



ADF 

AUTORES DE FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA

ANUARIO 2017

23 DE JULIO ≡≡≡ DIA NACIONAL ≡≡≡ DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL **PREMIOS DAC 2017**



ALEJANDRO AGRESTI

DANIEL BURMAN



INÉS DE OLIVEIRA CÉZAR

RODOLFO HOPPE



JUAN JOSÉ JUSID



JORGE MONTERO



JUAN PABLO ZARAMELLA



WWW.DIRECTORES.AV.COM.AR
DECLARÁ TUS OBRAS WWW.DAC.ORG.AR
DE CINE Y TV ONLINE 0800-3456-DAC (322)



27º

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE EQUIPAMIENTO Y SERVICIOS PARA LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL PROFESIONAL:
CONFERENCIAS . WORKSHOPS . DEMOS EN VIVO . MESA REDONDAS . MASTER CLASSES



Te esperamos en

MIE . JUE . VIE | **OCT**
24.25.26
BUENOS AIRES • ARGENTINA

 **CAPER 2018**
broadcast • cable • satélite • cine • iluminación • audio



consultas@caper.org



www.caper.org



LABORATORIO EN SET FILMA EN ARRIRAW

Sin reducción en el muestreo de color.
Máximo rango dinámico.

La reciente premiada película "UNA ESPECIE DE FAMILIA" fue completamente filmada en ARRIRAW, el formato de mayor calidad de ARRI. Máxima velocidad de descarga. Transcodificación y sincronización con sonido en set. Entrega diaria del material listo al montajista.



AHORRA TIEMPO



CABEZAL CARTONI LAMBDA 25 THIRD AXIS

Cabezal de movimiento controlado en 3 ejes:
TILT - PAN - DUTCH



SNAP BAG SNAP GRID

ARRI SKYPANEL

Línea de iluminación LED, SKYPANEL de ARRI completa con sus accesorios: Snap Bag y Snap Grid.



PANTHER U-BANGI

El slider de Panther para maximizar las prestaciones del dolly Panther, montándolo directamente sobre el carro y ganando velocidad en el rodaje de planos con movimientos complejos y precisos.



PANTHER CLASSIC PLUS

Movimientos programables •
Vías de altura regulable •
Grúa VARIO JIB •
Slider U-BANGI •

QUE EL
TERRENO
NO TE ATRASE

Vías de altura regulable que se adaptan a todo tipo de terreno y pendiente sin perder tiempo en cambios de posición.



MOVI PRO



THE BLACK ARM



EASYRIG VARIO 5



PANTHER VACURIGG

Panther Vacurigg opera con una bomba que genera succión por vacío, permitiendo reducir el tiempo de montaje y asegurando un agarre más firme.

SERVICIOS DE PRODUCCION • RENTAL EQUIPOS • DIT SERVICE www.cacodelphia.com

Editorial

EL TIEMPO

POR MARCELO IACCARINO (ADF)

Como fotógrafo lo primero es la exposición=luz x tiempo. Se necesita un cuarenta y ochavo de segundo para lograr 24 cuadros por segundo y convencer al espectador de un movimiento constante. La luz, omnipresente porque siempre hablamos de ella.

Exposición en la pantalla para soñar: ¿Cómo hacer soñar al espectador? ¿Cómo trasladarlo en el tiempo? ¿Cómo hacer para que no se rompa la ensoñación a lo largo del viaje? ¿Cómo se gesta ese misterio? Éstas son algunas de las preguntas que recorren este Anuario ADF 2017.

Nos acercamos a directores de arte, iluminadores y editores para seguir jugando y aprendiendo este oficio de narrar. Nos explican cómo usan su herramienta para contar, también hacemos una reseña de lo que fuimos gestando durante el año, cómo el Festival ADF con su semana de charlas concurridas, seminarios junto y para la DAC, premiación en diferentes festivales que fomentan el cine y las artes audiovisuales, presencia en la CAPER como desde hace tantos años, etc., etc.

Y también incluimos la sección *En primera persona* en la que los autores de fotografía



"CREO QUE CUANDO SE HACE ALBOROTO EN TORNO A UNA, DOS O TRES MUJERES QUE DESCUELLAN EN LO SUYO HAY QUE ALARMARSE, PORQUE EL TEMA NO ES QUE DOS O TRES SEÑORAS SEAN MÁS IMPORTANTES QUE UN MONTÓN DE SEÑORES. EL TEMA SERÍA QUE LA MITAD DE LA GENTE IMPORTANTE FUERAN SEÑORAS Y LA OTRA MITAD, SEÑORES".

cuentan qué, porqué y cómo hicieron para que las películas lleguen a la pantalla. Siempre para fomentar y compartir desinteresadamente y conocer el detrás de escena de los ojos que hacen el cine argentino.

Exposición-Pantallas. Se reinaugaron dos salas de cine emblemáticas. Una alegría poder ver las películas que hicieron la historia en la sala Leopoldo Lugones que cuenta con proyectores de 35mm para exhibirlas como fueron concebidas por sus autores. Realizar nuevas copias de las películas reafirma nuestro compromiso con la obra como autores de fotografía: la idea es con las técnicas modernas garantizar al espectador que vea la misma calidad que el día de su estreno.

Además, estamos contentos porque vemos cómo se están preocupando por aumentar nuestro acervo cinematográfico. Por un lado, con la puesta en valor de películas a través del Plan Recuperar de DAC-GOTIKA y, por el otro, con el Programa Para la Preservación del Cine Argentino del Museo del Cine, que ahora también cuenta en sus instalaciones con sala para proyección en DCP y filmico. En su inauguración, el 4 de noviembre pasado, se mostró esta foto que unió la frase de María Luisa Bemberg que tan sencillo describe nuestra aspiración en la ADF

Desde ADF siempre seguiremos empujando para la definitiva formación de nuestra Cinemateca Argentina. Y agradecemos el apoyo del INCAA; institución que junto con la ley de Cine, tenemos que agradecer y resguardar.

#MÁSVOCES

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 y busca el reconocimiento a su autoría de la imagen.

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

la FELAFEC (Federación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica).

Con el objetivo de relacionarse con las nuevas generaciones, ADF creó hace dos años el festival de cortometrajes para Directores de Fotografía, que en agosto pasado transitó su tercera edición con asistencia récord.

Además, la ADF expandió el conocimiento de la técnica y la pasión por la imagen audiovisual a través de la Revista ADF, una publicación no-periódica con 20 años de historia y 32 número editados. Enviada a instituciones, empresas, productoras, asociaciones y demás entidades vinculadas al medio cinematográfico y televisivo local, y distribuida en aproximadamente 30 bibliotecas de escuelas de cine de todo el país, fue el medio por el cual se dio a conocer el quehacer de la Asociación y sus temas de interés. Transformada al formato anual se convirtió en el Anuario ADF, una publicación de prestigio que resume lo más destacado de la fotografía cinematográfica local de cada año. Y que en esta nueva edición pretende estar a la altura del camino que lo precede.

ANUARIO ADF

PUBLICACIÓN NO PERIÓDICA DE ADF
(AUTORES DE FOTOGRAFÍA CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA)
BUENOS AIRES, ARGENTINA - DICIEMBRE 2017

CONTACTO: ANUARIO.ADF@GMAIL.COM

STAFF:

EDITOR RESPONSABLES: MARCELO IACCARINO (ADF)

SUBEDITORIA: JULIETA BILIK

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN: GABI STERN / GABISTERN.COM.AR

PRODUCCIÓN COMERCIAL: FLORENCIA FREIS

ADMINISTRACIÓN: LUCILA CANALE

FOTO DE TAPA: INSTANTE CAPTURADO POR GUILLERMO
"GURI" SAPOSNIK (GAFFER) DURANTE EL RODAJE DE ZAMA DE
LUCRECIA MARTEL.
PELÍCULA B&W EFKE KB 50 ISO.
LENTE NIKKOR 50MM F1.4

LA PUBLICACIÓN ADF HA SIDO DECLARADA DE INTERÉS CULTURAL POR LA LEGISLATURA DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES.

GRACIAS A:

ADRIÁN GILARDONI, DIEGO POLERI (ADF), LUCAS IACCARINO, MARTÍN SALINAS, PIGU GÓMEZ (ADF), ALEJANDRA MARTÍN (ADF), LETICIA BOBBIONI, SANDRA SZVALB Y RICARDO MATAMOROS (SVC).

SEDE SOCIAL Y ADMINISTRATIVA:

AV. SCALABRINI ORTIZ 764, 2DO. PISO, CABA.

TEL. [+54 11] 4777-7423 INTERNO 118

MÓVIL: [+54 911] 4166-8842

CONTACTO: SECRETARIA@ADFCINE.ORG / WWW.ADFCINE.ORG

FEDERACIÓN LATINOAMERICANA DE AUTORES DE FOTOGRAFÍA CINEMATOGRÁFICA



VIDIEXCO

Nos conocen por nuestras marcas:

ANTON BAUER
AVENGER
GITZO
LITEPANELS
MANFROTTO
OCONNOR
OFFHOLLYWOOD
SACHTLER
SMALLHD
PARALINX
TERADEK
VINTEN
WOODEN CAMERA



OVER 300 DEALERS IN THE REGION • NO MÁS
+300
DEALERS
VIDIEXCO
MAS DE 300 DEALERS EN LA REGION

ventas@vidiexco.com

www.vidiexco.com

Distribuidor Maestro para Latinoamérica y el Caribe



ALFA VISION



SERVICIOS@ALFAVISIONSRL.COM.AR

LA LUZ DETRÁS DE LA ESTRELLA



© CONSTANZA NISCOVOLOS

■ **MARCELO IACCARINO (ADF): ¿CÓMO ENCARASTE LUMINICAMENTE *SANDRO DE AMÉRICA*?**

José María Hermo (ADF): En principio, que me haya llamado Adrián Caetano fue una sorpresa. Él ya me había dicho una vez que algún día íbamos a trabajar juntos porque como yo no lo interfería y no andaba atrás a él le gustaba. Yo pensé: “Ojalá”. Y un día suena el teléfono y era Adrián, y dice, bueno, mirá, tengo un proyecto así: *Sandro de América* que dura cinco meses. Hablamos un poco y dije que sí. Después me

asusté porque cinco meses a esta altura de mi vida es un montón... Empezaron las reuniones. Alfa tenía un convenio con Non Stop, sacaron las cámaras de ahí, dos F55. A mí me parecen unas cámaras maravillosas: 1250 ASA, con un rango dinámico muy amplio y todo grabado en 4K, y la gente de Non Stop además arregló para hacer toda la postproducción ahí. Yo no soy excesivamente técnico ni conozco demasiado toda esta era digital. Toda mi experiencia de iluminación va por el analógico. No me considero

un experto. Por ahí puede ser que sea un problema generacional. Yo veo los pibes hoy día son como balas con todo eso. Pero poniendo luces yo puedo pelear con quien quiera.

➤ **MI: ¿QUÉ LUCES USASTE?**

JMH: HMI, algunos faroles de 3200 y otros Led. Se armó un paquete de luces, y con eso fuimos para adelante.

➤ **MI: ¿ELEGISTE LENTES NUEVOS O DE LA ÉPOCA?**

JMH: Los lentes que elegí fueron los mini S4, que les saqué el coater y los puse sin protección antirreflejo. Para que los reflejos pasaran porque me parecía que había shows y cosas que iban a andar bien, y cuando no había reflejos la verdad que daba bien. Nunca les quité la capa esa antihaló.

➤ **MI: ¿BUSCASTE LAS LUCES PARÁSITAS COMO DE AQUELLA ÉPOCA?**

JMH: No, mirá, yo con el tema de la época no me enganché para nada. No vi películas porque las de Antonio Merayo o de Américo Hoss, con los que he trabajado, tenían una técnica totalmente diferente a la de hoy día.

➤ **MI: ¿ELLOS FUERON MAESTROS TUYOS?**

JMH: Claro, de la época de los 60. Empecé más o menos en el 58. No quería contaminarme con las películas, quería recrear esto como yo lo siento. Y tampoco leí libros de Sandro, fui por las mías. Entonces hay tres épocas: un

Sandro joven; un Sandro que ya entra en los 40 y se empieza a deteriorar porque fumaba y le daba al whisky sin parar; y después el último Sandro. La primera es una época joven, donde está con toda la energía. Ahí le di un poquito más de luz, cierto contraste como para que se viera lindo y que además tuviera que ver con el cuento. En cambio para el otro Sandro, el más grande, empecé a trabajar con más contraste: él ya estaba más complicado y abrumado porque necesitaba renovarse. En la película aparece como un tipo inquieto que no se echa a dormir, pero entra como en depresiones porque no encuentra ciertos caminos. En determinados momentos aparece el Sandro ya mayor que a mí se me ocurrió que estallara un poco la imagen de él, con un HMI directo, porque era como que estaba en el más allá. Fui llevando toda la serie de esa manera, pero siempre di prioridad a una cosa que me surgía más espontánea, no tenía demasiada planificación. Por ejemplo, había una reunión con unas chicas en un cuarto donde él hacía música, que estaba todo pintado de rojo, y en ese mismo momento se me ocurrió que tenía que rebotar un par de luces al techo. Pero esas cosas me nacen, no me quiero hacer el artista tampoco. Son cosas de mi experiencia ya de años, de filmar. Eso es lo que me aporta. Yo siempre también fui del contraste, no fui de la lucecita suavecita. Una cosa que muy buena es que Adrián no me cuestionaba. Si no le gustaba, me lo decía y ya. Por supuesto lo escuchaba y modificaba también para el lado que a él le interesaba. O me decía: “Tengo que hacer esto, ¿podés iluminarlo?” Y yo le decía: “Poné la cámara y veo cómo hago”.

➤ **MI: LO QUE DECÍS HABLA DE UN DIRECTOR INTELIGENTE, QUE TE ELIGE Y RESPETA LO QUE QUERÉS HACER.**

JMH: Caetano como director es un tipo global, ve todo: de los actores, de los encuadres, cómo se mueve la cámara, si yo discuto con alguien... tiene las antenas en todos lados. Era la guía. Reconocido por todos. Y no, ni un grito, nada, ni una orden así subida de tono, nada. Un maestro, un líder, y todo el mundo lo vivió de esa manera: jugaba al truco, jugaba al fútbol; cuando tenía que pasársela bien, se la pasaba bien. Siempre con el equipo. Y a mí las puestas que él hacía me gustaban. Hizo una secuencia en el hall del Gran Rex donde había como una especie de multitud. Sandro ya estaba grande e iba a cantar y empieza con la cámara a darle vuelta a todo, y con el steadycam (porque siempre trabajábamos con dos cámaras). Hubo un momento que yo empecé a sentir que todo encajaba y tenía una armonía total. Entonces, termina la toma y dice “Bueno, listo, ya está, me voy, hasta mañana” y se fue. Vio que era lo que él quería, que lo había conseguido y me pareció maravilloso.

➤ **MI: POR LO QUE CONTÁS ESTABAS LIBERADO TÉCNICAMENTE...**

JMH: Claro, sí, sí.

➤ **MI: EN PRINCIPIO DIJISTE, “YO NO VENGO DEL DIGITAL”. HAY UNA ANALOGÍA CON LO QUE ESTÁS DICRIENDO AHORA PORQUE VOS VEÍAS EL MONITOR Y LAS CÁMARAS ÉSTAS QUE NUNCA HABÍAS USADO, PERO TE RELACIONABAS CON UN BUEN MONITOR...**



JMH: El tema del monitor para mí era genial... porque a mí me encanta ese ejercicio de ver. Yo estoy haciendo foto fija para mí, hago un curso de fotografía, entonces cuando revelo alguna foto en la computadora me aviva una cantidad de cosas, me incentiva. Y yo me di cuenta acá que me sirvió muchísimo, me sentía cómodo con el monitor. Además siempre tuve dos DIT: Miguel Meiser y Mariano Poleri. Estoy acostumbrado a hablar de igual a igual con el DIT, entonces no es que sé más que él, acá hay que hacer. Comparto ese trabajo porque siento que es el que realmente conoce todo, es un respaldo que tengo. Y estoy tranquilo, confío.

➤ **MI: Y OTRA VARIABLE QUE ES MARAVILLOSA, PERO HAY QUE SABERLA EXPLOTAR, SON LAS DOS CÁMARAS.**

JMH: Sí, a veces es una complicación... No es que era cerradísimo todo. Yo respetaba todas las puestas, pero un día se veía de adentro

el cielo al atardecer que estaba quemado de una manera brutal y pedí que tratemos de esquivarlo. Entonces me daban una mano, me la daba el mismo Adrián. Una cosa que para mí fue muy importante es el equipo, realmente una gente con la cual me entendí todo el tiempo muy bien, me quedó una cosa muy grata con ellos, y son profesionales de verdad. Algunas puestas eran un despelote. También conté con la colaboración de un personaje que me parece que es muy importante, que es mi sobrino, Daniel Hermo, y fue el gaffer.

➤ **MI: ES UNO DE LOS GRANDES GAFFERS... ¿QUÉ PLACER, ¿NO?**

JMH: Sí, le dije, antes de empezar: "Mirá, me gustaría que vengas, pero porque además te quiero poner conmigo como director de fotografía". Hubo algunos días que yo no iba y él me reemplazaba porque él ya hizo su largo y

algún documental. Hubo unas puestas muy pesadas, ahí en Pampa Film, donde se montaban los shows, había como tres o cuatro decorados. Eso fue un trabajón que se lo encargó él, y yo me quedé tranquilo porque lo sacaron adelante. Filmamos en la Boca, en San Justo, por todos lados... Seis meses. Ya estaba cansado... ya no daba más, para colmo al final me vino una infección, que tuve que faltar un día y medio pero el último fui porque no quería faltar en la foto.

➤ **MI: ¿Y LA POSTPRODUCCIÓN?**

JMH: El colorista, un chico, Gonzalo, se compromete con la cosa, está encantado de hacerlo. Él avanza y voy yo y le doy la última puntada o sea que no tengo que estar ahí todo el tiempo.

➤ **MI: CON EL RAW PODÉS HACER DE TODO, HASTA REENCUADRE.**

JMH: De todo: sacar cosas, poner, de todo. Tiene un trabajo de postproducción en todos los sentidos.

➡ **MI:** CUANDO HACÍAS UN PRIMER PLANO, ¿TE LO IMAGINABAS PARA CINE O PARA TV?

JMH: No, nunca pensé en el tamaño de pantalla. Que yo sepa va a televisión o a Netflix. Ellos apuntaron a Netflix, ahora parece que puede ir a Amazon. Al cine no creo.

➡ **MI:** Y CUANDO VEÍAS EN RODAJE ¿CON QUÉ VEÍAS EL RAW?

JMH: Le metíamos un Lut para verlo porque el Raw es todo gris, como si estuvieras viendo un negativo. La verdad que estoy contento, estoy feliz, porque además me tocó un proyecto importante. Y yo que ya estaba como jubilado, dije: “¡Guau!”

➡ **MI:** A MÍ ME DIO UNA ALEGRÍA... PORQUE ADEMÁS SANDRO ES UN PERSONAJE QUERIDO.

JMH: Y está tratado con cariño, y eso me parece que es bueno. No sé, después el público va a decidir. Pero yo me siento sumamente gratificado de haberlo hecho.

Los orígenes

➡ **MI:** ¿CÓMO EMPEZASTE Y CÓMO TE FORMASTE?

JMH: Empecé en una carpintería, barriendo el piso. A mí no me da vergüenza para nada, una carpintería de filmación, de decorados.

Barriendo el piso y haciendo las compras para los carpinteros. Era divertido, la verdad que la pasé bien. Hasta que después me reemplazaron porque molesté porque quería estar en el equipo de filmación. A veces iba con el escobillón y me quedaba paralizado ahí mirando la filmación, y venían y me protestaban porque tenía que barrer. Y bueno, hasta que tanto hice, tanto hice, que empecé como jefe eléctrico. La primera vez yo no sabía agarrar un cable. Y tuve que conectar en la sede de River, toda inundada, en un tablero, no te puedo explicar lo que era, de terror, no sabés. Ahí fui, y después también empecé a bregar, a ayudar a la gente de cámara para que me enseñaran a cargar chasis, armar la cámara. Eso en Lowe que hacían publicidad. Empecé con eso a trabajar ya como asistente de cámara, que el foco siempre me dio un terror muy grande. Ahí estuve un tiempo, después pasé a una productora de publicidad, también como foquista, que estuve no sé si un mes, y enseguida me pusieron a hacer luz. Porque un día venía un personaje de Estados Unidos, Juan Valdéz, que andaba con el burrito, del café de Colombia, y filmaba cuatro días: jueves, viernes, sábado y domingo. Pero había huelga y durante el fin de semana no había laboratorio así que no habíamos visto un metro de material. Yo andaba a mil metros de altura, si había que repetir algo ya era imposible. Un quilombo total porque Valdez el domingo se volvía a Nueva York. El asunto es que salió bien, imprimió. Y ahí ya arranqué haciendo fotografía. Mirá qué casualidad que yo hice el primer largo en el que trabajó Sandro como actor, que era una película

para chicos que se llamó *Tacuara* y *Chamorro*, *pichones de hombre*, así que estuve con él...

➡ **MI:** ¿Y TUS MAESTROS?

JMH: En esa película estaba Américo Hoss en fotografía, también trabajé con Peruzzi, con Merayo, con varios de aquella época; con Ignacio Souto, que le tengo mucho cariño porque me dejó hacer cámara por primera vez. Carmelo Lobótrico también me dejó hacer cámara, aunque todos decían que era un cabrón bárbaro, pero conmigo no. Y así fue yendo para adelante, hasta que un día nació este asunto de *Asesinato en el Senado de la Nación*, que fue mi primera película. Juancho (Juan José Jusid) me llamó y empezamos a hacer algunas pruebas. Ahí hacía lo que me nacía, ya como una cosa más de expresarme. La historia también merecía ser una película de contraste, en aquel momento estábamos todos saliendo de aquella *nouvelle vague* y queriendo hacer otro tipo de fotografía. Eran charlas que teníamos entre varios, estaba el Chango, Marcelo Camorino, Hugo Colace, De Angelis..., hasta que un día llega acá Ricardo Aronovich, y Simón Feldman le dice “¿Por qué no tenés una charla con los muchachos de acá?” Y ahí empezamos a hablar con él el tema del sistema de zonas, del que no teníamos ni la más pálida idea. El asunto es que hablamos de eso, y ahí estaba el hijo de Cacho Suárez que vino con una revista, Foco, donde había una nota sobre sistema zonal, que la tenía un fotógrafo que nunca me puedo acordar del nombre y lo busqué, lo llamé por teléfono, me prestó el libro, le dije para qué lo quería, me



conseguí una persona que me lo tradujera que hacía física en la UBA (que me pareció lo más cercano). Se tradujo, se mimeografió porque en aquella época no había impresoras, y se repartió, y al ratito todos empezamos. Un día el Chango me desafía, le digo: “¿Vos todavía usás el sistema?” Dice: “Sí, yo ya dejé el fotómetro”. Le digo “No, yo todavía voy con los dos fotómetros”. Me dijo: “¡Qué ganas de joder!” Agarré y solté el fotómetro incidente y ya me fui directamente con el de reflejada. Y ahí arrancamos con eso. Pero fue mucha inquietud. Una vez en el laboratorio Alex, que yo estaba como turco en la neblina, lo veo al Chango, entonces me acerco, porque yo casi ni lo conocía, le digo: “Mirá, yo soy fulano, estoy trabajando. A veces me sale muy bien la fotografía pero otras me sale horrible, y no sé cómo solucionarlo”. Nunca me voy a olvidar, el Chango me dice: “Ah, yo creía que era el único

que me pasaba eso”. Ahí empezamos a hablar del sistema de zonas, a conectarnos y a tener control sobre los negativos. Eso fue un momento importante que se gestó entre todos.

➤ **MI: ¿Y CÓMO FUE *ASEGINATO EN EL SENADO DE LA NACIÓN*?**

JMH: Yo todavía no usaba el sistema zonal. El flaco Bazán me había hablado de la luz más alta y la luz más baja, nada más que eso. Yo sabía de la zona 7 y de la zona 2, nada más.

➤ **MI: LA VI EN MÉXICO Y PARECÍA QUE ESTABA EL SISTEMA ZONAL EN SU MÁXIMO DESEMPEÑO POR LA EXPOSICIÓN QUE TENÍAN LAS LÁMPARAS, PARECÍA QUE ESTABA TODO MEDIDO.**

JMH: No, no era así. Vos me dijiste una vez que te viniste a la Argentina después que la viste.

➤ **MI: Sí, TE LO VUELVO A DECIR: HUBO UNA EXPOSICIÓN GRANDE DE CINE ARGENTINO, ALLÁ POR EL 85 EN UNA SALA DE ESAS MEXICANAS DE AQUELLA ÉPOCA, CREO QUE ERAN 3000 BUTACAS, ERAN ESOS MONSTRUOS DE CINES DE MÉXICO Y SE VEÍA IMPECABLE. POR MÁS QUE NO TE CONSIDERES O NO TE LA DES DE ARTISTA, ESA ERA UNA PELÍCULA FOTOGRÁFICAMENTE HECHA POR UN AUTOR DE FOTOGRAFÍA.**

JMH: Casualmente había un director de arte que era Luis Diego Pedreira, que cuando lo conocí era un tipo grande, que yo dije: “¿Cómo me llevaré con este señor?” Porque ya era consagrado, había hecho todo, ópera, teatro, cine, era arquitecto, era un re capo. Fue sumamente fácil, por ahí le pedía que un ámbito estuviera un poco claro y otro lo quería más oscuro, la verdad que me dio una mano genial, tengo un recuerdo y un cariño por él muy fuerte. **ADF**

RESISTENCIA CINÉFILA

POR LUCIANO MONTEAGUDO

Volver a la Lugones —en el año de su 50 aniversario— es volver al futuro. Es volver a pensar la historia del cine pero desde una mirada contemporánea, soñando con el porvenir, con las generaciones más jóvenes, que tienen todo por ver y descubrir. Así como los hubo antes —y no fueron pocos— ahora también habrá espectadores que luego serán cineastas, y que alguna vez querrán ver sus propias películas en el 10º piso del Teatro San Martín, volviendo a dialogar con aquellas que los *commovieron* y los formaron.

El cine del mundo y el cine argentino siempre han convivido en la Lugones y ahora lo hacen más que nunca, de la misma manera que el cine clásico se codea con el cine contemporáneo, en una conversación cómplice, donde salen a la luz vasos comunicantes, insospechadas conexiones, cruces enriquecedores entre tradición y vanguardia.

