia de los gimbals desde sus orígenes y su llegada a la Argentina. Describimos los ecosistemas de estabilización y analizamos en detalle sus componentes, formas de control, sistemas de soporte, sistemas de aislamiento y anti vibraciones.

Detallamos los tipos de vehículos que usamos: Motocrane, motos y UTV. Hicimos el cierre contando sobre mi trabajo junto a Gotham Films con helicópteros y cabezales de seis ejes para lo cual usamos de ejemplo el trabajo que hicimos en el Aconcagua.

EL TRABAJO DEL DIT CON EL/LA DF Y CON LA PRODUCCIÓN

POR JAVIER HICK

Se habló todo lo que respecta a la tarea y función del DIT (técnico en imagen digital) dentro del equipo de cámara. Fue un resumen explicativo de esta nueva función que surgió del pasaje del filmico a la digital.

Se repasaron los diferentes formatos de grabación, los métodos de backups del material de cámara,

los armados de flujos de trabajos, y la coordinación con producción y el director/a de fotografía.

DISEÑO DE WORKFLOWS

POR VÍCTOR VASINI

El objetivo de esta masterclass fue dar a conocer las variables que componen la construcción de un workflow de postproducción y cómo deben interactuar para no tener que ceder calidad ni recursos.

La postproducción de imagen cinematográfica es casi tan antigua como el cine en sí: cualquier imagen registrada por una cámara debe ser postproducida para poder llevarla a una sala cinematográfica o emitirla en cualquier sistema de reproducción. En el transcurso de poco más de 10 años, los procesos pasaron a ser enteramente digitales: desde la captura, los archivos y el delivery para emisión. Por eso, siempre es necesario planificar con minuciosidad cómo trabajar el proceso de postproducción para obtener un producto final de calidad al menor costo posible y perdurable en el tiempo.



LA PINTURA Y EL CINE

POR FÉLIX “EL CHANGO”
MONTI (ADF)

Buscamos contar la historia de la mirada, desde las pinturas de las cavernas hasta hoy, atravesando toda nuestra historia.

CÓMO FILMAR CON EFECTOS ESPECIALES

POR LANFRANCO BURATTINI

Una clase en la que se repasaron los distintos tipos de efectos especiales que existen: climáticos, incendios simulados, rotura de vidrios, levitaciones, etc.

Se explicó cómo es el diseño de escenas con FX durante la preproducción, cómo es la coordinación con las cabezas de área y cuáles son los requerimientos técnicos de cada FX en relación a la fotografía.

COORDINADOR ACADÉMICO Y MODERADOR:
MAURICIO RICCIO (ADF)
CONSULTORAS ACADÉMICAS: PAOLA RIZZI (ADF) Y
ALEJANDRA MARTIN (ADF)
COORDINADORA DE PRODUCCIÓN:
SOFIA ASTEGIANO NERY
COORDINACIÓN Y SOPORTE TÉCNICO: MARIANA RUSSO
(ADF) Y PATRICIA BATLLE (ADF)
COORDINADORA COMERCIAL: MARCELA CORIA
TESORERÍA: SEBASTIÁN ZAYAS (ADF)
ADMINISTRACIÓN: KARINA BALDASSARRE