La programación de este año re-inaugural apuntó en ese sentido. El cine argentino restaurado presentado por la DAC convivió con estrenos de directores nacionales jóvenes, independientes, algunos ya con mucha obra, como Matías Piñeiro, difundida desde sus comienzos también en la Lugones. Y los grandes clásicos del cine francés (de Méliès a Godard) coexistieron con el documental más contemporáneo, como el que se vio en el DocBuenosAires, donde ese heredero de Jean Rouch que es Stéphane Breton fue un invitado faro. La obra inmensa de Maurice Pialat fue presentada por su viuda Sylvie, quizás la productora más prestigiosa del cine de su país, que trajo también sus films más recientes. Y así como Francia tuvo una presencia determinante, no lo fue menos la de otros amigos históricos de la sala, sin quienes toda esta actividad no sería posible.

Junto al Goethe-Institut, la Lugones exhibió una provocativa serie que Rainer Werner Fassbinder hizo para la televisión alemana en 1972 y que

permanecía inédita hasta comienzos de este mismo año, cuando fue restaurada con la colaboración del MoMA de Nueva York. Desde Tokio, The Japan Foundation envió copias de colección, en 35mm, de Masaki Kobayashi, un cineasta clave del cine japonés moderno. Y la proyección de *La pasión de Juana de Arco* (1928), del danés Carl T. Dreyer, en la fecha de cumpleaños de la Lugones —el 4 de octubre de 1967 la sala, siempre en colaboración con la Fundación Cinemateca Argentina, abrió con este clásico emblemático— precedió a una muestra de cine nórdico actual. Hubo también presencias notables, como la retrospectiva y la clase magistral de Lucrecia Martel seguida de la proyección sorpresa, en pre-estreno absoluto, de *Zama*. Para eso está la Lugones: para sorprender, para descubrir.

En un momento en el que todo invita a quedarse encerrado en casa, rodeado de sofisticados dispositivos audiovisuales, la Lugones se propone como un espacio público de reflexión y resistencia cinéfila. Allí donde hay sólo hay dispersión y cirujeo de imágenes (la web, Netflix), la Lugones propone ciclos monográficos, contextualizados en la obra de un director, una generación o un movimiento. Allí donde sólo hay oligopolio y concentración de oferta (las multimedias), la Lugones propone amplitud y diversidad: el gran cine del mundo, desde la producción asiática hasta la coreana. Allí donde sólo hay fetichismo, culto al soporte, la Lugones privilegia los contenidos, no importa si se consiguen en DCP, 35 o 16mm. Para todo está equipada la Lugones. La consigna es que las películas se puedan ver y escuchar de la mejor manera posible, sin dogmatismos. Que ir a la Lugones siga siendo un acto de encuentro, de comunión, de expresión social en la medida en que incluso un espectador solitario (como tantas veces son los cinéfilos) se pueda descubrir rodeado por sus pares en esa oscuridad capaz de iluminar el mundo.

REFUGIO DE PELÍCULAS

POR ALEJANDRO SAMMARITANO

El Cine Cosmos (anteriormente Catalunya y Cosmos 70) nunca se fue: tuvo ausencias y retornos. Una vez vendido el edificio a la Universidad de Buenos Aires por la familia Vainikoff (los tradicionales operadores del cine y propietarios de la distribuidora Artkino Pictures), fue gestionado por el rectorado y luego pasó al Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. Ahora, a cargo de la UBA en cooperación con el INCAA, la programación venidera promete mantener la impronta que hizo tradicional -y famosa- a esta sala de la calle Corrientes.

Se podrán ver películas de Europa del Este (nuevas y viejas), habrá revisiones de clásicos

y otros títulos de la antigua colección Vainikoff como homenaje a la tarea de difusión cultural que realizaron durante largos y comprometidos años. Además, producciones independientes norteamericanas o de países que salen del estándar comercial, y realizaciones nacionales que cuentan con destacada calidad y pocas posibilidades de ser mostradas.

La idea de la reapertura es facilitar la accesibilidad del público a estas películas que hicieron del espectador rioplatense uno de los más exquisitos del mundo. Crear un refugio para continuar y mantener el gusto por ver cine que distinguió desde siempre a la platea argentina.

© HIROSHI SUGIMOTO. DE LA SERIE TEATROS



Opticas HCM

Lentes para imágenes diferentes



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



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

NUEVO Zoom Angénieux
HR T5 50-500mm
Anamórfico

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

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



HAWK®



angénieux Century

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES



ESCUELA NACIONAL DE EXPERIMENTACIÓN Y REALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA

ENSEÑANDO CINE DESDE 1965



SEDE
CENTRO



SEDE
CUYO



SEDE
NEA



SEDE
NOA



SEDE
PATAGONIA
NORTE

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



WWW.ENERC.GOB.AR



FACEBOOK.COM/ESCUELADECINE



@ENERC

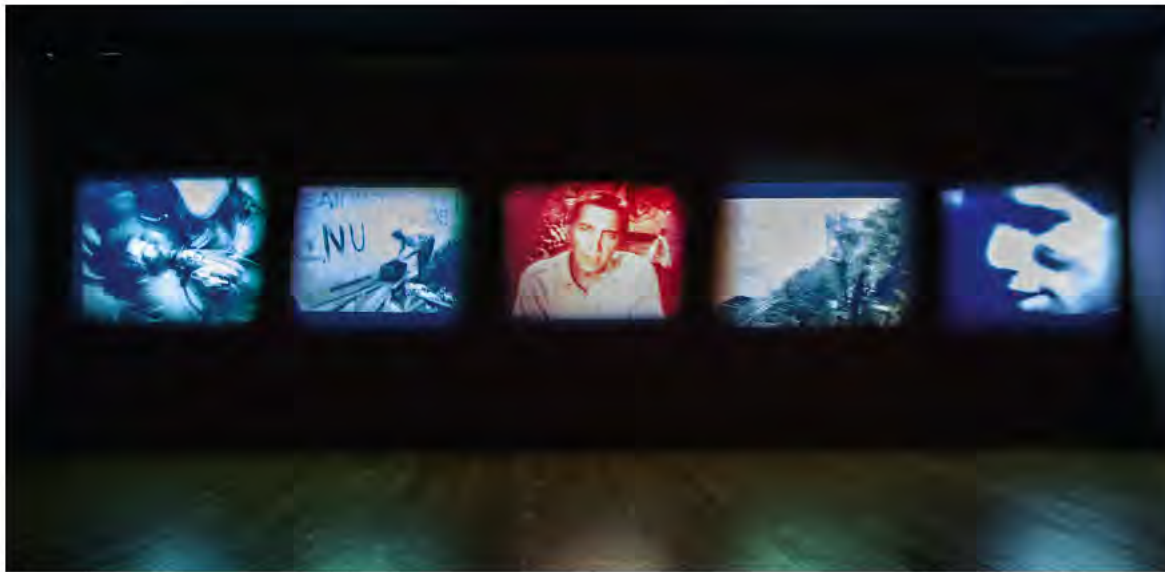


CAZADORES DE IMÁGENES CONSTRUCTORES DE TIEMPOS

Los 83 minutos de Cuatreros se nutren de imágenes de archivo que Leandro Listorti recabó en colecciones argentinas y Lautaro Colace (SAE) editó con recursos experimentales y pantalla dividida. La premisa -imposible- del último documental de Albertina Carri fue filmar una película basada en Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia, un libro que escribió su padre, desaparecido durante la última dictadura cívico-militar. Una conversación sobre cómo crear a partir de retazos.

■ **ES UNA PELÍCULA HECHA 100% CON MATERIAL DE ARCHIVO, ¿DE DÓNDE SALIÓ?**

LL: Antes de la película hubo una instalación audiovisual que Albertina hizo en el Museo Malvinas. La primera búsqueda de material de archivo se hizo en relación a esa muestra. El Museo del Cine fue uno de los pilares de donde vino el material. Como ahí está catalogado yo podía revisar en los Excel lo que había y Albertina decidía qué le interesaba. Después hubo cosas menos precisas, que eran ideas o figuras o temas, imágenes relacionadas al Chaco o a la infancia, y ahí había que ir a buscar. Los lugares donde buscar archivo en la Argentina, para bien y para mal, no son tantos. Entonces,



una vez que uno va a las instituciones públicas: al Archivo General de la Nación, al Museo del Cine, a la Biblioteca Nacional que tiene muy poco, queda la parte de privados, que es como un poco más... no quiero decir oscura porque le da una connotación, pero es menos abierta, es más difícil y hay que conocer más. Como Albertina y yo tenemos buena relación con Fernando Martín Peña fue fácil el acceso por ese lado. También recurrimos a otros coleccionistas.

➤ ¿Y QUÉ TEMAS TENÍAS EN LA CABEZA CUANDO BUSCABAS?

LL: Como la instalación estaba relacionada a algo muy personal de Albertina, había cuestiones muy puntuales que están relacionadas al libro del padre. De repente necesitaba imágenes de Chaco y como también tiene esta cosa biográfica se necesitaban películas familiares: situaciones entre padres, madres e hijos.

➤ ¿DE PUBLICIDADES Y TODO ESE MUNDO?

LL: De publicidades hubo menos y no vinieron tanto del Museo. También se trabajó mucho con institucionales de fábricas que eran publicidades medio encubiertas. Había distintos niveles: un material más directo y otro que era más de contexto. Todos estos materiales tenían que ver con una época, aunque no transmitieran una información muy precisa setean la cabeza para pensar en un contexto.

➤ ¿EN QUÉ MOMENTO PASAN LAS IMÁGENES QUE RECIBÍS A FORMAR ESE MOSAICO QUE ES LA PELÍCULA?

LC: Lo que a mí me llega de parte de Albertina es un cierto enamoramiento con las imágenes. Algo casi abstracto, más relacionado a la potencia de los materiales que a un tema específico. Por otro lado estaba el texto, ese monólogo que es la base de la película. Lo primero que pregunté como editor fue: “¿Podemos cortar

el texto, podemos editarlo?” A lo que me respondió: “No, esto tiene que ser así”. Cuando la instalación mutó a película, volví a consultarlo pero ya todos sentíamos que era un aspecto fundamental del proyecto.

Al principio hice una interpretación muy personal de porqué le habían enamorado esas imágenes, qué era lo que a ella le había resultado tan atractivo y también buscaba lo que mí me gustaba. Después creo que un poco se dio ese proceso que cuenta Leandro -por ahí en un sentido inverso- un poco a través de asociaciones libres o poéticas. Al combinar los distintos materiales empezaron a aparecer muchos niveles de lectura, no siempre asociados a lo que estaba contando esa voz. Albertina me dio mucha libertad para proponer, y en ese ida y vuelta se fue ordenando el montaje.

De repente yo decía: en este material este personaje para mí es esta persona del relato. Entonces secretamente eso a mí me permitía generar una estructura que después en la película puede tener una percepción sutil. La diferencia entre la película y la instalación es que en la instalación las cinco pantallas son continuas, entonces es mucho más caótico y mucho más libre para el espectador. Era interactivo: vos podías ubicarte cerca y ver una o dos pantallas, o ubicarte más lejos y ver las cinco al mismo tiempo. En la película esa experiencia hay que llevarla a una sala de cine donde estás sentado todo el tiempo. Entonces había que ser más puntual. Cambió bastante la experiencia de un medio al otro y la relación

con el material porque lo que funcionaba en cinco pantallas continuas no generaba la misma versatilidad en la película. Evitamos caer en la ilustración buscando siempre que lo que se está contando y la imagen generen una yuxtaposición poética.

➤ ¿PERO EL GUIÓN YA ESTABA O LA CONSTRUCCIÓN FUE PARALELA A LA BÚSQUEDA DE IMÁGENES?

LC: Según tengo entendido se basa en un texto que ella había escrito para un monólogo performático previo.

LL: Me acuerdo que Albertina me apuraba con el material porque necesitaba escribir los textos. Entonces me parece que esas dos acciones iban paralelas.

LC: Entre la instalación audiovisual y la película pasó el tiempo, cambiaron algunas situaciones de Albertina y su forma de ver ciertas cosas que formaban parte del proyecto. Entonces, el texto también cambió un poco en función de eso y se agregó una parte final que tiene que ver con ese año que pasa entre una cosa y la otra. Y ahí se incorporaron materiales nuevos. Al pasar de cinco pantallas continuas a una sola donde vas regulando, hay un montón de material que de repente empieza a estar disponible para usarlo de otra manera.

Pero volviendo al comienzo: el proceso que yo hice para poder abarcar ese material fue empezar a ordenarlo por universos: todo lo que es Chaco, todo lo que es mundo rural, mundo cuatrero, y de repente había material

de cine, después había una cosa familiar que ya era más acotada porque tenía que ver con estas colecciones privadas de films amateur (Súper 8, familiares). Yo los llamaba universos porque no eran temas como si fuese un documental tradicional.

➤ ¿Y CUÁNTO MATERIAL HABÍA, O SEA, QUÉ CANTIDAD DE CRUDO HABÍA?

LL: Muchas horas. No recuerdo ahora. Me perdí porque además vimos y descartamos mucho. En esa amplitud entraban todo tipo de materiales: documentales, películas familiares, dibujitos animados, películas clase B, porno, de todo.

LC: Creo que alrededor de 50 horas. Estoy tirando un número de una memoria casi creativa...

➤ ESTAMOS EN 50 A 1, MÁS O MENOS.

ES IMPRESIONANTE. LA PREMISA DE LA PELÍCULA ES PONERLE IMÁGENES A IMÁGENES QUE NO ESTÁN, QUE DESAPARECIERON, Y ESA IDEA ES MONUMENTAL. ENTONCES 50 A 1, ES UN NÚMERO NADA MÁS, PARECE POCO PENSADO RELATIVAMENTE.

LL: Tal cual. También hubo búsquedas imposibles. En el museo tenemos unas fichas como las de la Biblioteca Nacional que son muy viejas y no siempre el material que está en esas fichas efectivamente está en las latas de filmico porque lo que pasaba era que rehusaban material y lo cambiaban de latas. Y Albertina estaba obsesionada con un material que aparecía en una ficha: un meteorito en el Chaco, un material que debería estar muy bueno, pero nunca aparecía.



Lo buscamos muchísimo, revisamos todos los lugares posibles y cada tanto Albertina me preguntaba: “¿Y el meteorito?”

➡ **ESO MISMO LE PASÓ A PEÑA CUANDO FUE AL ICAIC, EN CUBA, A BUSCAR LA PELÍCULA DESAPARECIDA DE LOS VELÁZQUEZ DE PABLO SZIR.**

LC: A veces temblaba cuando recibía un llamado de Albertina: “Encontré una cosa que tiene que estar”. Y mientras me contaba yo pensaba: “¿Cómo hago? Ya lo tengo armado”. Era angustiante, pero al mismo tiempo esos materiales ampliaban las posibilidades expresivas de la película. Por ejemplo se buscó especialmente para agregar el documental de Enrique Juárez: *Ya es tiempo de violencia* que apareció mientras editamos.

➡ **¿PARA EDITAR CUÁNTAS PANTALLAS USASTE, O CUÁNTAS HUBIERAS USADO, O POR QUÉ ACOTASTE?**

LC: La video instalación eran 5 pantallas y casi el alto de la proyección de cada una era a escala humana, era muy inmersiva la experiencia: una sala cerrada, entrabas por un pasillito en el que había una puertita, era oscura, había una amplia pared con las cinco pantallas proyectadas y el sonido envolvente. Y cada vez que la veías podía ser una experiencia distinta. Cuando eso se transforma en lenguaje cinematográfico, lo primero que nos damos cuenta es que si nosotros en el formato rectangular de la pantalla ponemos cinco imágenes en una línea, estamos usando un cuarto de la superficie total. Con lo cual se hace muy difícil apreciar y no es la misma experiencia. Entonces hicimos algunas pruebas y usamos muy poco la

situación de las cinco pantallas. La mayoría de las veces nos quedamos con tres, porque el tamaño era más cercano a la experiencia de poder elegir lo que estás viendo. Después inventamos una posibilidad de cinco pantallas pero donde la distribución no era lineal. Ahí podíamos mantener un poco el espíritu original.

➡ **¿FUE FÁCIL DECIR “YA ESTA”? ¿CÓMO CERRARON LA PELÍCULA?**

LC: Teníamos un deadline y tenían que trabajar el sonido y la postproducción. Pero la verdad que fue muy intenso el proceso... Cuando llegamos al final de la película estábamos bastante seguros de lo que estaba sucediendo. Y aparte como ya habíamos hecho una experiencia con la instalación, estábamos en un terreno que, de alguna forma, conocíamos. Trabajamos en segmentos: cuando yo terminaba uno Albertina tenía un tiempo para verlo y reflexionar mientras yo avanzaba con otro. A lo largo del proceso se fueron asentando ciertos criterios.

➡ **LA IMAGEN TENÍA QUE ACOMPAÑAR AL TEXTO..**

LC: Hay una cosa muy interesante también, y en particular del material del Museo del Cine, que es algo muy sutil y tiene que ver con la forma de telecine de cada material: algunos eran muy artesanales, en general proyecciones grabadas. Como hay muchos materiales que la proyección los puede destruir las pasadas se hicieron en moviola y lo que se registró fue la pantalla de la moviola que tiene una serie de características particulares. Y en algunos materiales sí se pudo hacer una proyección, sumándose al registro de la moviola. O sea que

el material era el mismo, pero la calidad del registro -en el sentido de la cualidad- era distinta y ofrecía un nuevo matiz de expresión.

Un día Albertina me dice “Ya sé qué nombre le voy a poner a la película: ¡Cuatreros! ¿Qué te parece?” En general yo no tengo una respuesta rápida, soy más reflexivo que espontáneo. Pero claro, al día de hoy sigo pensando que era un poco lo que estábamos haciendo nosotros: ir como cuatrereando lo que íbamos encontrando...

LL: Sí, para nosotros fue también algo nuevo lo de filmar directamente la moviola. En general todos vienen con una idea de transfer de alta calidad, escaneo 4K y de repente fue una solución perfecta filmar una moviola sin ningún intento por esconder el recurso y la mecánica de la situación. Y funciona, o sea, viendo la película no estás pensando cómo se ve o si tiene mala calidad la imagen.

LC: Sí, no había un espíritu de restauración, incluso cuando se hizo la post producción se trabajó la imagen con la premisa de mantener esas características que tenía, no borrarle los pelos ni preocuparse porque las ventanillas eran irregulares.

LL: Cuando escaneás el material es otro: no tiene parpadeo ni imperfecciones. Cuando hacés una digitalización 4K no es la misma película. Se ve muy bien pero no como cuando uno la proyecta. La moviola tiene eso: otra temperatura color porque el vidrio es ámbar y a veces queda como un poco más embutida la imagen.

Sensorialmente funciona mucho mejor. Nos pasa mucho con el Súper 8 que tiene una particularidad que si lo ves escaneado pierde identidad. Hay algo orgánico en eso que si hubiese sido tan prolijo tendría otra decodificación, el espectador buscando una explicación...

LC: Por la variedad de materiales que hay en la película tampoco hubiera sido inteligente tener material súper escaneado y otro en calidad hogareña.

LL: Tampoco había presupuesto...

➡ LA SENSACIÓN ES QUE EL TEXTO Y LA IMAGEN DIALOGAN TODO EL TIEMPO DE MANERAS DISTINTAS: EN UN MOMENTO ES LITERAL, LUEGO SE RÍE, IRONIZA Y VA SURGIENDO EL RELATO A TRAVÉS DE LA COMBINACIÓN DE LOS ELEMENTOS, DE ESA RELACIÓN.

LC: Cada espectador tiene su experiencia, algunos no pudieron acceder, otros sí... hay un punto donde depende de cada uno. Por otro lado, no es algo que inventé yo ni mucho menos, pero el humor siempre es un valor y más cuando tenés una película que va a una densidad personal. Con la instalación teníamos la posibilidad de que una pantalla sea más literal y las otras más periféricas o más marginales a lo que se estaba contando. Ahí el humor estaba más distribuido o más concentrado. En lo que es la experiencia del cine hay que afinar más la puntería. No tenés esa posibilidad de dispersión, entonces hubo todo un trabajo hasta que encontrábamos la punta del ovillo y ahí se empezaba a desanudar. Y a veces yo tenía cosas guardadas que sabía que Albertina quería que



estén y buscaba el momento donde podían ser apreciadas y no iban a pasar desapercibidas... Me agarraba de esas cosas porque tenían que ver con lo que ella estaba queriendo contar. A veces para ella no era tan fácil explicarlo, y tampoco es necesario... Uno tiene que ir encontrándolo en ese universo de lo sutil.

LL: Las películas familiares son más o menos todas iguales, salvo para los protagonistas. Entonces cuando de repente aparecían en pantalla yo no me acordaba para nada de dónde habían salido. Después pasa con este tipo de películas que al chocar el material se produce algo que no estaba antes. Con la voz de Albertina de fondo todo tiene otra dimensión. Entonces me sorprendía ese espesor que pueden tener imágenes tan ordinarias y cotidianas. La magia del cine: ponés un plano al lado del otro y pasa algo. Eso es.

➡ EL TEXTO DE ALBERTINA ES MUY VERBORRÁGICO Y DA LA SENSACIÓN QUE NO PIENSA MUCHO EN EL ESPECTADOR, SI ENTIENDE O SI NO, SI SE ENTRETIENE, SI NECESITA MÁS TIEMPO PARA PROCESAR. ES COMO UN VÓMITO, COMO UN MONÓLOGO INTERIOR. EN CAMBIO EN LAS IMÁGENES SE NOTABA QUE ALGUIEN ESTABA PENSANDO EN EL ESPECTADOR: EN DARLE UN RESPIRO, HACERLO REÍR, PONERLO EN ACCIÓN...



LC: Eso fue muy equilibrado porque a veces yo decía: "Acá hagamos una pausa". Pero también en un momento yo empecé a pensar: tampoco tenemos que traicionarnos en la idea original. Se fue revirtiendo y era Albertina la que me decía "Che, ¿acá no hacemos una pausa?" "No, no, vamos...", le respondía. Creo que lo que ella quería contar tenía que ver con sacar algo desde las entrañas.

➡ COMO UN GRITO.ADF

NMF

NACHOMF

AUTHORIZED
DEALER



WWW.NACHOMF.COM

colorfront | ▶▶▶

UNA CUESTIÓN DE CLIMAS

POR PIGU GÓMEZ (ADF) Y JULIETA BILIK



© CARLOS FURMAN

En mayo reabrió el Teatro San Martín con La farsa de los ausentes, basada en El desierto entra en la ciudad, de Roberto Arlt; con versión y dirección de Pompeyo Audivert. El Chango Monti (ADF) y Magdalena Ripa Alsina estuvieron a cargo del diseño de luces. En esta entrevista, quien supo ser la foquista de El mural (Héctor Olivera, 2010), cuenta el detrás de escena de un montaje monumental.

➤ **¿YA HABÍAS TRABAJADO CON EL CHANGO EN TEATRO ANTES DE LA FARSA DE LOS AUSENTES?**

Sí. La primera vez fue en *Ceremonia Secreta*, de Denevi, en el Margarita Xirgu, habrá sido hace 5 o 6 años. Labure prácticamente siempre con El Chango. Recién ahora estoy empezando a trabajar sola. Juntos hicimos *Jettatore*, en el Cervantes; *Los Justos*, en el San Martín; obras chicas también. Habremos hecho como 15 obras. El que me enseñó y me introdujo en la iluminación para teatro fue El Chango.

➤ **¿EN CINE TAMBIÉN TRABAJARON JUNTOS?**

Sí. El Chango me llamó. Yo entonces trabajaba de foquista. No había hecho cámara todavía y El Chango lo llamó a Marcelo Camorino, que

fue mi otro maestro, y le preguntó por mí. No sé qué le habrá dicho Marcelo... supongo que le habló bien. Desde la primera vez que trabajamos juntos, sin habernos conocido -obviamente yo sabía quién era- El Chango me llamó para hacer cámara. Tiene algo particular; dice que cuando yo entré al lugar donde él estaba filmando, fui y por la manera en me presenté y encaré la situación, él pensó: "Sí, ésta es la persona que tiene que estar". Y ahí hicimos El Mural, que fue la primera película juntos. Fue en filmico, la última que hice en ese formato.



➤ **ENTONCES NO TRABAJASTE DE FOQUISTA DE EL CHANGO...**

Jamás. Empecé haciendo cámara con El Chango en esa película que fue genial. Hermoso. Imagínate, mi primera película con El Chango, dirigía Héctor Olivera... Estaba haciendo el vestuario Di Benedetto, la escenografía Emilio Basaldúa. Un sueño.

➤ **¿CUÁL ES LA DIFERENCIA ENTRE EL TEATRO MÁS INDEPENDIENTE O ESTAS OBRAS QUE LLAMÁS CHICAS, Y EL OFICIAL?**

Cuando tenés obras chicas, tenés salas con muy poco equipamiento, una consola más sencilla, y un par de faroles que podés dirigir, pero no correr de lugar. Yo pienso que esas condiciones hacen florecer la imaginación: con lo poco que tenés podés crear el clima que estás buscando. Hay que ver qué clave querés y cómo podés lograrlo... En el cine será lo mismo, depende del nivel de la producción. Después, cuando toca trabajar en teatros grandes donde la planta la ponés vos desde cero y podés pedir más luminarias de las que tiene el teatro, tenés muchas más posibilidades. Pero también hay toda una estructura que no sé si dificulta, pero sí impone obligaciones: tal día es el colgado, tal día se dirige, tal es el horario y no hay mucha flexibilidad porque es una estructura más grande.

➤ **A FAVOR Y EN CONTRA...**

Totalmente. Yo creo que tenés que pasar por los dos lugares porque de esa manera sacás lo que realmente podés ser.

➤ **UNO SE OBLIGA A IR A UNA ESPECIE DE SÍNTESIS CON ESAS LIMITACIONES ¿NO?**

Tal cual. Todo se adecua para que la obra funcione de la misma manera con muchísimos menos elementos. Y lo lográs.

➤ **¿QUERÉS CONTAR CÓMO ELIGIERON LOS CLIMAS Y LAS CLAVES PARA LA FARSA DE LOS AUSENTES?**

Cuando empezás con la lectura del guión es algo literario que tenés que pasar a imagen y ahí cada uno con sus vivencias y sus cosas creará una imagen propia en su cabeza. Por lo general con El Chango lo que hacemos es buscar una clave o un clima que oriente. Después tenemos una reunión con el director que también aporta su idea. Para *La farsa de los ausentes* elegimos el teatro de la crueldad, entonces el clima que se buscaba era un especie de cosa podrida, elegimos el color verde. Después de lo creativo está la parte técnica y cómo lograr eso con lo que tenés. Para ese momento pensamos en *La zona*, de Tarkovsky y la tomamos como referencia. El Chango siempre dice que no tomemos millones de referencias, sino una. Algo que guíe a dónde vamos; puede ser una pintura, cine, otra obra de teatro... puede ser cualquier cosa. Pero no llenarse de referencias; simplemente una que guíe al clima. Y después tenemos la otra parte, porque la obra tiene como dos grandes climas, que es el desierto donde usamos imágenes de Pina Bausch. Esas fueron las dos referencias que nos guiaron en lo que buscamos. Y nos manejamos con eso. No para copiarlos ni mucho menos, sino para tener una idea. Pensamos en el verde primero,



después cuál verde teniendo en cuenta que las lámparas están usadas y van a estar dimerizadas y eso afecta su temperatura de color.