COMISIÓN DIRECTIVA

PRESIDENTA

Paola Rizzi

CAROLINARIZZI@YAHOO.COM.AR

VICEPRESIDENTA

Mariana Russo

MARI_RUSSO@YAHOO.COM

FACEBOOK.COM/MARIANA.RUSSO.14

TESORERO

Sebastian Zayas

SEPEZAYAS@GMAIL.COM

WWW.SEBASTIANZAYAS.COM

SECRETARIO GENERAL

Hugo Colace

HUGOVCOLACE@GMAIL.COM

WWW.HUGOCOLACE.COM

PRIMERA VOCAL

Alejandra Martin

ALEMARTINFOTO@GMAIL.COM

INSTAGRAM.COM/ALMIMARTIN

ALEMARTINFOTO.COM

VOCALES

Federico Rivares

FEDERIVARES@GMAIL.COM

VIMEO.COM/157060542

Félix Monti

FELIX.MONTI@GMAIL.COM

WWW.FELIXMONTI.COM.AR

SOCIOS ACTIVOS

Julián Apezteguía

JULIANAPEZTEGUIA@GMAIL.COM

WWW.JULIANAPEZTEGUIA.COM.AR

Ángel Arozamena

AAROAAMENA@UNRN.EDU.AR

FACEBOOK.COM/PANORAMIXPOCIMAS-DIGITALES

Javier Arroyo

JAVIERARROYOFOTO@GMAIL.COM

Agustín Barrutia

ABARRUTIA@GMAIL.COM

Manuel Bascoy

MANUELBASCOY@GMAIL.COM

WWW.MANUELBASCOY.COM

Patricia Batlle

Leonardo Val

VALEONARDO@GMAIL.COM

VIMEO.COM/LEOVAL

Carla Stella

CARSTELLA@HOTMAIL.COM

VIMEO.COM/USER10565458

Christian Cottet

INFO@CCOTTET.COM

WWW.CCOTTET.COM

Martin Turnes

MARTINTURNES@GMAIL.COM

WWW.MARTINTURNES.COM.AR

VOCALES SUPLENTE

Martin Siccardi

MARTIN@MARTINSICCARDI.COM.AR

WWW.MARTINSICCARDI.COM.AR

Lucas Schiaffi

LUCAS.SCH2@GMAIL.COM

FACEBOOK.COM/LUCAS.SCHIAFFI

Maria Ines Teyssie

MTEYSSIE@GMAIL.COM

WWW.MARIAINESTEYSSIE.COM

Marcelo Iaccarino

IACCARINOMARCELO@GMAIL.COM

COMISIÓN REVISORA

DE CUENTAS

Martín Errea

ERREADP@GMAIL.COM

Germán Costantino

GERMANCOSTANTINO@HOTMAIL.COM

VIMEO.COM/USER5435104

Ricardo De Angelis

ROBLEMAW@GMAIL.COM

Guido De Paula

GUIDO.DEPAULA1@GMAIL.COM

QUIDODEPAULA.COM

Gastón Delecluze

GASTON@ALANORTECINEDIGITAL.COM

ALANORTECINEDIGITAL.COM

Pablo Desanzo

PDESANZO@GMAIL.COM

WWW.PABLODESANZO.COM

Pablo Derecho

PDERECHO@GMAIL.COM

VIMEO.COM/PABLODERRECHOADF

Flavio Dragoset

FDRAGOSET@GMAIL.COM

WWW.FLAVIODRAGOSET.COM

Germán Drexler

GERMANDREXLER@GMAIL.COM

WWW.GERMANDREXLER.COM

Sebastián Gallo

GALLOSEBA@GMAIL.COM

José Luis García

JOLUIGA@GMAIL.COM

WWW.JOLUIGA.COM

Lucas Gath

LUCAS.GATH@GMAIL.COM

Lucas Gaynor

LUCASGAYNOR@GMAIL.COM

Ivan Gierasinchuk

IVANGIERASINCHUK@GMAIL.COM

WWW.GIERASINCHUK.COM.AR

Alejandro Giuliani

ALEGIULIANI66@GMAIL.COM

WWW.ALEGIULIANI.NET

Pablo González

Galetto

PABLO.GONZALEZGALETT@GMAIL.COM

WWW.GONZALEZGALETT.COM

José María Gómez

PIGULUMINO@GMAIL.COM

WWW.PIGUGOMEZDF.COM

Nicolás Gorla

NGORLA3@GMAIL.COM

VIMEO.COM/USER45550368

Javier Guevara

GUEVARA.DF@GMAIL.COM