➡ **ESA PARTE ES COMO EN EL CINE. SI VAS A USAR EL FAROL DIMERIZADO, VAS A TENER EN CUENTA QUE LA TEMPERATURA COLOR DE TU FUENTE NO VA A SER 3200°K.**

Totalmente, pero acá no lo sabés porque el farol ya está colgado con el filtro puesto. Tenés que prever un poco, es como si en cine tuvieras que colgar una parrilla en un estudio enorme. Una vez que pensaste la planta, la dibujaste y la mandaste para a que se cuelgue podés hacer correcciones, pero no podés cambiar todo. Cuando dirigís todavía estás a tiempo de hacer modificaciones. La gente del teatro te va sugiriendo. Te dicen: vos pusiste acá un lico de 19 grados, pero en esta vara que vos querés no va a quedar... y obviamente es la ayuda que necesitás. Tenés que intentar que tu planta



esté lo más cercano a lo que te parece que vas a necesitar.

➡ **¿Y PARA PROGRAMAR?**

Cuando estás programando tenés que pedirle al programador qué querés prender y qué no. Por lo general los técnicos del teatro se familiarizan con la planta o te entienden en seguida, o te prenden y te muestran... depende de cuánto sepa programar y la voluntad que tenga. A veces es "¿cuál querés que te prenda?" y tenes que saber vos. Y otras veces, se arman grupos y hacen, de alguna manera, que el trabajo se haga mucho más fácil.

➡ **¿CÓMO LES PASÁS LA PLANTA? ¿POR MAIL?**

Ellos te pasan la planta vacía en algún formato que lo puedas modificar y una lista de luminarias que podés usar. De ahí con el diseño que queremos, armamos la planta y se la pasamos

por correo. Después ellos la imprimen y los dos tenemos la misma planta. Van surgiendo cosas y salen diferentes modificaciones. Y yo, que le escribo cosas al original, empiezo a familiarizarme mucho y ya no uso más la computadora.

➡ **CON EL FILTRO, ¿PUDIERON HACER UNA PRUEBA EN EL MISMO ESCENARIO ANTES DE QUE ESTÉ TODO MONTADO O NI...?**

No. Decidimos el filtro, lo miramos, le buscamos un tono más o menos parecido y nos funcionó.

➡ **ES UN VERDE MEDIO LIMÓN, ¿NO? TENÍA UNA COSA AMARILLA, MEDIO FRÍA QUE CAPAZ CON ESE COMPENSADO DEL DIMERIZADO Y EL DESGASTE DE LA LÁMPARA, QUE REMITE A LAS ESTATUAS, DA COMO BRONCE A LA INTEMPERIE. UNA COSA DESGASTADA, DE METAL NO CUIDADO.**

Metal oxidado... Sí, esas cosas de la plaza, de descuido y dejadez.

➡ **¿USTEDES SUPIERON DESDE EL PRINCIPIO QUE EL PALACETE IBA A SER DE DOBLE ALTURA?**

Sí, desde las primeras reuniones que tuvimos donde nos juntamos con Pompeyo y Norberto Laino, el escenógrafo, nos mostraron un poco, tenían planos y las ideas de cómo iban a ser los volúmenes, donde iba a estar situada cada cosa en el escenario. Ahí logramos tener una idea bastante formada de lo que era la escenografía. Después se va termina a último momento y hay algunos cambios, pero no en lo estructural. Ya con el escenógrafo se había hablado el color: que el palacete tenga ese color verde medio podrido y que en el desierto sea un ámbar (usamos un filtro 102).

➤ **VOLVIENDO AL ORDEN: LEEN UN GUIÓN, HABLAN CON EL CHANGO, SE PONEN DE ACUERDO EN ESTAS REFERENCIAS ENTRE USTEDES Y LUEGO HABLAN CON EL DIRECTOR. ¿CÓMO SE TERMINA DEFINIENDO LOS CLIMAS? ¿POR ACTO?**

Un poco lo hablamos con Pompeyo y estuvo de acuerdo. La idea con El Chango es hacer algo uniforme con estas bases de colores. Y después puntualizar con licos y otras luces. Hicimos un par de reuniones, pero una vez de acuerdo en este clima, Pompeyo nos dejó trabajar a nosotros solos. Le gustó la propuesta, nosotros fuimos a ver un par de ensayos y después no fuimos hasta que ensayaron en el San Martín y la realidad es que no te sirve ver demasiado la puesta, sí algunos movimientos, algunas cosas puntuales, pero si no tenés el espacio real donde va a estar el escenario, no tiene sentido armar una puesta de luces en un lugar tres veces más chico. Por eso tenés que volver a esa base, a esa idea, o a esa clave que elegiste. Cuando se te presenta alguna dificultad, volvés. Y hasta que no está la obra casi montada, vos no tenés mucha participación. Vamos a ver ensayos porque también salen ideas. Hablamos mucho de una obra en la que iba modulándose la luz, que no iba a haber cortes, no iba a haber negros. La luz, como con la música, iba pasando de una escena a la otra. Si bien tenés momentos de oscuridad no hay cortes a cuchillo. La luz, de alguna manera, acompaña las transiciones.

➤ **¿CUÁNDO INGRESARON AL SAN MARTÍN PARA DEFINIR?**

A nosotros lo que nos pasa es que somos los últimos en entrar al teatro porque necesitamos

la escenografía y algo de vestuario, los tonos que se van a usar. Y por tiempo de los teatros el colgado lo hacen ellos, capaz lo hacen un mes antes de que vayamos nosotros. Pero la realidad es que nosotros ingresamos las últimas tres semanas y trabajamos hasta el último día antes del estreno. Somos los que entramos un poco más tarde y los que nos vamos últimos.

➤ **EN ALGÚN PUNTO TIENE ESA ADRENALINA DEL CINE, HAY POCO TIEMPO...**

Sólo con un par de pasadas “casi” generales te quedás siempre con la sensación de que te faltan uno o dos días de trabajo. Hay días que tenés el colgado, después vas y tenés dos días de dirección de luces, en este caso como la escenografía hay que subirla y bajarla y necesitás toda una logística de maquinaria, de escenografía, de gente que esté y un armado de todo eso. Y después tenés el tiempo de guión. Nosotros esa semana vamos lo más que podemos, antes de la dirección, para saber cómo vamos a dirigir. Una vez que dirigís, gran parte del trabajo está hecho, puede que tengas que corregir una cosa, algo que el director te haya corrido de lugar. Y después tenés tres o cuatro días de guión y sus correcciones, que ahí tenés al director solo con vos. Y es algo que me sorprendió, conocí gente de teatro que hace el guión sin el director. Es inconcebible, es como filmar sin el director... vos estás colaborando con la obra de él, él tiene que de alguna manera aprobar o pedir, más allá de que confíe y esté de acuerdo con la clave y todo.

➤ **SI QUERÉS QUE UNA LUZ ENTRE ANTES, O QUE EL ACTOR LA ACOMPAÑE...**

Totalmente. Los tiempos de entrada y salida de las luces, las intensidades, eso es hacer el guión. Y eso es lo que podés corregir eternamente y en algún momento tenés que decir “bueno, hasta acá”.

➤ **¿Y ESO SE HACE CON LOS ACTORES O SIN ELLOS?**

Nosotros tenemos la suerte de que están, no sé si todos, pero bastantes de los actores. Casi que se dedican a hacer una pasada para luces. Sé que no es tan común, muchas veces van algunos de los actores, quizás no los protagónicos, y van ayudando, indicando dónde se paran. Además el actor necesita saber dónde está la luz, cuánto tiempo tiene su luz, cuándo arranca, cuáles son los pies para que entre la luz. Esas son cosas que los actores necesitan. Nosotros tuvimos la suerte en las obras que hemos hecho de que los actores se presten a ir y estén dispuestos. Vas parando donde hay un inconveniente o una entrada, se corrige en el momento y se sigue. Después seguís corrigiendo siempre porque a medida que vas viendo la obra y la vas transitando encontrás ajustes todo el tiempo. Yo siento que es como hacer el color de una película: podrías seguir haciéndolo eternamente. Siempre lo estarías cambiando, mejorando o no. Y en un momento, lo importante es no correrte de lo que tenías como clave y frenar.

➤ **¿PERO SEGUÍS CORRIENDO DESPUÉS DEL ESTRENO?**

Por lo general, no. Alguna cosa, algo que se te pasó. Pero no, una vez que estrenás se cierra. Tampoco el teatro te da tiempo de corrección.

➤ ¿CÓMO ES EL TEMA DE LAS TRANSICIONES DE LUZ? ¿CÓMO LAS VAN PENSANDO?

Yo creo que depende bastante de la obra y de cómo el director la quiere plantear. A veces te pasa que de cuadro a cuadro pasás de corte a negro... Después nos ha pasado de tener en el mismo escenario dos escenas y vos apagás de un lado y prendés del otro y pasás de esa manera. Pero acá los actores no se van del escenario. Acá con Pompeyo lo que estuvimos de acuerdo es que es una obra en la que tenía que fluctuar la luz porque siempre hay alguien en el escenario. Siempre está saliendo uno y entrando otro. Nunca tenés un cambio de escena donde baja el telón.

➤ ¿CÓMO HACEN PARA SINTETIZAR EL TEXTO DE LA OBRA EN DOS O TRES CLIMAS NADA MÁS?

Nosotros planteamos que sea más una imagen pictórica que escenográfica. Yo siento que de alguna forma cuando en cine encuadro con una cámara, un lente, una distancia, enfocando y desenfocando, eso no solo hace que cambies de escenario, sino de cuadro, de tamaño... en teatro no tenés esa posibilidad, pero sí lo podés hacer con la luz. La imagen es luz y sombra. Entonces ¿cómo hago para encuadrarle al espectador qué tiene que ver en un teatro? Por ejemplo, apago de un lado y prendo del otro. Yo siento que cuando no tenés tantas posibilidades de escenografía, un poco lo que tenés que hacer es esto: marcar con luces distintos sectores para poder tener diferentes escenarios aunque no sean reales.

➤ ¿USTEDES PIDEN LUCES EN CUADRO O ES UNA DECISIÓN DEL ESCENÓGRAFO?



Lo primero que nos cuenta Magdalena es que en los teatros los lados se llaman por las calles. En el caso del San Martín, si uno dirige la mirada al escenario sabe que la calle Montevideo está a la derecha y Paraná, a la izquierda. Entonces el código con los operadores de consola es: "Prendeme Montevideo, apagá Paraná."

Eso se habla con escenografía. En este caso por ejemplo, parecía bueno que el palacete tenga unas lámparas porque el piso de arriba iba a ser más largo y generaba sombras en el de abajo. Se planteó poner prácticas... pero como el palacete sube y baja era complicado cablear. Porque en el teatro no se cablea casi por piso. Y se terminó abriendo un poco más el piso de arriba para que entrara luz al de abajo.

➤ ¿CUÁL ES PARA VOS LA DIFERENCIA ENTRE EL ESPECTADOR DE CINE Y EL DE TEATRO?

El teatro tiene esto de que según donde vos te

sientas ves una cosa u otra. Otro tema que a mí cuando empecé a hacer teatro me fascinó fue esto de estar en vivo. Que el espectador de teatro está ahí y que de alguna manera sí pasa algo "perdona". Somos otros espectadores cuando vemos cine. Y nos ha pasado con El Chango que en la primera obra juntos se nos cortó una fase y el público la siguió viendo y no dijo nada. El público entiende que puede pasar y te aplaude igual. Y más de uno no se dio cuenta.

➤ ¿HICISTE O TE GUSTARÍA HACER ILUMINACIÓN PARA CONCIERTOS O RECITALES?



Yo, al haberme formado con El Chango, tengo una inclinación por lo que me gusta. Lo que es musicales o shows en principio te diría que no me gusta. Recitales, ya son otra cosa que quizás sí, pero no es teatro. Hemos hecho cosas grandes afuera, pero ya es otro código, otra cosa... y no es lo que hoy me llama.

➡ **ME IMAGINO QUE TENÉS UNA ADAPTABILIDAD QUE UN FOTÓGRAFO SOLO DE CINE NO TIENE RESPECTO A CÓMO ILUMINAR.**

Es impresionante la diferencia. En teatro la luz viene de arriba, hay ojerías, sombras, si el actor no se paró bien queda a oscuras. Entonces cuando hacés una obra como está, donde tenés muchos momentos de penumbra, poca luz o momentos que no se ve, este elenco fue genial y lo entendió. En ningún momento nadie dijo nada. El actor de teatro, algo que es rarísimo, no se ve, no ve la obra terminada. A diferencia del de cine que se ve en el estreno.

➡ **¿QUÉ PASA SI NO SE RESPETAN LAS MARCAS O ALGO DE LA OBRA CAMBIA CON EL CORRER DE LAS FUNCIONES?**

Hablando con El Chango me suele decir que no le importa si está bien o está mal, lo importante es que emocione. Y un poco es eso... que mantenga la idea del clima. Si después un farol cambia ni nosotros lo vamos a saber. Simplemente es volver y ver la obra y ver lo

que nosotros quisimos transmitir: un clima podrido, el desierto siempre igual, sin sol, esa cosa uniforme. Si lo volvemos a ver está bien. La obra está lograda.

➡ **¿TE GUSTARÍA HACER DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA PARA CINE?**

Sí, por supuesto. Estoy esperando que me llamen para mi primera película como DF. **ADF**

La diferencia está en la mirada

POR FÉLIX "EL CHANGO" MONTI (ADF)

Estamos con Magdalena trabajando juntos desde el 2010: filmamos varias películas, Magda en cámara. Me llama Barney Finn para una obra en el Xirgu, pensé trabajar con ella: cómo explicarle qué es poner luz en un teatro y cuál es la diferencia (o no) a diseñar la puesta de luz en cine.

La diferencia -pensé- está en la mirada. **En cine, nuestra cámara es la que mira y lleva al espectador por diferentes planos del escenario donde está desarrollándose la acción:** a los rostros, a los personajes todos juntos o a uno de ellos. La cámara es nuestra mirada. Tenemos diferentes lentes, movimientos y grúas para dirigirla. La luz crea los climas y construye la estructura dramática, juega con el escenario, pero la cámara nos guía.

En teatro, la acción está siempre frente el espectador: nuestra mirada está presa desde la platea. La luz crece sobre una punta del escenario, se cierra sobre un actor o se abre sobre todo el conjunto. Construye, igual que en cine, la atmósfera de la obra: se tiñe de color, marca las líneas de luz y sombras; pero no podemos acercarnos ni alejarnos, lo hacemos con los cambios de intensidad de las fuentes de luz. Se trata de concentrar la luz en un sector o marcar un paso de tiempo con un black out.

La luz en teatro y en cine nace de la interpretación de un texto. En cine es un guión que, generalmente, es original para la película en que estamos. En teatro es un texto de un dramaturgo que pudo haber sido montado otras veces. Trabajamos con obras de Camus, Denevi, O'Neill, Pinter, Laferrere, Arlt, Shaffer, Chejov... **Nuestro trabajo siempre es interpretar un texto con la luz. En cine, la cámara y la iluminación llevan la narración; en teatro, solo la luz.**

Es este el camino que comenzamos en 2010. Pero en la última obra que hicimos, *La farsa de los ausentes*, Magda dejó de ser solo mi asistente: compartimos el diseño. **ADF**



LUZ EN ESCENA

© ARIEL FELDMAN

“Me gusta imaginar la luz escénica como un elemento para la narración, que dialoga con los sentidos de la obra. También como herramienta para generar en la mirada del espectador una experiencia particular en cuanto a la percepción del movimiento y del tiempo.”
Leticia Mazur

POR MATÍAS SENDÓN

Fui convocado para realizar el diseño de iluminación por la coreógrafa y directora Leticia Mazur para su nueva obra *Los huesos*. Juntos hemos tenido una experiencia anterior en el trabajo escénico con un proyecto que se llamó *La lengua* y en el cual la iluminación ejercía un rol interpretativo. Allí la luz funcionaba como partener de un solo de danza. Entonces, la luz fue concebida y desarrollada conjuntamente con el diseño espacial lo que permitió una

interacción indivisible entre ambas áreas, luz y espacio. A su vez, esa condición también armó un entrelazado con las acciones de la bailarina que terminaron por colocar a la iluminación de la obra en un lugar destacado en términos de composición visual y relato.

En esta nueva experiencia, Leticia me relató una imagen de un sueño que tuvo en el que una fuente de luz se desplazaba en el espacio con autonomía propia. El objeto inicialmente



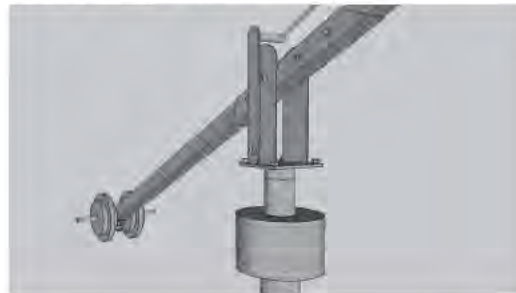
pertenecía al mundo de los animales, como una suerte de dinosaurio o dragón que en su cabeza portaba una fuente de iluminación que podía desplazarse: subir, bajar y girar. Hasta el momento en el que pude participar de un ensayo y ver lo que los intérpretes hacían en escena, no tenía muy en claro cómo podía convivir este objeto autónomo con la escena real.

El objeto fue cobrando forma y le pusimos de nombre “bicho” aunque desde su diseño original tenía algo vinculado a una grúa y remitía a lo mecánico. La referencia directa era una grúa de las que se utilizan en cine montada sobre un carro que pudiera desplazarse y que en vez de una cámara portara una fuente lumínica.

Durante el proceso de ensayos surgió la necesidad de empezar a trabajar con el objeto real ya que hasta el momento solo se podían manejar hipótesis sobre quién manejaría la grúa, qué posibilidades reales de movimiento tendría, su tamaño, si sería la única fuente de iluminación en la escena, qué tipo de luz emitiría, qué autonomía tendría y un sinnúmero de inquietudes previas a su realización que había que interpretar antes de su construcción especulando con las posibilidades que podría ofrecer.

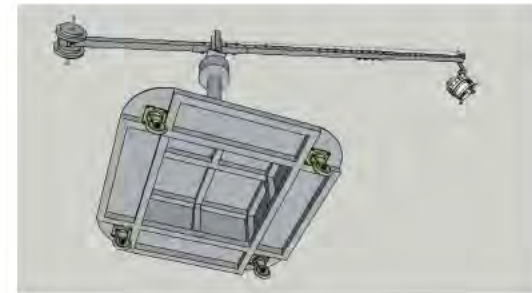


DISEÑO GRÁFICO: IAN KORNFELD



La construcción tuvo una serie de etapas: primero se realizó el carro, luego el brazo, después lo que conectaría al brazo con el carro, luego los comandos para manejar todo el objeto y, por último, se le agregó la fuente de luz, que tuvo como referencia unas luminarias que se utilizan en teatro llamadas Scoop que ofrecen una luz muy blanda y se utilizan para inundar espacios grandes.

Los intérpretes pudieron encontrarse con la grúa terminada un mes antes del estreno de la obra. Más allá de las ideas iniciales que circularon sobre la utilización del objeto, quedaba por definir si sería la única fuente de luz en la escena o si la obra recibiría una luz adicional que acompañara al “bicho”. En términos de diseño lumínico, se decidió que la grúa sea la única fuente



de iluminación “visible” en el escenario y que la complementaria no se viera. La idea de que otras fuentes compitieran visualmente con la grúa no nos convencía y entonces la luz de apoyo se escondió en los laterales del escenario dando una sensación muy particular de convivencia entre la única fuente visible y la luz que la completaba.

Como conclusión sobre la iluminación, en *Los huesos* tenemos una fuente de luz que se desplaza por todo el escenario, que cubre las posiciones lumínicas convencionales y no convencionales que hay en una sala teatral, que cobra autonomía dentro de un relato, que revela y oculta, que da origen y que también encandila a la platea haciendo desaparecer al escenario. **ADF**

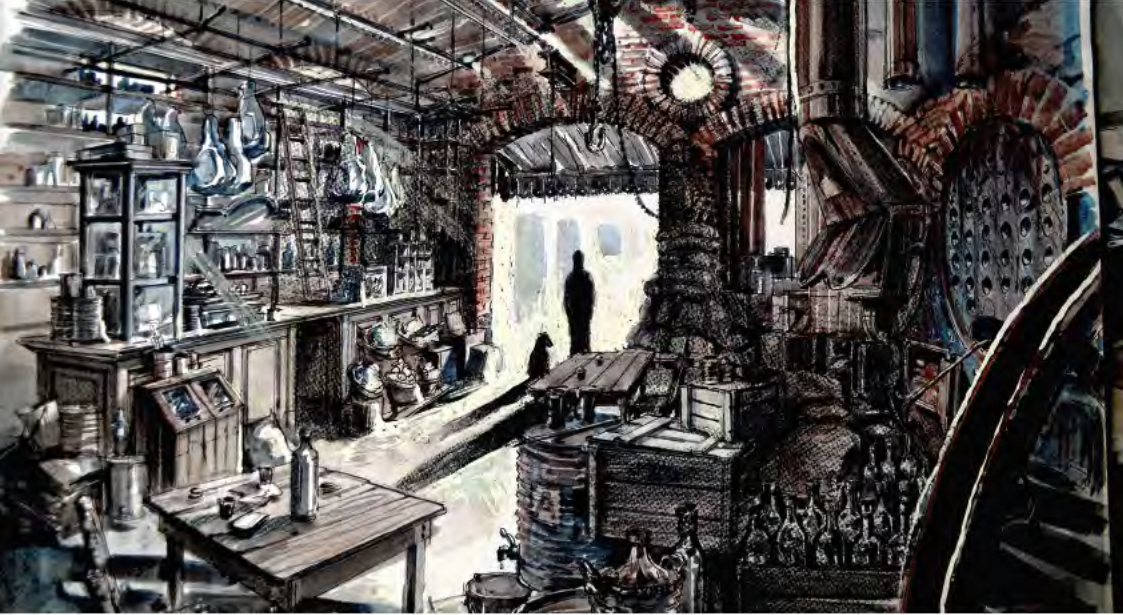
EL CINE COMO CÁPSULA DE TIEMPO

POR MARCELO SALVIOLI (AADA)

Cuando Marcelo Iaccarino (ADF) me pidió unas palabras escritas para el Anuario ADF lo hizo por medio de referencias poéticas que recuerdo así: “Habla (es decir, escribí) sobre ese ‘tiempo’ diferente que el cine propone al espectador como un módulo de atención especial dentro del tiempo de su vida”. Fue una propuesta tan esclarecedora en sí misma que intentaré abordarla de forma breve y concisa.

Entre las tantas definiciones aplicables al cine, podríamos considerar que el largometraje es una unidad de “tiempo autónoma” que se presenta al espectador como un módulo dentro del tiempo de su vida. Como un tiempo dentro del tiempo. Sobre esta consigna traté de entender el cine, partiendo de la hipótesis de que es real que **como cineastas reconfiguramos el tiempo como un módulo cerrado cuando contamos una ficción**. Si bien para nosotros el concepto de ficción lo es todo, viene bien antes detenernos en la idea de “tiempo”.





Las ideas sobre el tiempo que más relación tienen con nuestro quehacer son aquellas que se refieren a él como tiempo fenomenológico, es decir las que indican que “la realidad de los fenómenos (los hechos) es sólo posible en el tiempo...(siendo el tiempo la) condición formal a priori de todos los fenómenos en general”. Según esto, los fenómenos o hechos se desarrollan en el tiempo, por lo que inferimos que su extensión es comprobable y que existe la posibilidad de medirlos y ponderarlos. Esto resulta sumamente importante para nosotros dado que nuestro trabajo es casi exclusivamente empírico. Es decir que nunca propondríamos soluciones de imagen imposibles de realizar dentro de los límites expresivos y económicos de la ficción a la cual estemos abocados.

Otro concepto asociado al tiempo que se identifica con nuestro trabajo es el que lo considera “una forma pura de la intuición sensible”,

lo que hace pensar que **nuestra labor es también orientar las intuiciones del espectador hacia una determinada sensibilidad.** Muchas veces al salir del cine hemos sentido confirmadas nuestras intuiciones: que aquello que intuimos y no pudimos expresar hasta ahora ha sido ordenando en imágenes que dieron forma a nuestros interrogantes. Y aun cuando las preguntas siguen sin respuesta, la confirmación de nuestras intuiciones expuestas en tal o cual película, confirman la validez universal de las primeras y nos hacen sentir que no estamos solos.

Conceptos como “temporal” e “intemporal” proponen que el tiempo es medible y que al desarrollarnos en el tiempo nos desarrollamos en el espacio.

Al ordenar, secuenciar, transformar, manipular e intervenir el espacio configuramos una acción que se extiende en el tiempo y a esa

acción que podemos llamar estructura, la reconocemos como la manera que “esculpimos” el espacio de acuerdo a un plan (el guión, la ficción y la visión del director). Ahora bien, el cine es un módulo de secuencias encadenadas, por lo que las estructuras de trabajo de cada secuencia aparecen armadas en un determinado “ritmo” narrativo. Llegamos a un encadenamiento de conceptos: Tiempo> Espacio> Estructura> Ritmo> Narración.

Escuchamos habitualmente la palabra trascendente de muchas maneras y aplicada a un sinnúmero de cosas. En lo que al tiempo se refiere, cuando hablamos de trascendencia o de lo trascendente reconocemos de forma tácita la existencia del límite a partir del cual esa trascendencia es posible. Pensamos entonces que al referir la trascendencia al concepto de tiempo, pretendemos una trascendencia de la temporalidad sobre sí misma, lo cual es filosófica y físicamente

imposible dado que **nada se desarrolla fuera del tiempo**. No se trasciende de lo intemporal sino a lo eterno, al “tiempo que dura siempre”.

De esta manera discernimos de acuerdo a ciertos valores que proponen que la simple existencia fenoménica no es un valor en sí, sino que existen fenómenos que trascienden lo simplemente temporal como un “verdadero absoluto”, es decir como un fenómeno entre fenómenos. Aunque parezca mentira, es ahí que aparecemos nosotros, los cineastas, sin que estos conceptos pasen por nuestras mentes mientras estamos metidos en las dificultades domésticas de nuestro trabajo, pero imbuidos de y en ellos mal que nos pese. Empieza a confirmarse la hipótesis original (propuesta por Iaccarino) que al hacer cine estamos ofreciendo al espectador un tiempo dentro de su propio tiempo,^o

Cuando me pregunto sobre qué trabaja la dirección de arte para lograr que sea posible esa trascendencia, llego siempre a la misma conclusión: la transformación y recreación del espacio como objeto y de los objetos que evolucionan en él, en función de la ficción a la que están abocados para trascender su cotidianidad hacia la representación simbólica de lo que evocan. Es decir que **la dirección de arte vibra entre lo que evoca y el símbolo (objeto/espacio) con que lo hace**.

Vayamos a lo doméstico porque finalmente ahí es que las cosas se resuelven o al menos donde lo intentamos. **¿Qué hacemos desde la dirección de arte para participar en ese módulo de tiempo dentro del tiempo que**

reconfigura simbólicamente los fenómenos que evoca para que los reconozcamos como trascendentes? Sin dar recetas podemos constatar en líneas generales a este interrogante.

En primer lugar, nuestro trabajo consiste en generar imágenes que ordenan lo que hasta nuestra llegada a un proyecto son palabras, guiones, ideas y conceptos, a veces enriquecidos (¿o entorpecidos?) con referencias visuales preexistentes tomadas de otras películas, es decir con una carga dramática, un “virus” (su uso dramático anterior) que puede ser perjudicial para el desarrollo de una nueva ficción. **Se espera de nosotros que llevemos el proyecto a un nivel superior al del guión: el de**

la conceptualización visual, y para eso es bueno ir a las fuentes visuales originales, más que al uso que de ellas ya se ha hecho.

Otro punto es generar imagen desde la imagen, es decir no caer en la conceptualización más allá de lo que las imágenes puedan demostrar, dado que la película no estará acompañada de nuestras explicaciones.

Es importante elaborar un plan general de toda película por medio de una grilla visual de colores, valores, gráficos o lo que nos sirva para explicar lo esencial de los decorados y cuál es el carácter que adquiere en cada secuencia. En ese plan visual podremos “ver” de



dónde venimos y hacia dónde vamos y tener una idea del “ritmo” general en que cada “estructura” particular está inserta. Tendremos un panorama visual de la magnitud expresiva de cada decorado respecto de la totalidad y podremos discernir dónde colocar los medios con que contamos. También podemos calcular que si venimos de un decorado atiborrado, tal vez necesitemos un descanso visual en la siguiente secuencia que nos prepare para una nueva carga.

Aquí entramos en un tema que tiene que ver directamente con el diseño de producción, en tanto aplicación de medios económicos y expresivos, ya que en la visión global del proyecto podremos discernir qué decorados deben ser contruidos totalmente y cuáles no. Tal vez el camino de algunos de los decorados sea su esencialización, es decir abordarlos desde los elementos que más los representan. En esos casos pensar siempre desde la cámara nos ofrecerá la solución. Importante: **debemos entender que los medios económicos que disponemos pueden ser distribuidos de acuerdo a premisas dramáticamente expresivas, siempre y cuando lo hagamos desde soluciones cinematográficas y no solamente por la falta de dinero para la totalidad del proyecto visual.**

Hemos visto que los decorados deben ser pensados cinematográficamente, es decir abordables técnicamente por la cámara y esas maravillosas herramientas que la complementan (grúas, trípodes, vías, carros, etc.) y que la convierten en un ser vivo: a veces una especie de animal reptante y otras uno que nos ataca desde arriba o desde el lugar menos pensado. Tenemos

que adelantarnos a esos “ataques”, configurando sus movimientos desde la génesis misma del decorado para evitar un “ataque a traición”. **La belleza de un decorado siempre coincide con su funcionalidad cinematográfica.** Eso es lo que nos diferencia de otras profesiones cercanas: nosotros buscamos un sentido dramático que sólo puede ser captado por la cámara.

Confiemos en nuestras intuiciones dramáticas durante el proceso de pre visualización del decorado, especialmente si algo nos llama a desoir soluciones seguras o combinar épocas porque nosotros buscamos precisiones dramáticas que tal vez no se logren con el respeto absoluto a una época o tal vez deban ser evocadas de otra manera. Esa es la parte más compleja del diseño, cuando aparecen nuestras necesidades más profundas a partir del estudio y la investigación y no del capricho estilístico a priori que finalmente resulta ser un simple y llano prejuicio donde queremos encorsetar por moda, por estupidez o por simple impericia una ficción que en sí misma tendría más vuelo que el que le estamos dando.

En caso de depender de la representación de otros debemos llegar a los dibujantes o técnicos digitales siempre con imágenes y nunca con palabras. Estos profesionales deben ser una extensión de nuestro pensamiento visual, pero para ello debemos ser claros en nuestro pedido. Nunca terminaremos de remarcar la importancia de ser nosotros mismos generadores de nuestras imágenes aunque ello nos obligue a quedarnos al lado de diseñador digital hasta lograr lo que intuimos.



Es importante que el equipo de arte, aún el de mayor libertad interpretativa, responda a una misma consigna dramática. Para eso es fundamental contar con un aparato visual bien desarrollado de cada decorado en particular y de la película en general. Podremos así incluso inducir el color y el claroscuro, que están en manos del director de fotografía, quien a partir de la claridad de nuestra conceptualización visual profundizará y reinterpretará con riqueza nuestras imágenes.

En este sentido entendemos la dirección de arte en la ficción: el control absoluto de la imagen, la coherencia del estilo en que embarquemos el proyecto (aun el más loco imaginable) y la idea de que la belleza se da sólo en la exactitud dramática y nunca en sí misma. **ADF**



ACADEMIA
DE LAS ARTES
Y CIENCIAS
CINEMATOGRAFICAS
DE LA ARGENTINA

Año tras año, destacando al cine nacional
en los premios de las Academias del mundo
y celebrando sus labores con nuestros
Premios Sur

Restaurando la imagen y sonido
de películas que marcaron
nuestra cinematografía

Acompañando a Festivales de nuestro país
y a la Procuración Penitenciaria
en su defensa al acceso a la cultura

Integrante de la Federación
Iberoamericana de
Academias de Cine

✉ info@academiadecine.org.ar

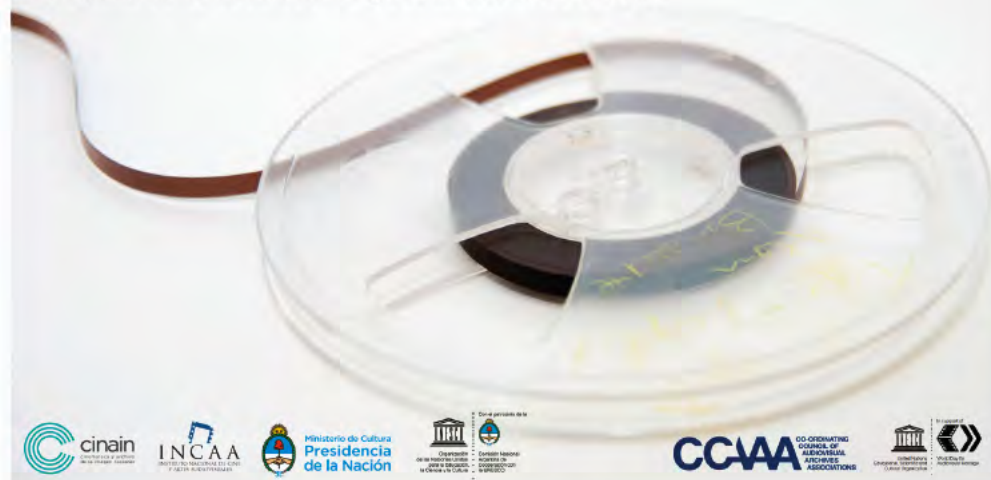
🌐 www.academiadecine.org.ar



Día Mundial del Patrimonio Audiovisual 2017

“Descubrir, recordar y compartir”

¡Sé parte de las celebraciones globales este 27 de octubre!



MUSEO DEL CINE
USINA AUDIOVISUAL

Sgto. Cabral 2354, Munro, Vte. López | 4721.9255 | lumiton.usina@gmail.com

📍 facebook.com/lumitonusinaaudiovisual | 📷 @lumiton_usina

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.



MUSEO DEL CINE

www.buenosaires.gov.ar/museodelcine

PINSCREEN

POR ROGELIO CHOMNALEZ (ADF)

En 1962 un consorcio europeo (francés, alemán, italiano) juntó un capital que entregó a Orson Welles para que realizara con total libertad el film que quisiera. El resultado: *El proceso*, adaptación de una novela de Franz Kafka. ¡Extraordinario! Tan importante como *El ciudadano*, magnífica fotografía en blanco y negro de Edmond Richard, impecable actuación de Anthony Perkins y el resto del elenco. Los acordes del *Adagio*, de Tomaso Albinoni acrecentando el clima del film y por supuesto la adaptación que convierte al tímido e introvertido personaje de la novela, como su autor, en alguien desafiante como Welles.

Es mucho más lo que se podría comentar sobre las virtudes creativas, pero lo que me motivó a escribir sobre él fue un aspecto muy particular

y poco conocido: el prólogo del film que Orson Welles inicia con una representación ilustrada de la parábola *Ante la ley*, otro cuento corto de Kafka (2' 51" en el film) y que significa además una declaración de intenciones de que con su adaptación no se proponía reproducir *El proceso*, sino recoger la esencia de lo que emana.

Este pequeño relato con la voz de Orson Welles es una sucesión encadenada de placas fijas hechas con un sistema llamado PINSCREEN realizado por un matrimonio ruso en su taller de París. Alexander Alexeieff (1901-1982) y Claire Parker trabajando artesanalmente a través de la sombra que proyectan en un panel una enorme cantidad de alfileres alineados que cumplen esa función al ser presionados para formar las figuras deseadas.

En las fotos adjuntas se logra aproximar con un juguete didáctico patentado por Ward Fleming y llamado "Pin del arte" un ejemplo de lo que estoy contando. Pero estas similitudes no lo convierten en un PINSCREEN, porque éste para actuar como tal recibe una luz lateral y son sus sombras en escala de grises las que forman las figuras, de manera que cuando todos salen hacia afuera la pantalla está negra, y blanca cuando están hacia adentro. Se trata de un trabajo muy laborioso ya que el dispositivo es difícil de usar y tiene un resultado monocromo. De hecho Alexander solo llegó a hacer seis cortometrajes con este método a lo largo de toda su vida. [ADF](#)

EL PRÓLOGO ANTE LA LEY SE PUEDE VER ONLINE EN YOUTUBE: "FRANZ KAFKA - ORSON WELLES - ANTE LA LEY - SUBTITULADO ESPAÑOL"



MANO: CATALINA EVA CANALES

Una escuela que produce.

Dirección
Guión
Producción
Iluminación
Escenografía
Compaginación
Animación



UNIVERSIDAD DEL CINE

www.ucine.edu.ar

ALFAVISION



SERVICIOS@ALFAVISIONSRL.COM.AR

QUE EL VIENTO NO SE LO LLEVE...

La preservación audiovisual y el acceso a las imágenes en movimiento

POR PAULA FÉLIX-DIDIER

La problemática de la preservación audiovisual tiene dos aspectos fundamentales: el técnico, asociado a la durabilidad de los soportes y formatos de almacenamiento y reproducción; y el sociocultural que se relaciona con la necesidad de crear una cultura sobre preservación en el público, en la comunidad audiovisual y en la agenda pública estatal. Las recomendaciones de la UNESCO señalan que el éxito de un programa de salvaguardia y protección del patrimonio audiovisual necesita de la cooperación de todos los que intervienen en su producción, distribución, y conservación. Esto incluye a la comunidad audiovisual, los funcionarios del estado y la sociedad civil.

Forma parte de la tarea diaria de archivistas y conservadores, realizar tareas tendientes a la creación de una masa crítica de opinión pública que conozca y reconozca las necesidades de la preservación audiovisual y por otro lado, participar y abogar para que los estados asuman su

responsabilidad indelegable de cuidar la memoria histórica, asignen recursos y desarrollen políticas culturales que aseguren el acceso de futuras generaciones a su patrimonio audiovisual.

Conservar, preservar, restaurar

El trabajo de un archivo distingue tres actividades fundamentales: conservación, que consiste en almacenar un film en una bóveda con temperatura y humedad controlada para mantenerlo en el estado en el que se lo encontró; preservación, que se refiere a la limpieza, reparación y obtención de un máster (el objetivo final es contar con un negativo en el formato más estable posible, hoy el polyester). Y restauración, la tarea más visible pero menos habitual en un archivo, que supone el trabajo de devolver a un film su calidad de sonido e imagen originales. La restauración tiene un aspecto fotoquímico básico que se ha beneficiado con los avances de la era digital. Por un tiempo, ambos métodos, el fotoquímico y el digital, coexistieron, lo que tenía numerosas ventajas ya que la tecnología digital contribuía con sus herramientas para resolver aquello que la fotoquímica no podía, pero finalmente se copiaba el material de nuevo a filmico, con lo que se garantizaba la preservación filmica del material restaurado. Pero esos días van quedando atrás y las restauraciones son cada vez más -solo- digitales y terminan en un DCP.

El proceso es sencillo, pero costoso: el film se escanea en una resolución no menor a 4K

y se utilizan diversos software (similares al Photoshop) para borrar rayas y manchas, para estabilizar la imagen, para arreglar problemas de encuadre y balancear colores, exposición y contraste. Incluso se pueden reconstruir imágenes faltantes a partir de fotogramas similares. Cada proceso digital requiere almacenaje y movimiento de archivos pesados. En este punto se presenta un problema fatigoso y de proporciones apenas calculables.

Ken Weissman de la Library of Congress describe: "A grosso modo, con scans a 4K de película color, uno termina con algo así como 128MB por fotograma... Si una película típica tiene unos 160.000 fotogramas, entonces se obtendrán algo así como 24TB por película. Y eso es solo el material crudo. Luego se lo procesa para remover polvo, ruidos, rayas. Cada uno de esos procesos genera a su vez más archivos. Hemos decidido, basándonos en nuestra experiencia previa, que es mejor guardar los escaneados iniciales y los ya procesados, así que terminamos más o menos con 48TB por película. Sólo en nuestra colección de nitratos, tenemos más de 30.000 títulos (48TB x 30.000=1.440.000 TB o 1,44 EB exabytes de datos)".

Pero no se trata solo de dónde almacenar tanto dato sino de su fragilidad. La inestabilidad de los ficheros digitales de imagen viene dada por su inmaterialidad, por la inexistencia de un soporte físico que permita su conservación a largo plazo. Estos registros se guardan en discos muy vulnerables, de difícil reparación y cualquier fallo se traduce en su corrupción y en la

imposibilidad de reproducirlo. La alternativa a los discos son las cintas LTO, algo más estables, pero que adolecen de un problema de incompatibilidad entre las distintas evoluciones y que, como ocurre con las demás cintas magnéticas, ningún fabricante garantiza más allá de treinta años de vida útil. Como todos los registros informáticos, los ficheros de imagen dependen de determinados programas para ser reproducidos. Cualquier cambio que se introduzca en el propio programa, en el sistema operativo, en los códecs, los drivers o los componentes físicos del ordenador que lo gestiona puede determinar que la película en cuestión ya no se reproduzca. Este problema, conocido como obsolescencia del software y del hardware es típico del vertiginoso desarrollo de las tecnologías digitales y los sistemas que las soportan. Por mucho que se hayan estandarizado, los archivos de imagen en movimiento no son un medio que pueda garantizar la preservación a largo plazo de las obras audiovisuales, aunque son el único sistema que la revolución tecnológica permite como medio de acceso a este patrimonio. Frente a su obsolescencia, lo digital propone un proceso continuo de migración de todos los registros para mantenerlo actualizado en relación a los componentes del sistema que lo gestiona. Estas migraciones requieren de mucho tiempo y recursos técnicos de gran envergadura para transferir todos ese volumen de información, además de sistemas de backup localizados en lugares separados para asegurar la sustitución de una copia en caso de necesidad. En 2007, el estudio *The digital dilemma* calculaba que los

costos de este modelo de preservación y acceso multiplican por once los de la preservación cinematográfica convencional.

Mientras, el almacenaje en soportes filmicos -aún con las situaciones de deterioro naturales del soporte- guardado en condiciones adecuadas podría durar más de quinientos años. Se trata de una tecnología simple, honesta y sin mayores misterios.

Si dentro de doscientos años, nuestros hermanos del futuro se encuentran con un trozo de film, no sólo podrán descifrar en forma inmediata su contenido sino que con un poco de ingenio y trabajo, podrían fabricar un aparato que proyecte esas imágenes. Si, en cambio, se tropiezan con un DVD o una cinta LTO, no sólo no podrán conocer qué contiene a simple vista sino que es improbable que logren descifrar la tecnología para reproducirlos. Como dice el historiador Chris Horak, sólo será un desecho plástico.

En síntesis, la revolución tecnológica de las últimas décadas ha impuesto la idea de que la digitalización es una solución eficaz y poco costosa para todos los problemas, pero esto es discutible e incierto. La tentación digital obliga a debatir cuestiones tales como el valor del original en su formato de registro, las cualidades únicas del material filmico o magnético, la responsabilidad de conservar estas obras en su formato original y cuál es el rol esencial de un archivo. Varios archivistas y expertos en preservación vienen pronosticando una Edad Oscura Digital, que no sólo advierte sobre la pérdida de imágenes y obras por culpa de una tecnología frágil y elusiva, sino

fundamentalmente sobre la potencial pérdida de la comprensión del contexto cultural, intención del artista y propiedades estéticas del medio filmico una vez que se transfieren a formatos digitales. Paolo Cherchi Usai, curador del archivo de la George Eastman House y gurú de la preservación audiovisual, utilizó la expresión en *La Muerte del cine* (Barcelona, Laertes, 2005). Entre otras cosas allí señala que: “Transformar granos de plata en pixeles no es correcto ni incorrecto per se, el problema real de la restauración digital es el mensaje falso de que las imágenes en movimiento no tienen historia, la fantasía de la eternidad”.

A casi treinta años de las recomendaciones de la UNESCO sobre la necesidad de conservar el patrimonio audiovisual como memoria de la Humanidad, el Museo del Cine a partir de su Programa Para la Preservación del Cine Argentino lleva adelante diferentes proyectos cuyos objetivos son la preservación, restauración y acceso a un público amplio del cine nacional. En este marco se presentó en el 32º Festival de Mar del Plata, la versión restaurada digitalmente de *Los guantes mágicos* a partir del negativo 35mm original que conserva el Museo del Cine. El trabajo se realizó en Cinecolor con la asistencia técnica del director del film Martín Rejtman, el DF José Luís García (ADF), el colorista de la obra fotográfica Alberto Acevedo y el sonidista Guido Beremblun a fin de garantizar la fidelidad a la obra original. Se trata de un programa integral que contempla la conservación, preservación y restauración de toda su obra. [ADF](#)



EL ARTE DE RECUPERAR

“La memoria es lo que nos mantiene presentes y nos permite avanzar. No hay más opciones que pasarse al digital.”

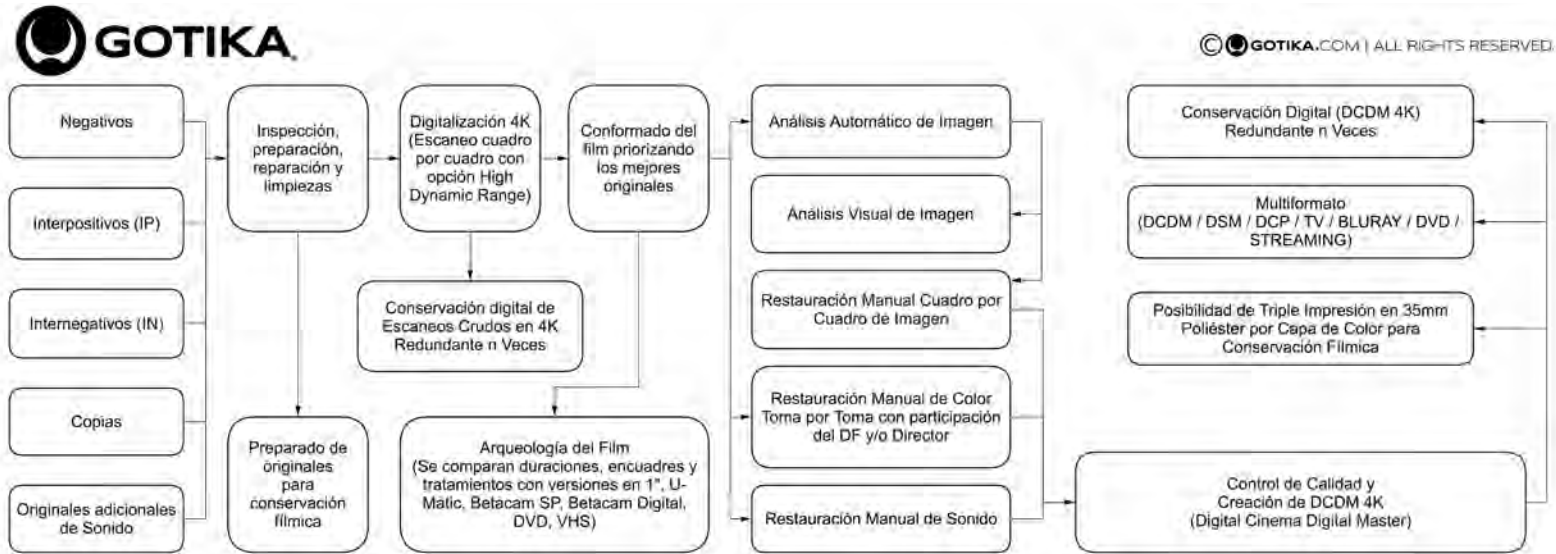
FÉLIX “EL CHANGO” MONTI (ADF)

“Para mí este es un día memorable, en el que puedo estar haciendo esto que tanto deseé.”

RICARDO DE ANGELIS (ADF)

“Nunca imaginé que veinte años después iba a volver a tocar la fotografía de El lado oscuro del corazón. Cambié en este tiempo y la tentación de hacer modificaciones estuvo, pero me parece que tengo que serle fiel tanto a la película, como al que yo era en ese momento.”

HUGO COLACE (ADF)



Ante la pérdida de derechos de autor, Laboratorios Gotika y DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) decidieron asociarse para invertir y crear el Plan Recuperar (recuperar.org) con el fin de rescatar, poner en valor en 4K y conservar cien clásicos contemporáneos nacionales sin costo alguno para su autor.

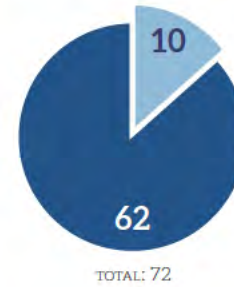
Luego del proceso de búsqueda de materiales originales, Gotika utiliza los mismos métodos, tecnologías, buenas prácticas y estándares internacionales que se utilizan en otras importantes instituciones de restauración como la Library of Congress, la UCLA o la Cineteca di Bologna, por citar algunos ejemplos.

Además de negativos, interpositivos e internegativos, se utilizan versiones en video para realizar una arqueología del título y comparar duraciones, encuadres y tratamientos. Los materiales filmicos son inspeccionados, limpiados y reparados antes de entrar al proceso de digitalización 4K cuadro por cuadro para asegurar fijeza y foco.

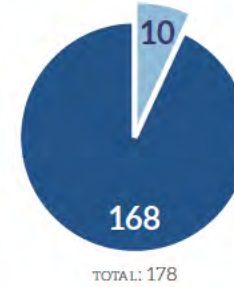
Entonces, los materiales filmicos originales se preparan para ser conservados en formato físico porque Gotika conserva, además de los DCDM (Digital Cinema Digital Master), los originales de digitalización sin alteración alguna.

Sonido e imagen ya digitalizados entran a los procesos de restauración. La imagen pasa a un análisis automático y visual, luego a restauración manual cuadro por cuadro y a restauración manual de color toma por toma con participación del DF y/o director. Todas las restauraciones confluyen en el control de calidad y creación del DCDM que contiene en 4K (y sin compresión) los originales recuperados. El DCDM se utiliza como master de conservación digital, original para multiformato y base para la posibilidad de triple impresión en 35mm poliéster por capa de color, para su conservación en filmico.

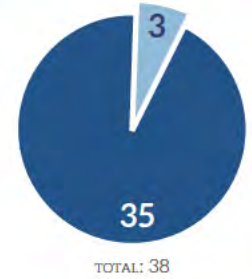
CUÁNTO(A)S SOMOS



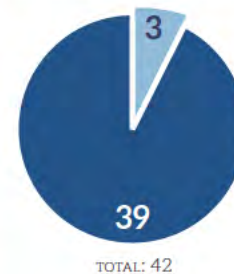
ADF ARGENTINA



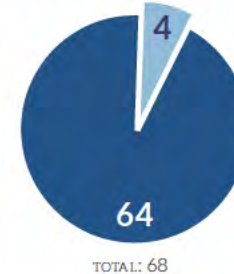
ABC BRASIL



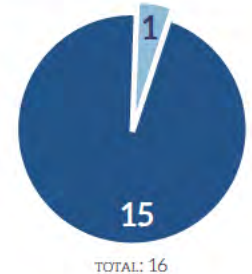
AAC CHILE



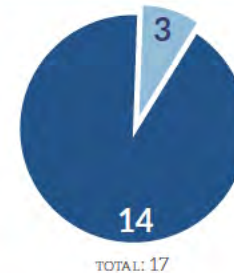
ADFC COLOMBIA



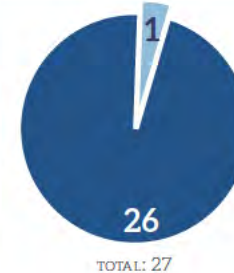
AMC MÉXICO



DFP PERÚ



SCU URUGUAY



AMC VENEZUELA

● MUJERES
● VARONES

INFORMACIÓN RECABA AL 15/11/2017 ENTRE LOS DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA DE LAS ASOCIACIONES QUE FORMAN LA FELAFC.



Tus servicios en manos de quien lo necesita
Es tu momento para destacarte!

www.guiacineyvideo.com.ar info@guiacineyvideo.com.ar @guiacineyvideo

ADF

AUTORES DE FOTOGRAFÍA CINEMATográfica ARGENTINA

[/ADF.ARGENTINA](#) [/ADFARGENTINA](#) [@ADFCINE](#)

#COMPARTIENDOMIRADAS

WWW.ADFCINE.ORG

SONY

LIBERTAD CREATIVA

Un enfoque más allá de las sombras,
luces y el color.