WWW.JAVIERGUEVARA.NET

Gastón Guisado

GASTONGUISADO@GMAIL.COM

Natalia Fernandez

NATFERNI@GMAIL.COM

FACEBOOK.COM/NUTS.6

Sebastián Ferrero

SEBAFERRERO@GMAIL.COM

Hernán Gómez

HERNANCITOGOMEZ@GMAIL.COM

Leonardo Hermo

LEONARDO.HERMO@GMAIL.COM

WWW.LEONARDOHERMO.COM

Diego Hernández Flores

DIEGORHF@HOTMAIL.COM

Matías Iaccarino Szvalb

IACCASZ@GMAIL.COM

WWW.MATIASIACCARINO.COM

Javier Julia

DF@JAVIERJULIA.COM

WWW.JAVIERJULIA.COM

Federico Lastra

FEDERICOLAISTRA@GMAIL.COM

Marcelo Lavintman

LAVINTMAN@GMAIL.COM

WWW.MARCELOLAVINTMAN.COM

Julian Ledesma

JULIANLEDESMA@GMAIL.COM

WWW.ELMEX.COM.AR

Sol Lopatin

SOLLOPATIN@YAHOO.COM.AR

WWW.SOLLOPATIN.COM.AR

Fernando Lorenzale

FERNANDOLORENZALE@GMAIL.COM

WWW.FERNANDOLORENZALE.COM.AR

Alejo Eduardo Maglio

ALEJOMAGLIO@GMAIL.COM

Horacio Maira

HORACIOMAIRA@GMAIL.COM

Fernando

Martícorena

MARTICOF@HOTMAIL.COM

VIMEO.COM/223901983

Stephanie Martin

MARTINSTEPHANIE@ME.COM

WWW.STEPHANIE.MARTIN.COM

Daniel Mendoza

HOLA@DANIMENDOZA.COM.AR

WWW.DANIMENDOZA.COM.AR

Matías Mesa

MATIASMESA@MAC.COM

Ati Mohadeb

ATIMOHADEB@GMAIL.COM

VIMEO.COM/USER10426010

Mariano Monti

MARIANOMONTI@GMAIL.COM

VIMEO.COM/MARIANOMONTI

Héctor Morini

HECTORMORINI@GMAIL.COM

Martín Esteban Nico

1975MEN@GMAIL.COM

Martinénico.com.ar

Matías Nicolás

MOVIMATT@GMAIL.COM

WWW.MATIASNICOLAS.COM

Kris Niklison

KNIKLISON@YAHOO.COM.AR

WWW.KRISNIKLISON.COM

Daniel Ortega

DANIELORTEGA1@GMAIL.COM

WWW.DANIELORTEGA.COM

Victoria Panero

VPANERO@YAHOO.COM

VIMEO.COM/USER6923523

Pablo Parra

PABLODPARRA@GMAIL.COM

WWW.PABLOPARRADP.COM

Emiliano Penelas

EMILIANO451@HOTMAIL.COM

WWW.EMILIANO451.BLOGSPOT.COM

Alejandro Pereyra

PEREYRALE@HOTMAIL.COM

FACEBOOK.COM/ALEJANDRO.PEREYRALE

Claudio Perin

CLAUDIODELCAIRO@GMAIL.COM

Gabriel Perosino

GPEROSINO@GMAIL.COM

Eduardo Pinto

PINTOED@HOTMAIL.COM

Sergio Piñeyro

SERGIOPINEYRO@GMAIL.COM

WWW.SERGIOPINEYRO.COM

Diego Poleri

DIPOLERI@GMAIL.COM

WWW.DIEGOPOLERI.COM

Gabriel Pomeraniec

GABRIEL@25PFILMS.COM

WWW.25PFILMS.COM

Daniel Portela

DANIPORT@HOTMAIL.COM

Georgina Pretto

GEORGINAPRETTO@GMAIL.COM

SOCIOS ADHERENTES DIRECTORX DE FOTOGRAFÍA

Camilo Accavallo

CAMILO.ACCA@GMAIL.COM

Alan Badan

INFO@ALANBADAN.COM.AR

WWW.ALANBADAN.COM.AR

Ben Battersby

IMDB.COM/NAME/NM1874259

Mauricio Riccio

MAURICIORICCIO@GMAIL.COM

WWW.MAURICIORICCIO.COM.AR

Diego Robaldo

DIEGOROBALDO@ME.COM

VIMEO.COM/USER13744482

Soledad Rodríguez

POLEN.RODRIGUEZ@GMAIL.COM