VENICE

La nueva era en Cinematografía Digital Sensor Full Frame de 36x24 mm



@SonyProLatin



/Sony.ProfessionalLatinAmerica



/SonyPSLA

Tiene 290 páginas en papel ilustración y cuenta con material de archivo inédito y fotografías realizadas especialmente para la publicación. Incluye entrevistas a los editores Miguel Pérez, Juan Carlos Macías, Oscar Montauti, César D'Angiolillo, Silvia Ripoll, Marcela Sáenz, Alejandro Alem, Luis Barros, Alejandro Brodersohn, Alejandra Almirón, César Custodio, Guillermo Gatti, Alejandro Carrillo Penovi, Rosario Suárez, Pablo Barbieri, Germán Cantore y Lorena Moriconi. Además, tiene un rescate de archivo en su anexo: un reportaje a Jorge Garate.

Al recorrer sus páginas se podrán trazar puntos de encuentro, contrastes y distancias entre las distintas generaciones de montajistas argentinos. La idea fue hacer visible su detrás de escena: su trabajo cotidiano en solitario y su interacción con otros miembros del equipo audiovisual.

El grupo que llevó adelante este proyecto integra la Comisión de Cultura de EDA (Asociación Argentina de Editores Audiovisuales) formada por veinte editores y editoras audiovisuales, quienes participaron en las distintas etapas de investigación, reportajes y producción de las entrevistas, entre 2012 y 2016. El libro se dio a conocer en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 2016 y durante este año su reedición se presentó en la Biblioteca Nacional, Córdoba y Tucumán.

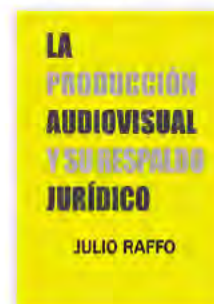


WWW.EDAEDITORES.ORG

En sus 800 páginas analiza todas las etapas de la producción cinematográfica. Es un texto exhaustivo y sistemático, que se nutre de la larga experiencia del autor como asesor legal en la producción de películas de pequeño, mediano y alto presupuesto. El libro trata sobre el respaldo jurídico en el ámbito del cine, pero también incluye y desmenuza cuáles son las etapas de la producción. Es un ideal para que el productor lo tenga arriba del escritorio porque es minucioso y no se saltea ninguna de las situaciones que atraviesan cuando realizan sus obras. Una publicación útil, una guía práctica para las escuelas, tanto como para los docentes como para los alumnos.

La producción audiovisual y su respaldo jurídico es un libro que Raffo escribió durante los últimos años y en el que incluyó muchas de las vivencias que atravesó durante su trayectoria tanto como director del documental *Caseros - en la cárcel*, como en la asesoría legal de productores y directores del cine nacional y en coproducciones internacionales.

Sobre la edición: es parte de la Biblioteca ENERC-INCAA y fue publicado en coedición con la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), dependiente del INCAA. La editorial que lo imprimió es Librería Ediciones que se especializa en las áreas de artes, humanidades y ciencias sociales.



WWW.JULIORAFFO.COM



“Hay algunos oficios que no son demasiado conocidos para la mayoría. ¿Cuál es la función específica y la importancia de un director de fotografía? El Festival ADF está anclado precisamente en esa pregunta. Por eso es un festival “de” directores de fotografía y no “para” directores de fotografía.

Su esencia es la difusión y la valorización de este trabajo. Queremos que la gente vea en qué consiste. Por lo tanto, está muy dirigido a quienes se van a formar como DFs y también a quienes van a consumir ese trabajo. Por eso, las charlas están abiertas a todo el mundo y no son técnicas, sino de difusión de conceptos.

Queremos que el trabajo que hacemos se conozca y no quede encapsulado como algo medio místico que nadie sabe bien qué es. El que vaya a nuestro Festival, incluso sin conocer el oficio, no se va a perder nada, sino que, por el contrario, va a aprehender.”

*Alejandro Giuliani (ADF),
Director General del Festival ADF*

LA TERCERA EDICIÓN

Por tercer año consecutivo, y con la noticia de una competencia nacional y otra internacional, tuvo lugar el Festival que organiza ADF (Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina) y que busca transmitir la importancia de los Directores de Fotografía como autores y encontrar nuevos talentos en la producción audiovisual.

Entre el 10 y el 16 agosto con el Cine Gaumont, la ENERC, la FUC y la Casa Nacional del Bicentenario como sedes además de las clásicas competencias de cortometrajes hubo charlas, talleres y muestras y, por primera vez, se pudieron ver largometrajes. La competencia nacional constó de tres programas y la internacional de dos.

En la ceremonia de apertura, se proyectó el largometraje *Gabor*, de Sebastián Alfie, que cuenta la historia de un director de fotografía que se quedó ciego. Además durante el Festival se vieron *El último Elvis* (DF: Javier Juliá, ADF), *La historia oficial* (DF: Félix Chango Monti, ADF) y *El lado oscuro del corazón* (DF: Hugo Colace, ADF) con charlas con sus respectivos directores de fotografía tras las proyecciones.

También se proyectó *Viejo Calavera* (DF: Pablo Paniagua), película premiada por ADF durante el 19º BAFICI. Como si fuera poco hubo una muestra de cortometrajes históricos de la EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión, de San Antonio de Los Baños, Cuba) elegidos desde el punto de vista de su fotografía.

LOS PREMIOS

El jurado de la competencia internacional conformado por Carlos Alberto Hitos y los socios de ADF Yará Rodríguez y Diego Poleri otorgó el premio a la mejor fotografía a Edu Rabin por su trabajo en *Bajo aguas claras e inocentes*. Y justificó: “Nos gustó mucho la puesta en escena, muy bien apoyada por el manejo de la cámara y la iluminación naturalista pero con mucho carácter, contraste y color. Los movimientos de cámara en plano secuencia y las transiciones entre personajes le dan una atmósfera enrarecida que funciona en perfecta sintonía con el montaje, el sonido y la música”. Además de la estatuilla, el ganador obtuvo una licencia Scratch.

Por su parte, el jurado de la competencia nacional integrado por Rolo Pulpeiro y los socios de ADF Sol Lopatin y Guillermo Rovira entregó a Renato Alvarado por su labor en *Parálisis del Sueño* el premio a la mejor fotografía de la competencia y destacó “el concepto y desarrollo visual, muy especialmente por su carácter experimental de búsqueda, sintonía y sostén de la narrativa onírica y disruptiva que propone la realización”. Además de la estatuilla correspondiente, Alvarado se llevó 12 horas de estudio de filmación en Un Film Studio, un voucher de \$3000 en insumos de Cinestore, uno de \$6000 por alquiler de equipos en Ala Norte Digital y el conformado de dos LTO en Manza Cine.

Por último, el premio Cine.AR, destinado a cortometrajes argentinos participantes de la competencia de un Festival Nacional, fue entregado por Agustina Lumi (productora del canal) a *Planetario*, dirigido por Teodoro Ciampagna y con fotografía de Santiago Sgarlatta.





LAS ACTIVIDADES ESPECIALES

La nueva programación multiplicó la cantidad de talleres, charlas y clases gratuitas dictadas por expertos. Aquí, un resumen en las palabras de sus protagonistas:

¡PIM PUM PAM! Cómo filmar explosiones

POR LANFRANCO BURATTINI

“Con un público totalmente receptivo y sediento de información técnica y de experiencia de set, pudimos plantear las diferentes técnicas que manejamos y las medidas de seguridad necesarias. Siempre el plato fuerte es la demostración en vivo, más allá de tantas palabras y fotos. La experiencia en el set donde toda la teoría muere y nace la magia de hacer posible ese plano que resultaba imposible de llevar adelante.

Quedó lanzado el desafío para el año que viene de hacer pruebas con los fogueos de diferentes armas para que “entren” bien en la

obtención y queden lo mejor posible expuestos. Desde ya el agradecimiento a la ADF por la invitación, a los concurrentes por haber venido y a todos los directores de fotografía con los cuales trabajamos codo a codo para hacer nuestro cine lo mejor posible”.

EL EXTRAÑO MUNDO DEL STOP MOTION

POR SERGIO PIÑEYRO

“Fue un muy grato momento de comunicación e intercambio en el que repasamos experiencias en time lapse, pixilación y stop motion. Pudimos ver cómo el factor tiempo rodea todas las variables a tener en cuenta. Analizamos aspectos creativos, técnicos y recursos con los que abordar una gran variedad de situaciones. Tratamos de incentivar la resolución de los objetivos con los recursos que disponemos según el nivel de producción de cada proyecto, priorizando en todas las situaciones el valor de la mirada y la experiencia. También vimos, como sucede en live

action, que el trabajo en equipo (si bien suelen ser mucho más reducidos los de Stop Motion) y la comunicación entre las partes es primordial para que el set sea un espacio de creatividad y no se convierta en una trampa.

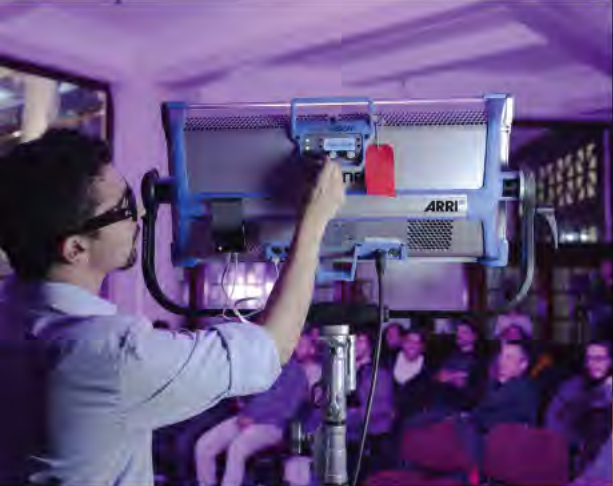
La participación hizo de cada tema un ida y vuelta de experiencias, se vio un fuerte interés en todos los aspectos que rodean a la animación y de seguro veremos pronto los resultados”.

¿TANTO SE VE? Demostración de la tecnología HDR

POR GABO KERLEGAND

“La masterclass sobre HDR fue un ejercicio muy interesante ya que la audiencia fue capaz de comprender el uso de estas técnicas para poder desarrollar mejores contenidos y que los proyectos en los cuales quieran estar involucrados técnica y creativamente puedan tener un mayor impacto en las personas a quienes van dirigidos.

Poder comprender por qué estas tecnologías dan una mejor perspectiva de lo que se quiere



transmitir a nivel historia es muy importante. Además, creo que es necesario difundir en nuestra región estas técnicas que están revolucionando la manera de contar en el mundo audiovisual”.

EL HIGHLANDER DEL COLOR **Shigenobu Kobayashi, haciendo popular el** **manejo del color**

POR SALVADOR MELITA

“Alejandro Giuliani (ADF) me convocó para armar una charla para el Festival y me dijo que eligiera el tema. Me surgió la idea de encontrar algo distinto de lo que no hubiera hablado antes. Entonces apareció una inquietud frecuente en los alumnos: si Kobayashi es japonés, ¿por qué pueden aplicarse los resultados de su investigación en Occidente? Fue así que comencé a investigar sobre la encuesta que había llevada a cabo y sus alcances.

Quiero agradecer la colaboración de Lucas Schiaffi (ADF) en este proceso y su acompañamiento a medida que se aproximaba la charla. Me resultó muy grato volver al auditorio de la ENERC, donde supe dar clases y me

sorprendió la convocatoria que llenó el recinto. Finalmente, debo agradecer a la ADF por posibilitar ese momento tan grato”

DERRUMBANDO MITOS **Comparativa entre cámaras Arri, Red y Sony**

POR LUCAS SCHIAFFI (ADF)

“Hicimos una prueba comparativa de las cámaras de alta gama más representativas: una Arri Alexa SXT Plus, una Red Helium y una Sony F65. Contamos con la inestimable colaboración de Nacho Mazzini y de la Universidad de Cine, que aportó la F65, su set, el armado del decorado y los equipos necesarios para su realización. Ramiro Civita (ADF) estuvo a cargo de la coordinación general y nutrió el taller con todo tipo de explicaciones y anécdotas de su experiencia profesional generando un muy buen intercambio con los asistentes.

En un decorado en el que se recreó una habitación con una ventana y una modelo, Ramiro diseñó dos puestas de luz: una con efecto día y alto contraste, y otra con efecto noche para trabajar con baja luminosidad y una vela como fuente principal. Las tres cámaras se utilizaron

en sus máximas resoluciones, con un índice de exposición de ISO 800 y un lente Carl Zeiss Ultra Prime de 50mm. En el taller se descubrió un inconveniente con la F65 que se utilizó, dificultando la posibilidad de compararla con las otras dos por lo que tuvo que ser excluida del material editado y exhibido en el primer encuentro de 2017 organizado por la ADF en el Centro de Extensión Profesional de DAC.

Agradecemos la colaboración de Mario Santos, Gabo Kerlegand, Manuel Bascoy (ADF), Santiago Martí, Danilo Pontoriero y Esteban Umana, de Arri”.

NO ME DEJEN PARA EL FINAL **El color grading no es postproducción**

POR LAURA VIVIANI

“Dentro del marco del Festival ADF, en nuestra charla nos pareció muy bueno poder plantear que el trabajo de color no es lo último que se hace, sino que debe pensarse desde el comienzo del proyecto audiovisual y planificarse entre el equipo de fotografía, arte, vestuario, maquillaje y el colorista. Para que en todo el proceso no haya pérdida de calidad es importante desde



el inicio marcar un rumbo generando desde el guión un Lookbook, revisar las tomas (Grading on Set) y al llegar a la etapa de Grading final, poder reforzar lo planteado desde el comienzo y de esta manera evitar el deterioro de la imagen por la manipulación forzada de la misma”.

JUGUEMOS AL CINE

Taller de juguetes ópticos para niños

POR LAURA CONTRERAS - MÁQUINAS DE MIRAR

“Nuestro taller de Juguetes Ópticos y de Pre-Cine para niños se desarrolló con una concurrencia multitudinaria, bulliciosa, fresca y participativa. Durante dos horas y media, casi 50 chicos con sus padres, exploraron, jugaron y aprendieron con la colección itinerante de Máquinas de Mirar, una nutrida muestra de aparatos que incluye Taumatropos, Zootropos, Praxinoscopios, Fenaquistiscopios, Folioscopios, Anamorfosis, Teleidoscopios y Caleidoscopios para tocar, girar y compartir entre risas y asombros.

Con el equipo a pleno llevamos adelante el módulo de armado de Taumatropos y Zootropos y culminamos una tarde intensa y enriquecedora, acercando a los más pequeños a los inicios de la imagen en movimiento, una experiencia que seguramente atesorarán por largo tiempo”.

WHATSAPPEAMELO

Con el teléfono también se filma

POR PABLO PARRA (ADF)

“La charla-taller de captura con celular que se brindó en el marco del último Festival ADF fue abordada en tres partes. En la primera presenté el interrogante de qué cosas puntuales tendemos a considerar le otorgan cualidad cinematográfica a una imagen y hasta qué punto esa elusiva cualidad puede depender del dispositivo de captura, ya sea este una cámara profesional o un celular. El análisis del trabajo de imagen encarado por el director Sean Baker y su DF Radium Cheng para el film *Tangerine*, rodado enteramente con el Iphone 5s, brindó algunas respuestas posibles.

En la segunda parte, Leandro Tolchinsky (EDA) mostró distintas opciones de “apps” para facilitar no sólo la captura de video vía celular, sino también la toma de sonido, la edición del material e incluso la musicalización y distribución online del mismo, todo dentro del mismo dispositivo. Proyecto además varios ejemplos realizados por asistentes a sus talleres de captura con teléfono celular para ilustrar las posibilidades técnicas y de lenguaje que permite el formato.

Por último, Guillermo Romero, colega DF y

camarógrafo, describió en detalle la configuración que utilizó para la captura de su último proyecto documental como fotógrafo, en el que se mezcló el registro de una Sony a7sII y un Iphone: accesorios para utilizar ópticas de 35mm y distintos softwares dedicados formaron parte del combo utilizado, del que se hizo uso en vivo para mostrar su potencial, además de proyectarse también fragmentos de la captura del documental”.

LUCES Y SOMBRAS

Sobre la enseñanza de la fotografía cinematográfica

POR RODOLFO DENEVI (ADF)

“Ante la inmediatez de las nuevas tecnologías nos estamos olvidando de las bases para comprender esta bella profesión. Es por eso que debemos hacer hincapié en los conocimientos analógicos para entender y comprender los nuevos modos de trabajo.

Las escuelas deben tener extensas prácticas, no solamente en las distintas materias que componen la carrera en sí, sino en equipos compuestos para compenetrarse con los problemas que deben enfrentar el resto de las especialidades y tener un buen resultado como



equipo homogéneo. Eso lo dan las prácticas en conjunto.

En la época actual necesitamos continuamente estar absorbiendo nuevos conocimientos y, según mi visión, teniendo una buena base se hace más fácil y veloz”.

ILUMINANDO CON PEDACITOS DE CIELOS

Presentación del SkyPanel

POR MATÍAS MESA (ADF)

“Presentar talleres para directores de fotografía y usuarios de las nuevas tecnologías en diversas áreas de nuestra industria, es siempre un paso hacia el crecimiento y la incorporación de herramientas de uso internacional. Creo que nos ubica en mejores condiciones competitivas con otros colegas de diversos países”.

UN MUNDO SIN ENCUADRE

Nuevas metodologías para la representación

Fue una charla a cargo de Francisco Criado (Stimulus) en la que explicó qué es la realidad virtual y el significado de conceptos como high immersion/low realism; low immersion/

high realism. La idea fue brindar conceptos sobre cómo debe ser filmada de acuerdo a la forma de la percepción humana y los estándares del video 360.

NO SE PUEDE HACER MÁS LENTO

Los avatares en la filmación de alta velocidad

POR ALAN BADAN

“Para la demo de alta velocidad contamos con la presencia de Federico Frazer (operador HD) y Mauricio Heredia (foquista y DF), ambos con mucha experiencia en producciones con cámaras de alta velocidad. Además tenemos que agradecer el aporte de Danilo Pontoriero de la Phantom Miro.

Dimos algunas definiciones de qué es alta velocidad, qué tipos de cámaras existen, cómo funcionan y sobre todo que debemos tener en cuenta a la hora de planificar un rodaje de estas características. Armamos un set con diferentes tipos de luminarias (LED, HMI, tungsteno, fluorescente, lámparas de hogar, etc.) e invitamos a los participantes a hacer puestas de luz. Nuestro objetivo principal fue integrar a los participantes en la charla cotidiana que tenemos a la hora de tomar decisiones”.

DEL OTRO LADO DE LA PANTALLA

El espectador como protagonista

POR MATÍAS IACCARINO (ADF)

“La charla que tuve el placer y honor de moderar fue un encuentro enriquecedor en el que los que hacemos cine dejamos el detrás de cámara (y pantalla) para ubicarnos en las butacas. Fue emocionante vivenciar el diálogo e intercambio que se produjo entre los asistentes sobre la experiencia de ir al cine.

No solo hablamos de los aspectos técnicos que hacen a una buena proyección sino que, por suerte, intercambiamos anécdotas y pensamientos sobre la experiencia cinematográfica. Una de las conclusiones a las que llegamos en el encuentro fue que el cine funciona como una especie de fogón moderno alrededor del cual los seres humanos nos juntamos a escuchar historias”.

EL PESO DE LOS SUEÑOS

Flujo de trabajo en el cine independiente

Manuel Bascoy (ADF) disertó sobre los diagramas de trabajo posibles para el cine digital independiente. Charló sobre cómo seleccionar la cámara y cómo planear la infraestructura teniendo en cuenta necesidades del almacenamiento y tiempos de procesamiento. Luego, se dedicó a compartir experiencias sobre monitoreo y corrección de VFX. Una ABC para primeras películas y estructuras de producción pequeñas. **ADF**



DURANTE LA REUNIÓN ABIERTA CON SOCIOS ADF, EN FEBRERO PASADO, EN LA SEDE DE SICA

ADF 
ACTIVIDADES



CAPER 2016

26 AL 28 DE OCTUBRE DE 2016, EN COSTA SALGUERO

En el Auditorio 2 del Pabellón 4, tuvo lugar el seminario *Led, Cámara, Acción* en el que Alejandro Giuliani (ADF) y Pablo Casal (Flektor) mostraron la evolución de las luminarias de Led haciendo foco en las nuevas tecnologías, la reducción del consumo y el aumento de sus posibilidades técnicas.

Además, ADF organizó junto a CAPPa y el Distrito Audiovisual, el Concurso Dogma Audiovisual en el cual ocho escuelas debieron realizar un cortometraje dentro del recinto en sólo 3 horas, a partir del sorteo de un género cinematográfico. Los ganadores fueron los alumnos de la ENERC gracias a su ficción de terror *Game Over*.



REUNIÓN ABIERTA CON SOCIOS

4 DE FEBRERO, EN SICA

En un encuentro ameno entre socios se entregó a cada uno de los presentes ejemplares del Anuario ADF 2016.

PRESENTACIÓN DEL NUEVO MONITOR BVM X300 HDR

5 DE DICIEMBRE DE 2016, EN LA ENERC

Martin Siccardi (ADF), profesor de video en la ENERC desde hace 15 años, fue el encargado de llevar adelante la actividad en la que se presentaron los nuevos monitores de Sony: BVM X300. Con un decorado armado por el equipo de arte de la ENERC, se capturó la escena con dos cámaras Sony F55 conectadas, una al monitor X300 y la otra a un Oled HD A250, para comparar la forma en que cada cual reproducía la señal.



13° PANTALLA PINAMAR

11 AL 19 DE MARZO, EN PINAMAR

Marcelo Iaccarino (ADF) fue invitado a participar del Encuentro Cinematográfico Argentino-Europeo en el que se proyectaron 104 títulos entre cortos y largometrajes.





31° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

18 AL 27 DE NOVIEMBRE DE 2016, EN MAR DEL PLATA

ADF acompañó la visita del maestro Vittorio Storaro quien protagonizó una conferencia de prensa; dio una Masterclass en el Auditorium acompañado de Iván Gierasinchuk (ADF); y presentó la proyección de *Apocalypse Now (Redux)*.

Además, Iván Gierasinchuk (ADF), Lucas Schiaffi (ADF) y Alejandra Martín (ADF) entregaron el Premio ADF a la mejor fotografía de la Competencia Internacional a Marius Panduru, por su trabajo en *Scarred Hearts*.



Por último, en una de las salas del Paseo Aldrey tuvo lugar la Presentación del Anuario ADF 2016, regido por tres ideas: analizar la génesis de la imagen -qué le da origen y cómo se lleva a cabo-; reconocer a mujeres profesionales de la actividad audiovisual local e internacional; y darle voz a autores de fotografía cinematográfica de producciones singulares del último año para que narren sus experiencias de trabajo.



ASAMBLEA ANUAL DE LA FELAFC

13 DE MAYO, EN SAN PABLO, BRASIL

Victoria Panero (ADF) participó de la Asamblea Anual de la FELAFC realizada en el marco de la Semana ABC 2017.



ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA

4 DE MARZO, EN EL CENTRO CULTURAL HAROLDO CONTI

Los socios de la ADF que se hicieron presentes eligieron, mediante la democracia participativa, a la nueva Comisión Directiva para el período 2017-2019. Presidida por Marcelo Iaccarino (socio fundador de la ADF), la nueva Comisión tiene como vicepresidente a Lucas Schiaffi (ADF), como Tesorero a Marcelo Lavintman (ADF) y en el rol de Secretaria a Alejandra Martín (ADF).



DRONES EN CINEMATOGRAFÍA: HISTORIA, PRESENTE Y FUTURO

7 DE ABRIL, EN EL DISTRITO AUDIOVISUAL

Victor D'Arcangelo (CopterFilms) y Daniel Guiri (ANAC – Administración Nacional de Aviación Civil) hicieron un recorrido histórico que incluyó la evolución tecnológica del uso de drones en cinematografía hasta la actualidad y luego comentaron los aspectos reglamentarios de su utilización en la Argentina.



19° BAFICI

19 AL 30 DE ABRIL, EN BUENOS AIRES

La ADF organizó dos actividades: *El qué sobre el cómo*, en la que un panel encabezado por Félix “El Chango” Monti (ADF) reflexionó sobre temas esenciales de la creación de imagen y la cuestión de la autoría fotográfica en la creación colectiva; y *El secreto de sus miradas*, un encuentro para seguir pensando la inserción laboral de las directoras de fotografía y técnicas de la imagen en la industria local.

Por su parte, nuestro socio adherente Beto Acevedo participó como disertante de la mesa organizada por la



Cinain: *Si muero antes de preservar: los desafíos de la cinemateca nacional*.

Además, Soledad Rodríguez (ADF), Leo Val (ADF) y Alejandro Pereyra (ADF) entregaron el Premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional a Pablo Paniagua, por su trabajo en *Viejo Calavera* del cual destacaron “su aprovechamiento de los recursos y el aporte de una mirada creativa que sumerge al espectador en las particularidades de la realidad y el lugar que retrata”.



39° UNCIPAR

29 DE ABRIL AL 1 DE MAYO, EN PINAMAR

Ricardo de Angelis (ADF), quien viajó a Pinamar, y Carla Stella (ADF), quien visualizó los trabajos en competencia de forma online, premiaron los trabajos de: Iván Gierasinchuk, por *Un Alud* (de Cecilia Cartasegna); y Sergio Piñeyro, por *Onión* (de Juan Pablo Zaramella).



XVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE VIDEO DANCABA

21 AL 27 DE AGOSTO, EN BUENOS AIRES

Mariana Russo (ADF), Lucas Schiaffi (ADF) y Alejandra Martín (ADF) entregaron el Premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía a Vanesa Menalli y Matías Merelli, por su trabajo en *Ernestina, (H)errar es humano, borrar es divino*.



PRIMERA MUESTRA DE CINE LATINOAMERICANO DE FOTOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA

16 AL 21 DE MAYO, EN BOGOTÁ, COLOMBIA

Iván Gierasinchuk (ADF) presentó *Eva no duerme* en la muestra organizada por la FELAFC en el marco del VIII Salón Internacional de la Luz, en Bogotá. Más información en felafc.org



ALA NORTE | cine digital

Luz, sonido, cámara - Alquiler de equipos

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





15° TANDIL CINE

28 DE OCTUBRE AL 4 DE NOVIEMBRE, EN TANDIL

Marcelo Lavintman (ADF) dictó la charla *Pizza, birra, faso, que veinte años no es nada* y entregó en nombre del jurado ADF -conformado por él mismo, Carla Stella (ADF) y Fabián Flores- el Premio ADF a la mejor Fotografía a Fernando Lockett, por su trabajo en *Pinamar*.