WWW.YARARARODRIGUEZ.COM

Max Ruggieri

MAXRUGGIERI@HOTMAIL.COM

WWW.MAXRUGGIERI.COM

Dario Sabina

CLAJBIAN@GMAIL.COM
WWW.CLARABIANCHI.COM.AR
FERNANDO BLANCO
FERSQB@YAHOO.COM.AR
LETICIA BOBBIONI
LETICIA.BOBBIONI@GMAIL.COM
IMDB.COM/NAME/NM2558268/
MARIANA LUCIA BOMBA
MARIANABOMBA@GMAIL.COM
IMDB.COM/NAME/NM8287735
LUIS CÁMARA
LUISCAMARALRC@GMAIL.COM
NICOLÁS CÁMARA
NICOCAMARA@GMAIL.COM
WWW.NICOCAMARA.COM
MARIANO CASTAÑO
JETHROBROWN@HOTMAIL.COM
WWW.REVISTA24CUADROS.COM
FERNANDO CATTÁNEO
IRACATTANEO@GMAIL.COM
AGUSTIN CLARAMUNT
AGUSTIN.CLARAMUNT@GMAIL.COM
WWW.AGUSTINCLARAMUNT.COM
MARIA LAURA COLLASSO
MALICOLLASSO@GMAIL.COM
JAVIER COLONGO
JAVIERCOLONGO@GMAIL.COM
MARIANO DE LUCA
MARIANODLUCA@GMAIL.COM
WWW.MARIANODELUCADP.COM
LEANDRO FILLOY
INFO@LEANDROFILLOY.COM
VIMEO.COM/LEANDROFILLOY
FABIÁN FRANCISCO FLORES
FABIANFLORESAR@YAHOO.COM.AR
HERNÁN GÓMEZ
HERNANCITOGOMEZ@GMAIL.COM

SANTIAGO GUZMÁN
SANTINICOGUZMAN@GMAIL.COM
WWW.SANTIGUZMAN.COM
MAURICIO RAUL HEREDIA
MAURICIOHERR@GMAIL.COM
WWW.VIMEO.COM/MAURICIOHEREDIA
CHRISTIAN LEIVA
CHRISTIANLEIVA82@GMAIL.COM
CARLA LUCARELLA
CARLALUCARELLA@GMAIL.COM
CARLALUCARELLA.COM
FLORENCIA MAMBERTI
FLORENCIAMAMBERTI@GMAIL.COM
DELFINA MARGULIS
DELFINAMARGULIS@GMAIL.COM
FEDERICO MARTINI
FEDEMARTINI@HOTMAIL.COM
WWW.FEDEMARTINI.COM
PAULA MONTENEGRO
SOYPAUMONTENEGRO@GMAIL.COM
ANAPPAULAMONTENEGRO.TUMBLR.COM
SOFIA NICOLINI
LEONEL PAZOS SCIOLI
LEONELPAZOS@GMAIL.COM
WWW.LEONELPAZOS.COM.AR
JOSEFINA SEMILLA
JBADSEED77@GMAIL.COM
FRANCO PINOCHI
TANOPINOCHI@YAHOO.COM.AR
LUIS REGGIARDO
LUIS.REGGIARDO@GMAIL.COM
ALEJANDRO REYNOSO
ALEREYNOSO_TD27@YAHOO.COM.AR
WWW.ALEREYNOSO.COM
DEMIÁN RODENSTEIN
DEMI5.6@GMAIL.COM
WWW.DEMIANRODENSTEIN.COM
GUILLERMO ROMERO
GUIVEROMERO@GMAIL.COM

GUILLERMO ROVIRA
GUILLERMOAROVIRA@GMAIL.COM
GUILLERMOVIRA.BLOGSPOT.COM.AR
CONSTANZA SANDOVAL
CONSTANZASANDOVAL@GMAIL.COM
TEBBE SCHÖNINGH
INFO@TEBBESCHOENINGH.COM
WWW.TEBBESCHOENINGH.COM
NAHUEL SRNEC
NAHUELSRNEC@GMAIL.COM
WWW.NAHUELSRNEC.COM.AR
FERNANDO VIÑUELA
FERVINUELA@HOTMAIL.COM

COLABORADORES
BETO ACEVEDO
BETO.ACEVEDO1958@GMAIL.COM
MALCO ALONSO
MALCOCOMUNICACIONES@HOTMAIL.COM
DAMIÁN BENETUCCI
DBENETUCCI@CINECOLOR.COM.AR
WWW.DAMIANBENETUCCI.COM
OSVALDO CALVO
CALVO34@GMAIL.COM
JUAN MANUEL CASOLATI
JMC@EAPOST.COM.AR
WWW.EAPOST.COM.AR
JOSEFINA CASTILLO
CARRILLO
JOSEPHINEABLE@GMAIL.COM
LUISA CAVANAGH
LUISACAVANAGH@GMAIL.COM
CHIOSSONE SERGIO
SERGIOCHIOSSONE@ICLOUD.COM
GUSTAVO FERNÁNDEZ TRIVIÑO
GUSTRIVI@YAHOO.COM
WWW.STEADIFILM.COM.AR