CAPER 2017

25 AL 27 DE OCTUBRE, EN COSTA SALGUERO

La ADF organizó dos clases magistrales: *La vuelta al mundo en 360°*, una disertación a cargo de Gabriel Pomeranic (ADF) sobre las técnicas, cámaras, posibilidades, dificultades y límites de la captura en 360°; y *Las miniserias no son una ficción, son una realidad* en la que Hugo Colace (ADF) y Guillermo Zappino (ADF) encabezaron un panel.

PASIÓN POR EL ENCUADRE 2017

EN LA CASA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL (SEDE DE DAC, DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRAFICOS)



COMPARATIVA DE CÁMARAS

El 30 de agosto Ramiro Civita (ADF) y Sebastián Toro expusieron las conclusiones de la comparativa de cámaras que había tenido lugar en la FUC durante la edición del 3er Festival ADF.



EL COLOR GRADING YA NO ES POST PRODUCCIÓN

El 5 de octubre Laura Viviani, Fernando Rivas, Pablo Stambulian y Eduardo Sierra disertaron sobre por qué el color grading no es sólo un instrumento de corrección, sino una herramienta de expresión estética.



SHNIT WORLDWIDE SHORTFILMFESTIVAL

18 AL 28 DE OCTUBRE, EN EL CENTRO CULTURAL SAN MARTÍN

Rogelio Chomnalez (ADF) otorgó el Premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía de la competencia nacional a Sergio Piñeyro, por su trabajo en *Onión*, un cortometraje dirigido por Juan Pablo Zaramella.



MENCIÓN DE HONOR PARA FÉLIX MONTI (ADF)

31 DE OCTUBRE, EN EL SENADO DE LA NACIÓN

Por iniciativa del senador nacional y cineasta Fernando "Pino" Solanas se otorgó la Mención de Honor "Senador Domingo F. Sarmiento", entregada por Felipe "Yuyo" Noé, a Félix "El Chango" Monti (ADF) por "su gran aporte artístico y su lucha en la defensa del cine nacional". También recibieron la distinción Luis Puenzo, Manuel Antín, Adolfo Aristarain, Fernando Birri, Carlos Galettini, Juan Carlos Macías, Héctor Olivera, Lita Santic y Eliseo Subiela (in memoriam).



PRESENTACIÓN DE LA VENICE

24 DE OCTUBRE, EN EL MUSEO LUMITON





Sony Professional Solutions Latin America junto a Vidiexco y Viditec, presentaron -en un evento para socios de ADF- su nueva cámara Venice. Con la presencia de Ricardo Matamoros, presidente de la Sociedad Venezolana de Cinematografía y Secretario General de la FELAFC, y Katsunari Matsuoka, presidente de Sony PSLA, fue un encuentro para testear la nueva herramienta.

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

eda

Asociación Argentina
de Editores Audiovisuales

info@edaeditores.org
www.edaeditores.org

Seguinos en    

00:00:00:15

LA MEJOR FOTO ESTÁ EN QUBIT.TV

El Aviador (2004)

1 MES GRATIS
Disfrutá del mejor cine online
¡Suscribite ya!



Qubittv

Get it on
Google Play

Download on the
App Store

La Federación Audiovisual Argentina (FAVA) es un espacio de confluencia federal de organizaciones audiovisuales del país. Representa hoy a más de 25 organizaciones de 19 provincias argentinas, teniendo como meta a corto plazo que el país esté representado en su totalidad.

El diálogo y la permanente búsqueda de consensos entre las organizaciones provinciales es su eje de acción y el objetivo primordial es velar por el desarrollo y fortalecimiento de la actividad audiovisual en cada una de las provincias para lograr integrar al país como un todo.

Desde los inicios, FAVA trabaja con el respeto a las características e identidades propias de cada región como base, en pos de un país verdaderamente equitativo e igualitario. Sobre esta premisa se erigen el resto de sus objetivos, entre los que se enumeran: **representar a sus miembros en la defensa de sus intereses comunes** en instancias regionales, nacionales y supranacionales del quehacer audiovisual; **incidir en la gestación de políticas públicas y privadas** a partir del relevamiento de las necesidades de las regiones, la elaboración de propuestas acordes y la articulación permanente con las instituciones del Estado y otros sectores vinculados a la actividad audiovisual en la República Argentina; **impulsar y acompañar la creación**



FAVA | REGIONES

1. Patagonia: Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz, y Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur.
* ARNAA (Asociación Rionegrina de Artes Audiovisuales) Río Negro

2. Cuyo: San Juan, Mendoza y La Rioja.
* ASCAA (Asociación Sanjuanina de Cine y Artes Audiovisuales) San Juan
* COLECTIVO LEONARDO FAVIO (Colectivo de Directores y Productores de Cine y Televisión) Mendoza
* EL JAGUAR (Asociación Civil) La Rioja
* FILM ANDES (Asociación Civil) Mendoza

3. NOA (Noroeste): Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca y Santiago del Estero.
* AJRA (Asociación Jujeha de Realizadores Audiovisuales) Jujuy
* ARAS (Asociación de Realizadores Audiovisuales de Salta) Salta
* ARIC (Asociación Realizadores Independientes de Catamarca) Catamarca
* CATA (Asociación de Trabajadores Audiovisuales de Catamarca) Catamarca
* SANTAGO DEL VIDEO (Asociación Civil de Realizadores Audiovisuales Santiago del Video) Santiago del Estero
* TUCUMÁN AUDIOVISUAL (Asociación de Trabajadores Audiovisuales de Tucumán) Tucumán
* WUYRURO COMUNICACIÓN POPULAR (Colectivo) Jujuy

4. NEA (Noreste): Misiones, Corrientes, Chaco y Formosa.
* ACRIA (Asociación Correntina de Realizadores Audiovisuales) Corrientes
* ARAMMIS (Asociación de Realizadores Audiovisuales Multimediales de Misiones) Misiones
* GRUPO GUÁCARAS (Colectivo Corrientes) Corrientes
* RAF Audiovisual (Realizadores Audiovisuales de Formosa) Formosa
* RED AUDIOVISUAL CHACO (Colectivo) Chaco
* RED DE REALIZADORES DE MISIONES (Asociación de Productores Cinematográficos y Audiovisuales) Misiones

5. Centro Norte: Santa Fe, Córdoba y Entre Ríos.
* ACCOR (Asociación de Cineastas de Córdoba) Córdoba
* APA (Asociación de Productores de Animación) Córdoba
* APAC (Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba) Córdoba
* ARA ENTRE RÍOS (Asociación Realizadores de Entre Ríos) Entre Ríos
* CAPAC (Cámara de Productoras Audiovisuales de la Provincia de Córdoba) Córdoba
* CEPPIAR (Cámara de Empresas Productoras de la Industria Audiovisual de Rosario) Santa Fe / Rosario
* TRAUUS (Trabajadores Audiovisuales Santafesinos | Asociación Civil) Santa Fe

6. Centro Sur: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, San Luis y La Pampa.
* PCI Asociación de Directores de Cine (Proyecto Cine Independiente) Buenos Aires
* ASOCIACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE SAN LUIS (Asociación de Técnicas de la Industria Cinematográfica de San Luis) San Luis



de leyes provinciales que regulen y fomenten la producción audiovisual en todas sus dimensiones, tendientes a asegurar el desarrollo y fortalecimiento de productores, realizadores, técnicos, empresas productoras y prestadoras de servicios en cada provincia del país.

FAVA propone la asociación provincial como unidad óptima para la organización del sector y una división del país en 6 regiones que tiende a la equidad por la que tanto brega. Exige, además, representantes de esas 6 regiones en su Comisión Directiva y un sistema de conteo de votos indirecto por provincia y no por entidad asociada, disponiendo todas las provincias de una idéntica cantidad de votos.

Como resultado de poco más de un año de trabajo y seis encuentros en diferentes localidades argentinas (Cosquín, Córdoba, en mayo de 2016; Oberá, Misiones, en julio de 2016; Rosario, Santa Fe, en septiembre 2016; Mar del Plata, Buenos Aires, en noviembre de 2016; Salta, Salta, en abril de 2017; y

Mendoza, Mendoza, en agosto de 2017), FAVA ha firmado su acta constitutiva en el último de ellos, y su primera Comisión Directiva quedó conformada por:

- PRESIDENTA: MARISA HASSAN (MISIONES)
- VICEPRESIDENTE: JUAN MARISTANY (CÓRDOBA)
- SECRETARIA: LUCIANA LACORAZZA (SANTA FE)
- PRO SECRETARIO: MARTÍN FALCI (TUCUMÁN)
- TESORERO: JUAN PABLO ASTIÉ (MENDOZA)
- PRO TESORERO: DANIEL VENTUÑUK (MISIONES)
- VOCALES: ALEJANDRO BELLO PACHECO (FORMOSA); JULIÁN GIULIANELLI (BUENOS AIRES); FEDERICO PALMA (RÍO NEGRO); RODRIGO MOSCOSO (SALTA); MARTÍN OCHOA (SAN LUIS) Y FLORENCIA POBLETE (SAN JUAN).

Al mismo tiempo, sus objetivos comienzan a cumplirse con el avance de los proyectos de leyes de fomento del sector, hoy en estado parlamentario, en las provincias de Salta, Mendoza y Tucumán en las que FAVA acompaña de cerca; su participación en espacios de debate como durante el último Bafici;

el 2do Congreso Audiovisual organizado por la Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Audiovisual Nacional; el tratamiento del proyecto de ley referente al fomento de la actividad televisiva nacional impulsado por dicha Multisectorial en la Comisión de Sistemas, Medios de Comunicación y Libertad de Expresión del Senado de la Nación; y la mesa de trabajo con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) sobre las últimas resoluciones que modifican el sistema de fomento a las producciones nacionales.

Para un futuro próximo, queda la concreción de un encuentro en diciembre de este año; mientras que entre sus perspectivas más a largo plazo, está la de **promover la formación de asociaciones de miembros del sector audiovisual allí donde aún no están constituidas**, fomentando una permanente vinculación e integración que profundice el desarrollo de una actividad como la audiovisual que tiene la importancia de ser, junto con otras, el patrimonio cultural de nuestro país. [ADF](#)



Alquiler de Equipos



5263.7772

Morlote 856 - C.A.B.A

www.camarasyluces.com

Seguinos en



SICA
APMA

SINDICATO DE LA IND. CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

ANIMACION PUBLICIDAD Y MEDIOS AUDIOVISUALES

AFILIATE AL SINDICATO

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

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

Encontranos en fb: /sica.sindicatocine

LA OTRA FOTO DE VANESSA REDGRAVE



La 32ª edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata tuvo una figura destacada y un momento conmovedor: la presentación del debut como directora de Vanessa Redgrave, la actriz británica que decidió ponerse detrás de cámara a sus 80 años para reflexionar sobre la crisis mundial de los refugiados y las personas migrantes en el documental *Sea Sorrow* (2017).

Redgrave —musa de Michelangelo Antonioni en *Blow up* (1966), cuya versión restaurada también la tuvo como presentadora en esta edición del Festival— fue una de las millones de personas que se conmovieron con la aparición del cuerpo del niño sirio Alan Kurdi sobre las playas de Turquía. Pero no se quedó sólo con la imagen que retrató la fotógrafa Nilüfer Demir. Plasmó esa tristeza en



una obra que interpela y narra todos los aspectos humanos detrás de un drama que sufrió en carne propia: tenía dos años cuando tuvo que huir de su país durante la Segunda Guerra Mundial.

Sea Sorrow cuenta un mundo que conoce. Hace décadas que colabora con refugiados en diferentes partes del mundo. Sus historias las plasmó en un documental revelador que compartió en una de las ya clásicas Charlas con Maestros que son parte de la agenda del Festival organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

La magia del cine hizo que en sólo días, la chica de las fotos del clásico de Antonioni, se conmoviera para contar otra foto, para mirarla muy fijo, con la misma mirada azul de entonces, y para ampliarla, aunque duela, para ver y mostrar un poco más allá.



MAR DEL PLATA INTERNACIONAL

El 32º Festival de Mar del Plata fue el primero con la dirección artística de Peter Scarlet, después de sus pasos al frente de los prestigiosos festivales de cine de San Francisco, Nueva York y Abu Dhabi, y el décimo con José Martínez Suárez como presidente.

El reconocido director, actor, y crítico francés Serge Bozon fue uno de los protagonistas de la ceremonia de apertura. Su película *Madame Hyde* fue la encargada de abrir el Festival y la primera de las más de trescientas películas de 93 países que se proyectaron en Mar del Plata.

Claude Lelouch, el prolífico director parisino y uno de los realizadores independientes más exitosos del cine europeo, presentó su última película *Chacun sa vie*; la productora Sylvie Pialat fue otra de las grandes visitas que llegó para acompañar la retrospectiva de la obra que creó con su marido, el director francés Maurice Pialat; y una importante delegación de realizadores de la República de Corea que con su presencia demostraron porqué el mundo tiene los ojos posados en su cinematografía.

Fueron muchas las historias que se contaron en la 32ª edición del Festival de Mar del Plata. El cine contará los días para volver a vivir una experiencia memorable en su próxima edición.

32° FESTIVAL
INTERNACIONAL
CINE
MAR PLATA

17-26 Nov. 2017

mardelplatafilmfest.com

Gracias
—
Thank you

Amorini Ferrer


PATROCINADOR OFICIAL


INCAA


FIAPF


Ministerio de Cultura
Presidencia
de la Nación

Argentina




Asociación Argentina de Coloristas Audiovisuales

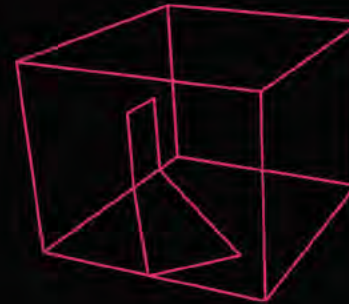
Unidos para Profesionalizar y jerarquizar la profesión de Colorista Audiovisual, promover su capacitación y defender los derechos intelectuales de sus asociados.

www.aacoloristas.org

aacoloristas@gmail.com

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

www.aadarte.com.ar / aada.arte@gmail.com



Asociación Argentina de Directores de Arte
de la Industria y Medios Audiovisuales



ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
SONIDISTAS AUDIOVISUALES

adea

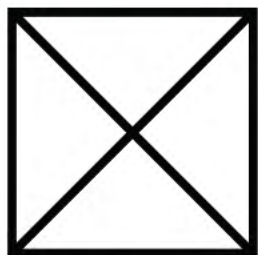
ASOCIACION DE DISEÑADORES ESCENICOS DE ARGENTINA

www.adeaescenicos.com

<https://www.facebook.com/adeaorg>



ARGENTINOS - BAJO EL PUENTE, TUCUMÁN
 ©MARCOS ZIMMERMANN SONY ALFA 7II 42 MEGAPIXELS, CON LENTE DE 24MM



**Manza
Cine.**



Post.

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

W. manzaccine.com.ar

Transcoding.

Conversiones para offline.
 Avid. Final Cut. Premiere.

F. facebook.com/manzaccine

Proyecciones.

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

M. info@manzaccine.com.ar

IMÁGENES EN PRIMERA PERSONA

AMOR URGENTE

Por WILLI BEHNISCH



La imagen de un árbol puede ayudarme a compartir la búsqueda de un lugar para un proyecto: en donde se lo pueda ver pleno. Sacado del olvido. *Alétheia*, lo verdadero.

Las cosas traen una situación, distancia, durar. Pueden componer una imagen. Como signos naturales comunican, pero no se limitan a una finalidad ni son convencionales.

Con el productor Álvaro Urtizberea habíamos trabajado en *La belleza-Nosilataj*, de Daniela Seggiaro. Diego Lublinsky participó allí en la preparación de actores. Luego me invitaron a ver *Hortensia*, codirigida por Álvaro y Diego, que jugaba con la representación.

Convocado para *Amor urgente* les propuse coleccionar fragmentos de lo real y articularlos sobre un escenario con fotografías y videos proyectados en paneles como biombos. Imágenes y pocos elementos, los necesarios. Todo real, puesto en relación con actores en un entorno nuevo, como huellas en la memoria que era el relato. La propuesta llevó a una relectura del guión trayendo mayor levedad.

La sinopsis del director-autor pedía “un mundo propio” para la película, evocación de un pasado en el que “aún no había Internet”. Es decir un lugar en donde imágenes de casas, árboles, cielos, personas, pudieran aparecer y relacionarse de nuevo. Volver a durar. Decía también del afecto por los personajes como guía.

Terminado el rodaje intento describir esta propuesta y anotar factores técnicos que incidieron. Afuera queda lo que la película pueda mostrar por varios motivos. Uno, que la postproducción está pendiente. Otro, que tal vez no me corresponda evaluarla.

En el desarrollo incidieron también otras miradas que suelen incluir aportes y desvíos, mejoras y trabas y, más doloroso, manipulaciones. Porque los límites concretos son algo propio de un proyecto material con los que también hacemos.

Con frecuencia son tomadas como experimental o estetizante propuestas de una mirada que busca dar lugar a algo no verbal, a algo latente. Desandar palabras lleva tiempo y hay un mecanismo que busca fijar, cuanto antes, conceptos. Clausurar en torno a un enunciado. ¿Cómo verbalizar la entereza de un árbol, que un proyecto la alcance? ¿Y la transparencia de su hoja? ¿No es nuestro trabajo darle realidad?

Al principio la propuesta fue trabajar los fondos por croma, que se descartó por presupuesto. Necesitábamos grabar la película íntegra en este espacio de evocación. Una segunda línea de trabajo fue grabar con pantalla led, pero la separación menor necesaria entre puntos de imagen para un tamaño de pantalla de seis metros de ancho, no estaba disponible. La imagen proyectada en vez del croma aportaba el color propio de la imagen a la escena, en lugar de invadir con el verde o azul que habría que borrar. El proyector, que fue la elección final, de primera calidad, tiene la desventaja frente a la



© FELIPE URTIZBEREA



“Actores y elementos corpóreos -los imprescindibles con historias propias y reales- podían relacionarse entre sí sobre una tarima con texturas y vistas fotografiadas previamente, ajustadas, compuestas y proyectadas. Volúmenes que dieran realidad a la escena y pudieran articularse con el fondo: hablábamos de un rompecabezas en el que diversos elementos irían encajando.”

pantalla led de ser menos luminoso y más sensible a la luz parásita que escapa de la escena. También que el cuerpo del proyector colgado sobre el escenario ciega algunas entradas de luz y puntos de amarre para la escenografía. Y su haz requiere una distancia, entre escenario y pantalla, para no tocar la escena.

Con el ojo único de la cámara podemos hacer coincidir el marco macizo de una puerta con una divisoria entre pared y jardín proyectados. Él define la yuxtaposición de formas sobre un plano. A la base vino el principio enunciado por Robert Bresson: “Oponer al relieve del teatro lo liso del cinematógrafo”.

Actores y elementos corpóreos -los imprescindibles con historias propias y reales- podían relacionarse entre sí sobre una tarima con texturas y vistas fotografiadas previamente, ajustadas, compuestas y proyectadas. Volúmenes que dieran realidad a la escena y pudieran articularse con el fondo: hablábamos de un rompecabezas en el que diversos elementos irían encajando.



Se sumó una referencia al trabajo del escenógrafo Voytek para *Yo, la peor de todas*: cómo el ojo asocia datos reales con recreados y los completa. El brillo de agua con espejos cortados en formas ondulantes. Así plantas vivas, corpóreas, podían espejarse con otras proyectadas.

Otro factor además de la realidad de las cosas, era cierta ‘transparencia’ para conectar la imagen proyectada: ninguna pared de utilería; sólo marcos de puerta o de ventana, rejas, un poste, un caño de desagüe, una cenefa y una canilla podrían completar y dar relieve a un patio o a una habitación, junto a objetos traídos a la acción como pupitres, escaleras o bancos. Estos elementos podrían además repetirse para simplificar y alcanzar transparencia también como genéricos. La transparencia de dejar expuesto el juego.

Evocar; aludir a un espacio sin simular ni imitar como un naturalismo y no adoptar la muletilla de que “es teatro” para que una utilería valga. No justificar lo falso. Lo traído era traído porque aportaba su verdad a la escena. Una escasez convenía a la transparencia.

Como en el cubismo o en un tríptico, la unidad no pasaría por simular, sino por presentarlos en una relación de evocación. Las imágenes grabadas no irían en principio atadas a una correspondencia prevista como suele hacerse para una truca (altura de cámara, distancia, focal, profundidad de campo, perspectiva, medidas y replicadas). Sí respondían a una unidad de la mirada, a un eco sentido.

Otro factor que sumó a la propuesta fue la necesidad de evitar elementos actuales. Imágenes de casas, galpones, tiendas y plazas

yuxtapuestas en anchas tiras compusieron calles que proyectamos como fondos pasantes para caminatas. Cada uno de estos componentes podía ser elegido y trabajado previamente para incluirlo en estas fotos panorámicas editadas. Buscamos una conexión verosímil en ellas, pero al mismo tiempo de asociación, separadas muchas veces con delgadas barras negras.

Muchas fotografías de Juan Viel Temperley y Fedra Grosso, quienes durante años recorrieron pueblos de provincia y ofrecieron sus imágenes al público y ahora al proyecto, integraron los fondos fijos o móviles sumados a la recolección de imágenes propias de escaneos, fotografías y videos.

El equipo de arte realizó uniformes con telas recicladas. Para interiores escaneamos otras telas, colectadas y clonadas como empapelados antiguos. Fotos de texturas, revoques y molduras los completaron. Una foto de pasto impresa fue fondo para un personaje caído. En casos puntuales grabamos imágenes parciales para sobreimprimir como reflejo. Desde un auto en marcha grabamos paisajes de ruta variando luego la velocidad, según el caso. Algunos factores técnicos a tener en cuenta fueron:

- Grabar los fondos enfocando siempre el elemento más cercano
- Buscar una profundidad de campo que integrara una textura de pared proyectada con una ventana corpórea, idealmente a f 5.6 o más con un objetivo 35mm como base, trabajando para ISO 800 y 1/25seg (máxima exposición posible para la cámara. Lamentablemente, tuvimos dificultades en fondos oscuros, incluso seteada la cámara en menor ISO y aumentando

la exposición. Esto requerirá mayor ajuste en postproducción)

- Proyectar imágenes (foto y/o video) con data suficiente para ampliar o corregir perspectiva. Herramientas como Photoshop y Scratch disponibles para ajustar color, valor, contraste, composición, forma, área y movimiento en la puesta
- En casos puntuales, deformar retirando la cámara para ampliar, para completar el cuadro en postproducción o para mejorar la perspectiva con motivos mayores como autos
- Evitar la pared curva de ciclorama por la distorsión. La pantalla led evitaría la distorsión propia de una proyección fuera de eje. Corregimos esto desde el Scratch y el proyector combinados
- Monitoreo: como punto de partida reproducir en el monitor de toma el balance de color y forma de la imagen original (ahora proyectada). Que esta referencia supere pasos intermedios como calibración del proyector y balance de la cámara, diafragma, ISO, etc.
- El soplador del proyector es perceptible para sonido
- Se construyó una tarima de 6x6x0.60m. de

alto para mejorar las relaciones de altura entre actores y pantalla. Conviene que sea maciza para estabilidad de la ambientación y por sonido. La función de la tarima es además “saltar” el foso que separa escenario y pantalla, distancia insalvable en una proyección frontal y que crea una banda de piso estéril.

Sustraer al rodaje de intrusiones, evitar traslados de equipos, traer texturas o iluminaciones pasajeras halladas, favorecer una concentración en lo actoral convergieron en la propuesta que buscaba establecer un punto de partida. Abstraídas, poder traer las escenas como trozos de tiempo, trabajarlas desde ahí. Resistir como en cada proyecto la lógica exterior, encontrar una propia.

Otra línea apuntaba a una pregunta sobre la representación de sí mismos de los adolescentes que eran eje del relato: su paso nuevo hacia un mundo convenido. Lo recolectado y reunido podía replicar esta interrogación. Ahí una referencia a Jacques Tati (*Mi tío*) y a Mozart (*Las bodas de Fígaro*). Una sonrisa sobre la representación.

AMOR URGENTE

CÁMARA: BLACK MAGIC
FORMATO: 1.85:1
LENTES: ROKINON 35MM Y 50MM

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: DIEGO LUBLINSKY
GUIÓN: DIEGO LUBLINSKY Y PABLO SCHUFF
PRODUCCIÓN: ALVARO URTIZBEREA
ARTE: CRISTINA TAVANO
VESTUARIO: ANALIA MORALES
MAQUILLAJE: MARCELO IÚDICE

SONIDO: CATRIEL VILDOSOLA
MONTAJE: DIEGO LUBLINSKY
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: WILLI BEHNISCH
FOQUISTA: RICARDO COSENZA
PRIMER AYUDANTE DE CÁMARA: SANTIAGO ESTEBAN
SALVINI STEPLER Y ALEJANDRO ORTIGUEIRA
OPERADORES HD: JAVIER HICK Y LUCAS IACCARINO
GAFFER: EDUARDO BROMAN Y HUGO SENLLE
ELÉCTRICOS: ADRIÁN SÁNCHEZ Y MARCELO SALGADO
COORDINADOR DE VFX: DAVID BISBANO
VFX: LISETTE FREIRE PÉREZ
FOTO FIJA Y MAKIN OFF: FELIPE URTIZBEREA
MERITORIO: LAUTARO NAHUEL CANAVESIO GOMEZ



CASI LEYENDAS

POR SOL LOPATÍN (ADF)



© VALERIA FIORINI



“En cuanto a la luz, trabajamos con la intención de generar una película con cierta atmósfera “artificial” pero sin llegar al punto de que se aleje plenamente de la realidad. Era súper importante que el espectador se sintiera cerca y hasta, tal vez, identificado con los personajes.”



A partir del primer encuentro con Gaby (Gabriel Nesci, el director de la película) empezamos a diseñar juntos la puesta en escena de la película. Hemos podido trabajar con absoluta libertad y confianza.

Básicamente me interesaba poder convertirme en el “trazo” de ese director y su mundo que venía elaborando hace años. La propuesta de Gabriel era clara y respondía al lenguaje de comedia.

El plano medio de tres fue nuestro caballito de batalla y también en los primeros planos el trabajo que hacíamos con Guillermo Romero (camarógrafo) era el de detectar el momento exacto donde funcionaba el slider in. Esta fórmula visual creo que acompaña positivamente al relato en casi todas las escenas.

Con Gaby pasamos muchas horas mano a mano en la previa en las que íbamos leyendo el guión literario para transformarlo en cantidad de planos y descripciones técnicas mediante hojas blancas, marcadores en mano, referencias visuales, lápiz y goma. También traté de visitar algunos ensayos previos con los actores.

En *Casi Leyendas* “dibujamos” toda la película, es decir pudimos plantear cada escena de manera técnica, primero en un escenario imaginario y luego a medida que las locaciones se iban concretando fuimos adaptándolo a la realidad. Lo impresionante de Gabriel es que filmamos exactamente lo planeado, eso hablaba de la solidez de sus ideas.

El trabajo de concepto fue compartido con mi gaffer, key grip y camarógrafos en la previa, incluso antes de los scouting técnicos.

En cuanto a la luz, trabajamos con la intención de generar una película con cierta atmósfera “artificial” pero sin llegar al punto de que se aleje plenamente de la realidad. Era súper importante que el espectador se sintiera cerca y hasta, tal vez, identificado con los personajes. A partir de ese concepto aparecen algunas superficies mojadas, humos y los ojos con su destello brillante.

La película visualmente tiene tres mundos: cada personaje principal en su universo con sus características propias. Por otro lado, teníamos que construir el mundo de la música compuesto por ensayos y shows en vivo.

El trabajo con todo mi equipo fue realmente muy profundo y productivo. Para las escenas de “vivo” pude apoyarme en un profesional como Marcelo Marelli (gran iluminador de



espectáculos) quien se adaptó de una manera increíble al lenguaje cinematográfico y al equipo.

Pudimos acompañar la película en todo su proceso, hasta inclusive el día del estreno donde como último eslabón de la cadena visual el equipo liderado por Lucas Iaccarino (PIC) pudo ser parte del chequeo de las salas.

CASI LEYENDAS

CÁMARA: ALEXA CLASSIC EV
FORMATO: 2.40:1
LENTES: LEICA SUMMICRON-C T2.0

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: GABRIEL NESCI
PRODUCCIÓN: MYS PRODUCCIÓN, BOWFINGER INTERNATIONAL PICTURES, TELEFE, CINDY TEPERMAN, BENTEVEO PRODUCCIONES AUDIOVISUALES, DK GROUP, ROYAL CINEMA GROUP, NON STOP DIGITAL, ELEVADOS, FILMSUEZ, DIRECTV, MOGAMBO Y WORLD MEDIA
ARTE: YAMILA FONTÁN
VESTUARIO: ROBERTA PESCI
MAQUILLAJE: BEATUSHKA WOJNOWICZ
SONIDO: MARTÍN LITMANOVICH
MÚSICA: GABRIEL NESCI Y JAVIER NESCI
PRODUCTOR MUSICAL: JUAN PABLO ADAMO

MONTAJE: ALBERTO PONCE (SAE)
FOTOGRAFÍA: SOL LOPATIN(ADF)
CÁMARA: GUILLERMO ROMERO
FOQUISTA: FEDERICO BRACKEN
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: BRUNO CONSTANCIO
VIDEO ASSIST: CAIKEN ALASCIO Y MIRANDA BARRON
DIT: JULIAN SELJAS
GAFFER: SEBASTIÁN MENDELBERG
JEFE DE ELÉCTRICOS: FEDERICO OLSINA
ELÉCTRICOS: MANUEL JUNCKER Y WALTER SAAVEDRA
OPERADOR DE GENERADOR: MARTÍN PUENTE
KEY GRIP: SEBASTIÁN DE LA PAULERA
GRIP: CHRISTIAN CELLARIO
STEADICAM: GUSTAVO TRIVIÑO
COLORISTA: DAMIÁN BENETUCCI EN CINECOLOR
COORDINADORES DE VFX: PAULA NÚÑEZ, LEONARDO QUARTIERI Y MAXI GÓMEZ EN CINECOLOR
FOTO FIJA: VALERIA FIORINI



CORRALÓN

POR EDUARDO PINTO

Cuando era chico y miraba mucho cine yo no sabía que existían diferentes roles en la construcción de una película: director, director de fotografía, director de arte, etc. Para mí era todo lo mismo, lo que veía era una película, una obra terminada. Soy director y director de fotografía desde la concepción, cuando comienzo a escribir un guión naturalmente lo veo en imágenes y voy diseñando la fotografía desde la escritura.

Desde el principio previsualicé la película en blanco y negro. Sentí que me daría una atmósfera pesada y oscura y que obtendría una fineza estética necesaria para que el espectador pueda entrar, reconfortarse entre tanta aspereza que va cobrando la historia.

La trama se embarra, se oscurece como en un túnel sin salida. El blanco y negro ayuda a transitar esta gran metáfora que es *Corralón*. La hace pictórica, le da volumen, nos aleja y nos acerca de la realidad, pero a la vez nos absorbe y nos envuelve.

La sangre roja para esta película me daba película de terror, la sangre negra me daba expresionismo alemán. Siempre pensé en una película expresionista y suburbana.

Los árboles secos, la lluvia sobre el barro, sobre las chapas, sobre la arena gris y los ladrillos huecos, genera una sensación de humedad y frío.

La cámara lenta abre un relato paralelo, es una lava que avanza y nos dice que algo está por estallar. La fotografía y los encuadre nos



van envolviendo y amasando en una tensión difícil de soportar.

Cuando arrancamos con la preproducción con Cadi Martín, Pablo Pinto y Choise Noice comenzamos a ver las locaciones y los lugares eran fantásticos. Volví al barrio después de un largo tiempo. A Moreno, el lugar donde comencé a sacar fotos durante mi niñez y adolescencia. Volví a encuadrar una geografía que conocía muy bien.

En *Caño Dorado*, con Daniel Ortega (ADF), ideamos un color intenso de verano, la saturación de algunos colores narrativos como el rojo y el celeste. En *Corralón*, en cambio, el viaje no era de color, el viaje era de grises.

Buscando las locaciones, cargué mi cámara 60d y mi lente 18mm de Nikon y salí a



registrar los barrios del lejano oeste. El sol explotaba en el invierno. Exponiendo el cielo en zona 5 tendría nubes recortadas y sombras duras. Quedé sorprendido al ver la pruebas, era un western.

Tendría un par de fresneles de 1000kw que los usaría directo para simular el sol y unos tubos fluorescente para rellenar. La fotografía sería dura y contrastada.

“La película posee una estructura dramática de tres franjas. La primera es la costumbrista: cámara en mano, luces suaves y altas; la segunda de suspenso: con desplazamientos de cámara en steadycam y los claroscuros en la iluminación; y la tercera roza el terror psicológico donde la fotografía se vuelve expresionista.”

El rodaje comenzó y en ese mismo instante el sol se ocultó y lo hizo para siempre. Solo filmábamos los fines de semana y el sol seguía oculto en una continuidad perfecta. El diseño fotográfico había cambiado, como la vida, cuando uno cree que tiene todo bajo control, algo se altera. Como no puedo controlar la naturaleza me acoplo a su propuesta. La fotografía de *Corralón* acompañó a la naturaleza: al frío, a la lluvia. El clima fue marcando arbitrariamente la estética de *Corralón*.

El plan de rodaje era intenso, tenía que filmar sin parar, eran muy pocas jornadas. Por esta razón pensé que no tendría manera de iluminar cada personaje con luz dura y directa o de oscurecer a los personajes mediante el uso de carpas para lograr el contraste buscado en la preproducción. Todo cambió, acepté los grises, el low contrast en algunas escenas. En esa escala de grises no hay blancos altos, pero sí negros densos porque expuse lo más bajo posible.

El registro de los exteriores fue casi documental: sin intervención alguna, el tamizador estaba puesto en el invierno morenense,



no tenía forma de iluminar. Me relajé y confié en que la continuidad sería perfecta. En los interiores utilicé tubos fluorescente o fresneles de 650kw que entraban por las ventanas. También puse lámparas led en las fuentes de iluminación que aparecían en cuadro.

El claustro lo realicé en la casa de mis padres. Ahí utilicé una entrada de luz directa por la puerta y ventana: fresneles de 650w directos, algo de humo y como luz principal utilicé una lámpara portátil con una lamparita de 150w, esas que utilizan los mecánicos.

Trabajé el concepto de punto de luz, el personaje que ingresa al claustro se transforma en luz para quien está encerrado, adentro hay alguien que espera ser salvado. La luz se enciende y se apaga cada vez que llega o se va el amo, de esta forma el personaje que interpretaba Luciano Cáceres iluminaba de alguna forma la escena.

Por lo general la lámpara está en el piso, la luz contrapicada marcaba un dramatismo extremo que era lo que necesitaba. En otros momentos la lámpara estaba colgada en el centro del cuarto, esta idea le dio un ritmo, una variación en la puesta de luz a las escenas de claustro. Creo que al haber un punto de luz en el centro, la visión o atención del espectador se resolvió en forma más puntual. Los bordes, los extremos del cuadro se diluyen hacia el negro profundo.

Con Jorge Dafuncchio, el director de arte, decidimos que la película tenía que tener mucha basura y texturas plásticas. Daffi es un gran artista pop y durante su carrera el plástico fue un material que utilizó en las formas más variadas. El claustro está envuelto de agropol negro, con este material generamos unos brillos en el background que contrastaban con las zonas oscuras.



© LAPACHO ESTUDIO

En la casa de los ricos, utilicé la luz natural que ingresaba por las ventanas. La casa era muy luminosa y estaba construida con ladrillos huecos grises de granito. Gracias al tono de estas paredes y el tono de las pieles de Brenda Gandini y Joaquín Berthold conseguí un gris muy suave. Una estética casi alemana que me recordaba a las películas de Michael Haneke. Apenas rellené con unos tubos fluorescente desde lejos para que el steady de Nicolás Mayer y Gus Triviño pudiera moverse con libertad. La idea era secuenciar las escenas y no recostarse en el montaje. Triviño estuvo en una jornada muy violenta y la verdad que fue un punto de apoyo para mí, cuando uno filma escenas muy jugadas, necesita un respaldo.

En el último acto de la película donde la tensión era absoluta utilicé fresneles de 650k puntuales para generar más contraste y dramatismo.

Los exteriores noche los filmé de tarde y en la hora mágica. Con la lluvia, miles de brillos. Por la tarde, con el cielo encapotado y la lluvia permanente bajaba notablemente el nivel de luz. Los faroles de la calle se encendían a las

5 de la tarde, esto me ayudó a filmar algunas escenas nocturnas de día.

Filmé a dos cámaras, hice la cámara uno y Fernando Lugones, que también fue mi gaffer, la cámara dos. Una cámara Sony 700 con lentes Canon y una 5D con el 16mm de Canon para los planos más amplios.

La película tiene una secuencia al inicio, que denominé antropológica, donde describo la llegada de un tren en hora pico a la estación de Moreno. La secuencia la armé con travellings a 50fps sobre las veredas y unos planos aéreos que describen el recorrido del camión. Utilizamos un Drone Phantom 4k, de Federico Stivelberg, y generamos planos geométricamente cenitales que construyen una trama donde las líneas juegan sin punto de fuga.

La dosificación la realicé en HD Argentina. Con Maximiliano Pérez nos dedicamos a enmascarar y apenas contrastar las tomas. Sabíamos que mucho no podíamos tocar: al tener bajos contrastes, era muy estrecho el rango de corrección.

La riqueza visual de *Corralón* es inherente a la función de la historia y lo que retrata del crudo invierno del gran Buenos Aires. La película posee una estructura dramática de tres franjas. La primera es la costumbrista: cámara en mano, luces suaves y altas; la segunda de suspenso: con desplazamientos de cámara en steadycam y los claroscuros en la iluminación; y la tercera roza el terror psicológico donde la fotografía se vuelve expresionista.

El guión y la fotografía de *Corralón* se encuentran en comunión con el retrato y el registro del tiempo: el instante único. La naturaleza que lo abarca todo, sus inclemencias que condicionan la forma de rodaje pero que, sobretodo, marcan una estética concreta. Yo capturé la fotografía que estaba ahí dando vueltas en el crudo invierno del gran Buenos Aires. El invierno está presente: gris, sin color, en blanco y negro como la historia de *Corralón*. Una historia que habla del enfrentamiento e intolerancia entre los hombres blancos y los negros.

CORRALÓN

CÁMARA: SONY NEX-F 700 Y CANON 5D
FORMATO: 16:9
LENTE: CANON

EQUIPO TÉCNICO

GUIÓN, DIRECCIÓN, FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: EDUARDO PINTO
PRODUCCIÓN: OMAR AGUILERA Y PABLO PINTO
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: NICOLÁS BATLLE
DISEÑO DE PRODUCCIÓN: CADI MARTIN Y EDUARDO PINTO
JEFA DE PRODUCCIÓN: MARÍA CELIA VÉLEZ
ARTE: JORGE DAFFUNCHIO
VESTUARIO Y MAQUILLAJE: CINTIA ESPAÑOL
SONIDO DIRECTO: CHOICE NOICE
SONIDO: NO PROBLEM / OMAR JADUR
MÚSICA: AXEL KRYGIER
MONTAJE: JOAQUÍN MUSTAFÁ TORRES Y LEO ROSALES
SEGUNDA CÁMARA Y GAFFER: FERNANDO LUGONES
STEADYCAM: GUSTAVO TRIVIÑO Y NICOLÁS MAYER
COLORISTA: MAXIMILIANO PÉREZ (HD ARGENTINA)
FOTO FIJA: LA PACHO ESTUDIO



EL OTRO HERMANO

POR JULIÁN APEZTEGUÍA (ADF)

Cuando Adrián Caetano me convocó para hacer la fotografía de la adaptación de la novela *Bajo este sol tremendo*, ese título fue la primera premisa sobre la que construimos la imagen del film. Finalmente, la película tuvo otro título pero la impronta del original siguió presente.

Tuvimos las primeras charlas durante el proceso de adaptación, que hicieron Adrián y Nora Mazzitelli. Entonces, el guión empezó a tener una vida propia que lo alejó del original pero le dio una base más cinematográfica. Tomó elementos de géneros como el western, el policial negro, el terror o ciertos films clase B. Las dos referencias más concretas de imagen que tuvimos fueron: *Two Thousand Maniacs* (1964), una película de terror clase B que transcurre en un pueblo cuyos habitantes son bastante retorcidos y su estética es cruda y despojada, pero sobretodo inquietante; y *Cool Hand Luke* (1967), una película de prisioneros del “chain gang” que tenía exteriores día con sol y algunos interiores de barracas interesantes.

En estas charlas de pre también participaba Gonzalo Delgado, el director de arte. Los tres hicimos un viaje a Chaco para empaparnos del clima de la provincia. Esto fue fundamental porque la película por cuestiones de producción se filmó íntegramente en Buenos Aires simulando ser Chaco.

Para definir la imagen de una película antes de pensar en términos de iluminación empiezo por decidir qué textura debe tener desde la óptica y el medio de captura. En ese sentido

Caetano proponía que fuera cercana a lo crudo del video: quería escapar del exceso de estilización que da la poca profundidad de campo y el uso de lentes “suaves”. Quería tener todo el cuadro en foco, como ocurre con las cámaras de video de sensor más pequeño. Lo terminamos sintetizando: buscamos una imagen dura, con mucha definición, fuerte contraste y una gran profundidad de campo. Decidimos usar un encuadre con la proporción 1.85:1 por lo cual se descartaron los lentes anamórficos ya que no nos convencían los detalles estéticos que agregan. La decisión fue rodar con lentes Ultra-Prime que son contrastados y tienen una definición bastante dura en relación a otras opciones.

El rodaje sería en pleno verano, en interiores y exteriores muy calurosos y el equipo debía tener la capacidad de funcionar bien en situaciones extremas. Lo dicho también aplicaba a la imagen: teníamos que combinar unos niveles de luz muy altos en los exteriores con interiores y noches muy oscuras. Por eso decidimos usar una Panasonic Varicam 35, cuyo sensor tiene el tamaño del Super 35mm, pero con una característica clave: tiene un rango de sensibilidad muy amplio. Además, el sensor tiene dos opciones de seteo: una de ISO 800 y otra de ISO 5000. Esto me permitió usarla en exteriores con un nivel de filtros y de diafragma a mi gusto; y en las noches o en los interiores en clave baja iluminar con las fuentes de luz del decorado y aún así contar con un diafragma cerrado para obtener esa gran profundidad de campo que me planteaba el director.

La cámara me impresionó muy bien por su robustez, su respuesta en cuanto al manejo

de color y latitud, y su definición 4K que nos permitía cumplir con los requerimientos de coproductores extranjeros. Otra de las ventajas que me ofrecía es que permite grabar dos resoluciones diferentes en tarjetas separadas. Elegimos como master el códec nativo de la cámara (AVC Intra 4K – 444) y en la otra tarjeta un códec HD (AVC Long Gop – 1920x1080) para que el director pudiese visualizar en su computadora personal.

Nuestra historia transcurre en un pequeño pueblo del interior de Chaco castigado por el sol y la humedad que hacen su aire denso, difícil de respirar. Así debía sentirse el personaje de Cetarti (Daniel Hendler) y así debíamos reflejarlo en nuestras imágenes.

Los exteriores debían estar dominados por la presencia de un sol siempre demasiado arriba y que invadiera las caras incluso después de rebotar en chapas, autos, tierra o asfalto para dar esa sensación molesta a los ojos. Los exteriores debían ser diáfanos, que no quedaran dudas que ese sol ‘quema’. También trabajamos así con los personajes: sentirlos todo el tiempo transpirados, sufriendo por el calor. En todos los decorados de exteriores el sol tuvo un protagonismo importante. A la hora de hacer el plan de rodaje buscábamos ese sol plomizo que arde sobre las cabezas y se siente duro sobre las caras de los personajes. Para reforzar esta sensación lo rebotábamos sobre superficies plateadas para que aún en la zona de sombras la piel siguiera copiando el brillo que les da el sudor. En algunas situaciones también apoyamos con faroles HMI de 6k que ayudaban a generar ese brillo,

aunque para mi gusto con una diferencia de color que lo hacía menos efectivo.

Había otra parte de la historia donde no llegaba ese sol: las noches en las que el personaje de Duarte (Leonardo Sbaraglia) se mueve y hace sus más turbias operaciones junto a su cómplice Danielito (Alian Devetac), que alberga en su sótano a las víctimas de sus secuestros. Todas estas escenas requerían un trabajo con niveles de luz mucho más bajos, casi en oscuridad. Ahí fue clave la coordinación con arte respecto a las luces prácticas. Coincidimos en el gusto por tener diferentes coloraciones de iluminación en los espacios en los que se desarrolla el relato. Así, cada lugar tenía su personalidad y permitía una ubicación rápida para el espectador.

El sótano, donde tenían confinados a los secuestrados, se construyó en estudio. Tanto el diseño de Gonzalo como la ambientación de Juan Giribaldi permitieron que se integre de manera fluida con el galpón que hacía de ambiente superior conectado. El decorado tenía paredes desmontables y usamos una lámpara móvil como única fuente de iluminación. A Gonzalo le pareció interesante que los secuestradores usaran una luz portátil porque ayudaba a generar un suspenso adicional. Elegimos una lámpara de bajo consumo para lograr un tono verdoso. Creo que esa luz saliendo de un espacio y entrando en otro también ayudó en la integración de ambos decorados.

En los interiores usé luminarias de baja potencia para mantener la presencia de las luces del decorado: me gusta que tengan entidad las

“En los interiores usé luminarias de baja potencia para mantener la presencia de las luces del decorado: me gusta que tengan entidad las lámparas de techo, los veladores y que jueguen como luces principales.”



lámparas de techo, los veladores y que jueguen como luces principales. Lo que agrego son pequeños detalles a partir de fuentes poco potentes: algún tubo suelto o fresneles de 300w o de 650w muy contenidos. La gran sensibilidad de la cámara (llegamos a usarla en ISO 3200 sobre base ISO 5000) me ayudó a conseguir ese objetivo con diafragmas 5.6 y 8 manteniendo la profundidad deseada.

La secuencia del tiroteo final representó un desafío aparte. Tenía muchas puestas desde distintos ángulos y debimos rodarla en cuatro jornadas. Con las escenas exterior día se presenta la complejidad de mantener la continuidad ya que puede tener variaciones según la hora y el clima. Al principio intentamos hacer un desglose minucioso determinando en qué momento del día filmar cada frente, pero por



© GUILLERMO SAPOSNIK

EL OTRO HERMANO

CÁMARA: PANASONIC VARICAM 35

FORMATO: 1.85:1

LENTE: ULTRA-PRIME

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: ISRAEL ADRIÁN CAETANO
GUIÓN: NORA MAZZITELLI Y ISRAEL ADRIÁN CAETANO
PRODUCTORES: HERNÁN MUSSALUPPI Y NATACHA CERVI
DIRECTORA DE PRODUCCIÓN: LILIA SCENNA
ARTE: GONZALO DELGADO
VESTUARIO: MARÍA JIMENA "PETA" ACEVEDO

MAQUILLAJE: DOLORES GIMÉNEZ
SONIDO: GUILLERMO PICCO (DIRECTO) Y CATRIEL VILDOSOLA (POST)
MÚSICA: IVAN WYSZOGROD
MONTAJE: PABLO BARBIERI
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: JULIÁN APEZTEGUÍA (ADF)
FOQUISTA: MANUEL REBELLA
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: MARIANO ROTH
GAFFER: GUILLERMO "GURÍ" SAPOSNIK
JEFE DE ELÉCTRICOS: MIGUEL RIVAROLA
ELÉCTRICOS: MANUEL CANALES
GRIP: JORGE AVALOS
COLORISTA: JULIEN BODART (DIGITAL DISTRICT)
COORDINADOR DE VFX: MARIANO SANTILLI

coordinación de efectos y continuidad se hacía imposible de seguir así que la dividimos en bloques dramáticos que tratamos como escenas sucesivas. Estoy satisfecho con el resultado que conseguimos gracias al fino trabajo de Mariano Santilli, el supervisor de VFX, ya que en varias tomas tuvimos que recurrir a un reemplazo de cielos porque se había cubierto de nubes y no se correspondía con lo filmado.

Por cuestiones de coproducción la corrección de color se hizo en Digital District, una empresa de postproducción en Francia. Con el colorista Julien Bodart establecimos una

comunicación muy fluida porque también era fotógrafo –de foto fija– así que compartimos muchos conceptos. Eso me ayudó a encontrar una personalidad de color para cada uno de los espacios y, al mismo tiempo, lograr una unidad estética. Trabajamos con un corrector Baselight que no conocía y encontré muy versátil y preciso.

Creo que el resultado final está muy cerca de nuestras intenciones iniciales. A veces, la brecha entre lo planeado y el resultado es grande, pero siempre aprecio como parte del trabajo esas desviaciones que se generan durante el proceso.



EL PESO DE LA LEY

Por Mariana Russo (ADF)



NOTA CONFECCIONADA A PARTIR DE UNA ENTREVISTA PARA LA WEB DE ADF REALIZADA POR CARLOS WAJSMAN

A *El peso de la ley* llegué un par de días antes de empezar el rodaje. Me sumaron al proyecto Juan Iribas y Celeste González. Fue una locura hermosa, que me generó un proceso de adaptación en tiempo récord porque entré en contacto con la historia durante el viaje en micro que me trasladaba a la filmación. El primer impacto que me causó el guión fue que era una historia muy compleja de contar. Era complicado encontrar el tono y el espíritu del film y ese me pareció el desafío.

El peso de la ley narra la defensa de un supuesto violador a través de la mirada de su abogada y es un caso difícil de definir. Hay un personaje (Manfredo, a cargo de Fernán Mirás, quien también dirige) que es la supuesta víctima. La historia transcurre en un pueblo y tiene partes de misterio y elementos de policial, pero no termina de ser de género. Por eso es una

película extraña para narrar desde la luz. Podría compararla con *Fargo*, de los hermanos Cohen, que es un policial pero tiene unos tiempos que le dan cierto toque enrarecido.

Los primeros días fueron fundamentales para entrar al imaginario del director. Arrancamos muy temprano recorriendo los decorados de Necochea mientras Fernán me iba mostrando los espacios donde se desarrollarían algunas secuencias. Charlábamos cómo eran los personajes y cómo quería ver esos espacios. Así fui conociendo su visión y su mirada pictórica de los lugares. Fernán tiene formación plástica y un cierto código con las imágenes, algo que enseguida puso al servicio de la película. Esa fue una herramienta maravillosa con la que conté: él tenía una idea muy clara de lo que quería.

En el transcurso del trabajo descubrimos con Fernán que teníamos un ojo y un gusto común.

“Me resulta fundamental poder elegir los horarios de rodaje y es algo que trato de defender lo máximo posible. Para esta película pudimos elegir los momentos precisos para hacer los exteriores. Cada lugar tiene su alma y yo me llevo bien con buscarla; en todas las películas que hice los lugares me dieron algo y creo que siempre lo supe aprovechar.”

Siempre chequeo con los directores con los que trabajo cuán cerca estoy de lo que se imaginaron porque es difícil lograr interpretarlos si no hay referencias concretas de color, óptica o técnica: ellas te dan un marco y en este caso no había un punto de partida previo. Por suerte, varias veces al encender las luces Fernán se acercaba diciendo: “Mariana, ¿esto era lo que yo quería!” Y ese era mi mayor logro: la tranquilidad de estar yendo por el mismo camino.

No tuvimos posibilidad de hacer pruebas de cámara con anterioridad y me encontré con un pedido de equipo hecho desde producción que tenía que respetar. Por suerte ya conocía la cámara Sony F3 y su rango dinámico y eso me dejaba más tranquila. Trabajamos la curva en el formato nativo para después ajustar el contraste en postproducción.

Tuvimos bastantes problemas técnicos con un controlador de diafragma electrónico. Desde el principio no funcionaba bien: tuvimos que diafragmar los lentes con una cámara réflex antes



de montarlos en la F3 y no podíamos corregir la apertura una vez montados; este procedimiento engorroso retrasaba los tiempos de rodaje. Después empezó a funcionar el controlador, pero al final de la primera semana dos lentes se quedaron ‘congelados’ en f2.8. Entonces tomé la decisión de trabajar con todas las ópticas fijas a f2.8 así ahorramos tiempo de rodaje. Pero al trabajar a ISO 800 y f2.8 el desafío fue controlar la exposición en los exteriores día.

Como herramienta fundamental de control de exposición utilizamos el histograma y el spotmeter; yo sigo usando fotómetros, tanto de luz incidente como de reflejada, porque fueron mis primeras herramientas y me permiten interpretar la escena más allá de la cámara que use o de la curva que aplique. Considero esas herramientas como una extensión de mi ojo, siempre los llevo al rodaje y circulan.