ADRIÁN GILARDONI
ADRIAN@GILARDONI.COM.AR
WWW.GILARDONI.COM.AR
ESTEBAN IRISARRI
ESTEBANIRISARRI@GMAIL.COM
ESTEBANIRISARRI.WIXSITE.COM
LAURA LARROSA
LAURALARROSA@GMAIL.COM
CHRISTIAN LEIVA
CHRISTIANLEIVA82@GMAIL.COM
ALEJANDRA LESCANO
ALEJANDRALESCANO.C@GMAIL.COM
ALEJANDRALESCANOCOLORGRADING.COM
JUAN LIMA
JUANSTEADI@GMAIL.COM
CAMILA LUCARELLA
CAMILA.LUCARELLA@GMAIL.COM
ANDREA MESSINA
ANDIMESSINA@GMAIL.COM
WWW.ANDIMESSINA.COM
MALEN ROCIO QUINTEROS
MALUROCIOQUINTEROS@GMAIL.COM
EVELYN PIN
EVELYNPIN@GMAIL.COM
DANIEL RING
DANIELRING@GMAIL.COM
WWW.DANIELRING.COM.AR
DANIELA RÍOS
MDANIELARIOS@HOTMAIL.COM
MAGDALENA RIPA ALSINA
MAGDARIPAALSINA@GMAIL.COM
CAROLINA ROLANDI
CAROLROLANDI@GMAIL.COM
CAROLROLANDI.CARGO.SITE
JORGE RUSSO
FENTIMENTO2005@GMAIL.COM
LUCAS SAMBADE

LISAMBADE@GMAIL.COM
EDUARDO SIERRA
SIERRACOLOR@GMAIL.COM
LIDIA SUAREZ RODÉS
LILYFOTO@GMAIL.COM
WWW.REVERCINE.COM
SEBASTIÁN TORO
SON77TOROS@GMAIL.COM
WWW.VFXBOAT.COM

ROBERTO ZAMBRINO
RZAMBRINO@CINECOLOR.COM.AR
EDI WALGER
EDIWALGER@GMAIL.COM
WWW.FUNTOCINE.ORG

SOCIOS EN LA MEMORIA

CARLOS BADAN
ADELOU CAMUSSO
VICTOR CAULA
INÉS CULLEN
ANÍBAL DI SALVO
DARÍO FERNÁNDEZ TRIVIÑO
GUIDO LUBLINSKY
ARIEL LUDIN

PEDRO MARCIALETTI
ROBERTO MATEO (H)
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
RODOLFO DENEVI
RODOLFO.DENEVI@HOTMAIL.COM

JOSÉ MARÍA HERMO
HERMOJOSEMARIA@GMAIL.COM
ROBERTO MATEO
SALVADOR MELITA
SALVADORMELITA@YAHOO.COM.AR
ALBERTO RUBINSTEIN
ARUBINSTEIN@ULTRAVISION.COM.AR



DISEÑO ESCÉNICO ARGENTINO



Vestuario, Iluminación, Escenografía, Video
www.adeaescenicos.com

SUMATE

ADF



AUTORES DE FOTOGRAFÍA CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA

#COMPARTIENDOMIRADAS

WWW.ADFCINE.ORG

Twitter @ADFCINE

Instagram /ADFARGENTINA

Facebook /ADF.ARGENTINA



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

plataformamua.com.ar
LA RED SOCIAL LABORAL DE MUJERES AUDIOVISUALES

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



MUSEO DEL CINE



Foto del corto "R&R" por Rodrigo Prieto ASC, AMC

Imagen hermosa. Control total.



Lentes ZEISS Supreme Prime Radiance

Las lentes ZEISS Supreme Prime Radiance permiten a los cinematógrafos crear flares hermosos, consistentes y controlados dentro de su cuadro, manteniendo el contraste y evitando la pérdida de transmisión. La familia Radiance ofrece todos los atributos de un lente de cine moderno: cobertura de gran formato, una apertura rápida T1.5, robustez y un enfoque suave y confiable. Todo en un paquete pequeño y ligero. De los inventores de los revestimientos de lentes antirreflejantes. Hecho en Alemania.

zeiss.com/cine/radiance

 ZEISScameralenseslatam

Sony y CineAlta son marcas registradas de Sony Corp.



Seeing beyond

Nuevo FreeStyle T44 LED System



Exclusivo

Igualado de perfiles de cámara.

Selección de gama de color.

Gelatinas en cualquier temperatura de color.

Selección de color RGB y por coordenadas CIE CY.

kinoflo.com