Con respecto al diseño de luz, lo que hago con todas las películas es observar lo que me brindan los espacios y pararme fotográficamente frente a cada decorado. En este caso en particular había dos mundos: el de la ciudad y el del pueblo. La ciudad tenía cierto vértigo y el pueblo, tomas más largas con una cierta lentitud interna. Cuando narrábamos el pueblo nos obligamos a detenernos en la observación, en la descripción del lugar. La ciudad era el mundo de los abogados con una cierta verticalidad y el pueblo más bien horizontal, un ambiente de cierta belleza. Allí contábamos con escenas en el bosque donde los personajes se perdían y se encontraban.

Usamos mucho carro y un par de días contamos con un dron. También un lente 35mm. Para mí la fotografía –antes que la luz– depende del encuadre. Me resulta natural pensar primero en el marco y en la relación que tienen los personajes con el espacio.

Me resulta fundamental poder elegir los horarios de rodaje y es algo que trato de defender lo máximo posible. Para esta película pudimos elegir los momentos precisos para hacer los exteriores. Cada lugar tiene su alma y yo me llevo bien con buscarla; en todas las películas que hice los lugares me dieron algo y creo que siempre lo supe aprovechar.

Con respecto al equipo humano, mi principal apoyo y mano derecha fue Virginia Rojas, la gaffer. Ella fue la gran comunicadora, la que más conoció al equipo de eléctricos. Trabajábamos la puesta antes de entrar a los decorados y una vez en el lugar los tiempos apremiaban, el equipo era reducido y yo estaba también haciendo cámara, así que fue fundamental Virginia.

Generalmente me potencio trabajando con el director de arte; en este caso, fue un diálogo difícil porque pasó más por ver los vacíos que por



© LUPE JORGE

las posibilidades; ambos nos enfrentábamos con el límite de los espacios y los tiempos. Lo que tratamos de hacer entre los dos fue aprovechar lo que había y disimular lo que faltaba.

Más que soñar fue un trabajo de optimizar los recursos. Por ejemplo: el espacio de la cárcel donde está encerrado el acusado era en realidad un garaje lleno de cosas imposibles de mover. Entonces quedaba un solo punto de vista para poner la cámara: un espacio cuadrado y una puerta con una reja. Hubiera sido fácil hacer solo un plano corto del actor con las rejas fuera de foco delante de la cámara, pero necesitábamos contar su soledad y para eso estar más lejos. Entonces pusimos un tramo y medio de vías (que era todo lo que entraba) y nos fuimos acercando hasta un PP. Lo que encontramos desde la luz para agregar tensión a la situación fue poner un tubo fluorescente que parpadeaba. Hicimos

lo que pudimos con lo que había pero sin dejar de soñar. Y el actor atravesó el lente; todos nos quedamos en silencio... terminamos de grabar y fuimos a felicitar a Daniel Lambertini porque habíamos hecho magia con dos elementos ¡y una persona que sufría delante de cámara!

La postproducción de imagen la realizamos en Cinecolor con Roberto Zambrino. Yo sabía que no tenía un material demasiado prolijo, entonces lo primero que hicimos fue empararlo. Después se trató de acentuar el carácter de contraste de cada escena. Luego nos abocamos a conseguir el color. En las primeras charlas habíamos manejado la idea de desaturar las escenas del pueblo, trabajar los sepias y los ocre, pero a medida que avanzamos en el rodaje nos dimos cuenta que el color tenía que estar presente en esos paisajes con azules, verdes, destacar la luz dorada del bosque. El trabajo más complejo fue controlar los verdes

y lograr una progresión de las escenas hacia una cierta calidez, que es hacia donde tiende la película a medida que la abogada se va adentrando al mundo del pueblo.

Lo que a mí más me preocupaba era encontrarle el tono a la película y por suerte nunca sentí que nos alejamos. Había una tranquilidad respecto a que el ambiente y los recursos siempre se utilizaron en función de la historia. Pusimos mucho esfuerzo y la película lo vale; hubo una sincronización en las tareas de todos.

Después de este relato y de acordarme cómo fue el rodaje no sé si yo entré demasiado rápido a la película o más bien la película llegó hasta mí como una oportunidad de reaprender el oficio desde un lugar más austero y de observación. Agradezco la oportunidad y celebro el encuentro con este equipo hermoso.

EL PESO DE LA LEY

CÁMARA: SONY PMW F3
 FORMATO: 16:9
 LENTES: CARL ZEISS

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: FERNÁN MIRÁS
 GUIÓN: ROBERTO GISPERT Y FERNÁN MIRÁS
 PRODUCCIÓN: VICTORIA AIZENSTAT, FERNANDO SOKOLOWICZ Y ROBERTO GISPERT
 ARTE: SERGIO HERNÁNDEZ
 VESTUARIO: ELDA ESTELA LEDESMA
 MAQUILLAJE: MARISA FERREYRA

SONIDO: IGNACIO GOYEN
 MÚSICA: CECILIA PUGLIESE
 MONTAJE: ANABELA LATTANZIO (EDA)
 FOTOGRAFÍA: MARIANA RUSSO (ADF)
 CÁMARA: JUAN CELESTINO
 FOQUISTA: ANABEL LEANDRO
 OPERADOR HD: ANTONIO DE LA GARMA
 GAFFER: VIRGINIA ROJAS
 JEFE DE ELÉCTRICOS: ARIEL VASALLO
 ELÉCTRICO: DANIEL BESOYTAURUBE
 GRIP: IBRIAN AZZI
 DRONE: PABLO DUPAS
 COLORISTA: ROBERTO ZAMBRINO (CINECOLOR)
 COORDINADOR DE VFX: AGOSTINA BRYK



KÉKSZAKÁLLÚ

FOR DIEGO POLERI (ADF)



En 1999 colaboré con Gastón Solnicki en el rodaje de *Facundo.Inés*, un cortometraje en 16mm con una protagonista que tocaba el cello y un joven esgrimista. Años después compartimos la filmación de *Süden*, un documental sobre una experiencia musical de Mauricio Kagel, un compositor argentino que vivió en Alemania durante los últimos cuarenta años y volvió para tocar en Buenos Aires. Para *Kékszakállú* (*Barba Azul*, en español) la música fue nuevamente el punto de partida del proyecto con la ópera de Béla Bartók que da el título a la película como fuente de inspiración.

Ésta vez Gastón había pensado encarar el proyecto como una ficción o, como él dice, “en el camino entre el documental y la ficción”. Ello consistía en volver a trabajar con actores durante un tiempo determinado de filmación y con algunas ideas argumentales, pero sin guión formal. Basados en *El Castillo de Barba Azul*, donde mujeres jóvenes desaparecen en los laberintos de una gran mansión de puertas y llaves misteriosas, y de la mezcla de esa idea con el universo de los adolescentes argentinos que veranean en Punta del Este en los “castillos” de sus padres, encaramos el rodaje de cuatro semanas en la costa uruguaya.

“El gran rango dinámico y la buena respuesta en las luces altas, sumados a la versatilidad de la Amira (monitor y VF, filtros ND incorporados, 200cps en 3.2K) nos permitieron diseñar un rodaje ágil y liviano.”

La película no tenía un guión de ficción sino algunas ideas de personajes y líneas dramáticas que los atravesaban. Queríamos acceder a esas casas familiares de paredes recién pintadas, muebles y sábanas blancas, con ventanales de piso a techo que además de permitir la entrada de muchísima luz sirven como “vidriera” para poder observar desde afuera la vida familiar “íntima”.

Por esta arquitectura y la época estival del rodaje imaginamos una película luminosa, donde el sol fuera siempre nuestra fuente principal.

Apoyados en esas ideas tomamos algunas decisiones estéticas como filmar con la Alexa Amira que nos parecía ideal para este camino entre aproximación documental y un resultado de imagen propio de la ficción y el uso de planos fijos.

El gran rango dinámico y la buena respuesta en las luces altas, sumados a la versatilidad de la Amira (monitor y VF, filtros ND incorporados, 200cps en 3.2K) nos permitieron diseñar un rodaje ágil y liviano.



La otra decisión que marcó la estética de la película es haber usado un solo lente fijo, que después de varias e interesantes discusiones terminó siendo un 40mm Ultraprime de Carl Zeiss que me permitió (más bien obligó) a hacer uno de los planos que más me gustan de la película, tanto por el “encuadre” como por el sentido que tiene y el modo de realizarlo. Es un plano general del edificio Arenas Blancas, donde vive Lara, una de las protagonistas. De haber tenido un set de lentes completo disponible no creo que

hubiera elegido hacerlo con el 40mm por lo incómodo de la situación de tener que alejarse del edificio y trepar un médano para que “entre” en el encuadre. El resultado es un edificio que ocupa todo el cuadro (1:1.85) y me parece la idea más cercana a un castillo de cristal, que podría ser una cárcel también.

Otra de las ideas en cuanto a la luz fue utilizar los extremos del día: le esquivamos a la luz cenital de enero aunque filmáramos en

interiores ya que siempre la puesta en escena estuvo determinada por lo que pasaba con la luz del sol.

Filmamos una sola escena de noche en Uruguay, que es la escena final de la película en la que una balsa atraviesa una laguna de mar acercándose a la cámara. Para esta escena usamos como iluminación los faroles de dos autos, así el personaje y la balsa se hacen visibles a medida que se acercan, momento en el

cual se produce para mí el misterioso encuentro entre lo documental y lo ficcional.

Otro aspecto interesante del diseño de producción del proyecto, teniendo en cuenta que se iba “escribiendo” mientras se filmaba, fue la posibilidad de ver al final de cada jornada el material capturado con el LUT correspondiente a cada escena. Alan Segal (montajista y coautor) y Gastón iban haciendo prearmados que sirvieron mucho a la hora de avanzar en el rodaje.

Después del viaje la película creció y se agregó una segunda etapa de rodaje en Buenos Aires en la que se retrató la vida de esas familias durante el año: el trabajo en las empresas de los padres de los protagonistas y sus estudios. La dirección de fotografía de esta etapa estuvo a cargo del colega Fernando Lockett con quien compartimos los créditos de la película.

KÉKSZAKÁLLÚ

CÁMARA: ARRI ALEXA AMIRA
FORMATO: 1.85:1
LENTES: ULTRA PRIME 40MM

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: GASTÓN SOLNICKI
PRODUCCIÓN: IVÁN EIBUSZYC Y GASTÓN SOLNICKI
SONIDO: JASON CANDLER
MÚSICA: BÉLA BARTÓK
MONTAJE: ALAN SEGAL Y FRANCISCO D´EUFEMIA
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: DIEGO POLERI (ADF) Y FERNANDO LOCKETT
ASISTENTE DE CÁMARA: SOFÍA SARASOLA
COLORISTAS: MICHAEL DERROSSETT, ALEJANDRO ARMALEO Y JULIEN HOGERT





LEY PRIMERA

POR MARCELO IACCARINO (ADF)



BOCETO DE POSTPRODUCCIÓN

Trata sobre la posesión o la pertenencia. Es una obra inconclusa, pero una película estrenada. Se terminó siete meses después de la internación del director debido a una enfermedad terminal. Por esto no se llegó a postproducir como era el plan original.

La historia comienza en 1924 en Napalpí, Chaco, con un hecho verídico: el fusilamiento de una aldea por fuerzas federales de un gobierno democrático. Los mocovíes habían decidido dejar de cosechar algodón ya que con los

cospeles que les pagaba la corporación no alcanzaban para vivir. Prefirieron subsistir como sus antepasados: cazando y recolectando. Este ejemplo no fue bueno para la época contemporánea tal como lo cuenta *La Patagonia rebelde*, de Héctor Olivera. Por eso los fusilamientos que, según los periódicos de la Capital, dieron como resultado alrededor de 400 indígenas muertos por las balas de los modernos Mauser.

Desde la preproducción junto a Coca Oderigo, a cargo del diseño de arte, se decidió utilizar una gama de colores tanto para el

vestuario como para la fabricación de las carpas y diferentes objetos, buscando tonos pasteles para esa época de la película.

Se tuvo especial cuidado en la selección de los extras, quienes en su totalidad provenían de la zona de Chaco.

Las armas de fuego de la caballería fueron cargadas con pólvora como en la época para darle credibilidad a los disparos. Ese fue uno de los efectos más complicados para realizar en postproducción.



“Llevaba mucho tiempo caracterizar a los actores, lograr el tono y las arrugas de piel y en el caso del director complicaba aún más el rodaje. Por lo tanto trabajamos en muchos momentos como una segunda unidad completa donde como director de fotografía seguía filmando junto a mi camarógrafo en una dialéctica de roles muy interesante.”

Estas escenas de “la cacería” se grabaron durante una semana, ya que si bien la película está relatada desde el punto de vista de los quom la quisimos contar también desde la caballería y desde la aldea. Usamos cinco cámaras, y participaron más de 100 extras.

El rodaje se hizo con dos cámaras Sony F65. Junto al director armamos un equipo un poco atípico, dado que él mismo interpretó el papel de los hermanos protagonistas (con diferencias muy concretas tanto estéticas como de idioma).



Por eso, Eduardo Pinto codirigió y llevó la cámara en las diferentes circunstancias, y fue una muy acertada decisión.

Llevaba mucho tiempo caracterizar a los actores, lograr el tono y las arrugas de piel y en el caso del director complicaba aún más el rodaje. Por lo tanto trabajamos en muchos momentos como una segunda unidad completa

donde como director de fotografía seguía filmando junto a mi camarógrafo en una dialéctica de roles muy interesante.

Trabajamos con un guión trilingüe, los textos de los actores estaban escritos en quom (por fonética) y en inglés. Ese fue el verdadero reto de este proyecto: que sea verosímil escuchar en el cine esa lengua -originaria- por primera vez.

LEY PRIMERA

CÁMARA: SONY F65
 LENTES: ULTRA-PRIME SET (16-24-32-40-32-40-50-85-100-135) // 300MM CANON CENTURY SERIES 2000 // ZOOM ALURA. 45-250MM // ZOOM CENTURY SERIES 2000 17-35MM
 FORMATO: 1.85:1

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: DIEGO RAFECAS
 PRODUCCIÓN: JOSÉ MARÍA LANDI
 ARTE: COCA ODERIGO
 VESTUARIO: VIOLETA GAUVRY
 MAQUILLAJE: KARINA CAMPORINO Y ANA MARIÑAS
 SONIDO: OMAR JADUR
 MONTAJE: MARCELA SAENZ
 FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: MARCELO IACCARINO (ADF)
 OPERADOR HD: JAVIER HICK
 FOQUISTAS: CAMILA LUCARELLA, NATALIA MARTÍNEZ Y NURIA BESSER
 AYUDANTES DE CÁMARA: FEDERICO CONTRERAS, MATÍAS FERNÁNDEZ PRIETO Y MERCEDES LABORDE
 DATA MANAGER: SANTIAGO CAPUTTO Y FERNANDA MALLO
 VIDEO ASSIST: FRANCISCO ROSSO Y AXEL BEJARANO
 GAFFER: GUILLERMO SAPOSNIK Y JUAN TIZÓN
 JEFE DE ELÉCTRICOS: MIGUEL RIVAROLA Y MARTÍN POLERI
 ELÉCTRICOS: MATÍAS LANATTA, ANDRÉS LUTZ, JOAQUÍN ELICABE URRIOL, LEANDRO ROCHA, MARCELO RAPADURA, NICOLÁS FARINA Y MATIAS MONTI.
 KEY GRIP: JORGE TRISTÁN Y JORGE TRISTÁN
 STEADICAM: NICOLÁS MAYER Y DIEGO WOREL
 COLORISTA: CARLOS MARTÍNEZ
 FX: EDUARDO PUGA - NASA FX

LOS CORROBORADORES

POR PIGU GÓMEZ (ADF)





“Cuando trabajás con alguien que conocés y entendés su sensibilidad, llegás a la lectura del guión con un plus: te cuesta menos comprender qué quiere contar y eso te permite meterte más rápido en su manera de interpretar lo que está escrito.”

Lo conocí a Luis Bernardez hace más de 10 años cuando hice la dirección de fotografía y él era el asistente de dirección de Diego Lerman en *Mientras tanto*. Luego, repetimos esos roles en *Tres de corazones*, de Sergio Renán. A partir de ahí nos hicimos amigos y armamos varios proyectos juntos. En su primer corto para Historias Breves, *Estacionamiento*, no pude estar por un tema de fechas, pero luego llegó el momento de su ópera prima. Cuando trabajás con alguien que conocés y entendés su sensibilidad, llegás a la lectura del guión con un plus: te cuesta menos comprender qué quiere contar y eso te permite meterte más rápido en su manera de interpretar lo que está escrito.

El desafío más grande que me planteó Luis era que había que hacer un documental a partir

de una ficción. Todo el diseño estuvo orientado a eso: lograr un look realista mezclando material de archivo, falso archivo, found-footage y el material generado por nosotros (a su vez con varios estilos). Luis investigó en bibliotecas y archivos el imaginario de la elite gobernante durante el primer centenario, y la película es un retrato particular de la sociedad porteña en forma de thriller político-histórico.

Suzanne, la protagonista, es una periodista francesa contactada por Dressler para realizar un tour por los edificios que “Los Corroboradores” habían copiado en Buenos Aires. Esta logia tenía como objetivo convertir a Buenos Aires en la París del Plata. La trama es sutilmente irónica, con críticas al comportamiento de la elite porteña. Se trata de meter al espectador en un

documental con entrevistas a especialistas, historiadores y arquitectos. La premisa fue ir enraizando el clima de a poco hasta hacer dudar al que mira de lo que está viendo.

Luis quería como protagonista a una actriz francesa nativa que no sea conocida. La elección recayó en Andrée Leonet, que si bien no es actriz, es francesa y vive en Buenos Aires hace más de 30 años. Como el personaje aceptaba que le hagan la entrevista a condición de que no se divulgue su identidad, no se la podía descubrir. Por eso siempre se la ve a contraluz, de espaldas o de lejos.

Encontrar la locación principal fue lo más complicado. Por guión la acción transcurría en un segundo o tercer piso del pasaje Rivarola. Vimos algunos departamentos ahí, pero todos eran chicos para los encuadres y movimientos. Por requerimientos de sonido buscamos arquitectura francesa en barrios más tranquilos, pero siempre algún aspecto no nos servía.

Finalmente, la locación que más gustó fue un petit hotel por Congreso, en Riobamba al 200. A pedido del sonidista pusieron doble vidrio en la puerta-ventana principal, lo cual me obligaba a tener que acceder desde afuera para corregir cualquier luz y además filmamos de noche para que el ruido disminuyera más. Por la ventana colgamos una gigantografía de lo que se vería realmente desde un tercer piso del Rivarola (para eso hubo que sacar fotos de 20mpx y componer una sola imagen). Hicimos dos fondos: uno para el día y otro para la noche. Por fuera del balcón de la locación Alfred



Vélez colgó esa gigantografía protegiéndola de la lluvia y el sol. Era como estar en un estudio y funcionó como cobertura.

Con la directora de arte, Mirella Hoijman, hablamos mucho para imaginarnos la locación principal. La idea de Luis era descubrir al final la dimensión real de ese ambiente y de ese cuadro sinóptico que Suzanne elabora a lo largo de la trama. Mirella tomó como modelo para armar esa pieza la obra de Josef Albers con sus líneas diagonales.

El rodaje tuvo varias etapas: la primera fue una semana solo de cámara para fachadas y edificios. Esto se hizo tres meses antes del rodaje principal porque necesitábamos los árboles

con poco follaje para poder ver bien la arquitectura. Luego vino el rodaje principal de cinco semanas (con la protagonista y las entrevistas). Al año siguiente tuvimos la suerte, a través de Cancillería, de poder viajar una semana a París a filmar paisajes y fachadas de los edificios originales que se copiaron en Buenos Aires. Luego de montar la película, Luis hizo varios cambios y filmaron una semana de retomas con otro final. Esa semana, como yo estaba de viaje, la fotografía quedó a cargo de Lucio Bonelli (ADF).

De acuerdo al presupuesto y a la agilidad que queríamos en el set nos inclinamos por grabar en HD con una Sony F3 en S-log, directo en las tarjetas de la cámara. Usamos una valija de lentes Carl Zeiss MKII f 2.1 y las entrevistas las

hicimos con dos Sony F3.

Como la protagonista graba con una handycam todo el tiempo y ese material se ve hicimos varias pruebas con pequeñas HD digitales y algunas Mini DV de 3ccd, 1ccd, PAL y NTSC. Para eso filmé varias situaciones con poca luz, paneos y zooms. Vimos el material transcodificado y proyectado en Alta Definición Argentina. Finalmente, nos inclinamos por una Mini DV NTSC. Tuvimos que volver a comprar tapes, pero valió la pena: el formato 4:3 y el interlacedo dan ese look noventoso que buscábamos.

La película compara todo el tiempo los edificios originales de París y otras ciudades francesas con los construidos aquí por arquitectos galos



o con planos traídos especialmente de Francia por la oligarquía de la época. Para poder hacer efectiva esa comparación, hubo una búsqueda exhaustiva de archivo, rastreando imágenes no tan vistas y seleccionándolas pensando en que debíamos reproducir lo más fielmente posible ese encuadre 100 años después. Como esas fotos estaban hechas desde lugares donde ahora había una construcción, recurrimos a lentes tilt and shift para corregir la perspectiva, escaleras y balcones vecinos. Eso fue la primera semana. Estos edificios aparecen en 4 niveles en la película: los originales franceses en grabados o fotos antiguas; esos mismos edificios hoy; y la copia porteña de principios de 1900 y en la actualidad.

Tuvimos una semana de postproducción en Alta Definición Argentina con Maxi Pérez en las que hicimos máscaras, y ajustamos el tono y el clima de cada escena. A la primera secuencia de las oficinas parisinas de Suzanne (filmadas en

Buenos Aires) le dimos un tono un poco más frío y luminoso para generar una sensación de “modernidad europea” que contrastara con la calidez y “madera sudamericana” del resto del material. El debate más largo fue entorno a cómo terminar de amalgamar todo el archivo (fotos, filmico en 35mm, falso archivo, archivo actual, los tapes de Mini DV). Tenía que tener variedad, pero a su vez no desentonar demasiado para no distraer al espectador. Insistí mucho en que hubiera un solo tono de B/N al menos en las fotos de época. Me parecía que distraía y no aportaba que los tonos de sepia y B/N variarían foto a foto así que lo fuimos armando por secuencia para darle más unidad.

A pesar de la mezcla de formatos y texturas logramos darle a la película una cierta cohesión para transmitir ese clima de documental, por momentos televisivo, por momentos policial, que quería el director.

LOS CORROBORADORES

CÁMARA: SONY F3
FORMATO: 1.85:1
LENTE: CARL ZEISS MKII F 2.1

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: LUIS BERNARDEZ
PRODUCCIÓN: FEDERICO EIBUSZYC
JEFE DE PRODUCCIÓN: MARÍA CALCAGNO
LOCACIONES: MARCELO “PELUCÓN” MARTÍNEZ
ARTE: MIRELLA HOJMAN
AMBIENTACIÓN: MARINA GURMAN
SONIDO: NAHUEL PALENQUE
MÚSICA: PEDRO IRUSTA
MONTAJE: ERNESTO FELDER (SAE)
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: PIGU GÓMEZ (ADF)
FOQUISTA: DIEGO MENDIZABAL
AYUDANTE DE CÁMARA: NICOLÁS COLLEDANI
GAFFER: MALCO ALONSO
ELÉCTRICO: FEDERICO MARTINI
COLORISTA: MAXIMILIANO PÉREZ (HD ARGENTINA)

UNIDAD RETOMAS:
JEFE DE PRODUCCIÓN: GABRIEL AMIEL
FOTOGRAFÍA: LUCIO BONELLI (ADF)
FOQUISTA: GUIDO TOMEIO Y CÉSAR SEGHEZZO



LOS QUE AMAN ODIAN

POR DANIEL HERMO, SU GAFFER



Me sumé al proyecto por medio de Patagonik y el DF Julián Apezteguía (ADF) quienes pensaron en mí y creyeron que era el gaffer adecuado. Trabajar con Julián me entusiasmó ya que lo había hecho en *El Clan* y la experiencia había sido positiva.

El proyecto presentó ciertos desafíos en cuanto a las locaciones, que si bien fueron pocas, eran complejas debido a que se filmó en edificios históricos y como tales requerían una puesta de luces que tuviera en cuenta ese marco referencial y, a su vez, mantener un riguroso cuidado de la parte edilicia. Para el hotel se usaron dos locaciones: una fue Villa Ocampo, en Beccar, donde se ambientaron los espacios comunes como el comedor y la sala; y la otra, fue La Vieja Casona de

Basavilbaso 1233, ex casa FOA, elegida para pasillos y habitaciones. Estas locaciones fueron muy demandantes en cuanto a la cantidad de luces que se usaron, sumado al extremo cuidado que se debía tener debido a su condición de patrimonio histórico.

Por otra parte, y dado lo demandante del plan, debimos mantener todos los decorados iluminados para permitirnos tener movilidad continua de un decorado a otro. La estrategia fue tener iluminación de día y noche grabada en una consola de dimmer. Para esto se setearon patrones generales y luego se hacían ajustes detallados sobre los personajes lo que agilizó mucho nuestro trabajo.

Para poder llevar todo esto a cabo se dispuso de una semana de pre-iluminación para las



© ALINA SHWARCZ

habitaciones y pasillos del hotel y, una semana para la sala y el comedor del hotel. Se eligió usar principalmente luz tungsteno por la calidad y la gran cantidad y variedad de faroles que se debían utilizar. Se encontraban conectados 300 kilowatts, todos a dimmer, lo que permitía una conexión simultánea y pasar de la noche al día muy rápido.

Para compensar un poco la variación de color que se genera dimerizando el tungsteno utilizamos un CTB 80 ¼ que nos permitió arrancar desde una base un poco fría y corregir niveles sin perder amplitud de color, sobre todo para cuidar las pieles, además de generar un contraste con las luces prácticas que estaban en cuadro, las cuales generaban la calidez del ambiente.

Todos los decorados tuvieron un 90%

“Se eligió usar principalmente luz tungsteno por la calidad y la gran cantidad y variedad de faroles que se debían utilizar. Se encontraban conectados 300 kilowatts, todos a dimmer, lo que permitía una conexión simultánea y pasar de la noche al día muy rápido.”



de cableado aéreo. Entre ellos se destaca Basavilbaso. Allí el cableado estaba instalado en parrillas por donde los cables subían a la terraza y desembocaban en un patio interno de la locación con lo cual los pisos del set se encontraron libres de cables. Esto permitía que no se vieran y que la cámara tuviera movimiento libre, además de cuidar la seguridad y la comodidad de todos. Fue un trabajo muy cuidadoso. En una oportunidad Juan Pablo Galli (productor de Patagonik) entró a la locación de Basavilbaso y al ver la cantidad de cables y dimmers que había tras el decorado dijo: “¿Qué armaste? ¿Una central telefónica?” La puesta era llamativa.

Otro de los desafíos fue la integración con el exterior. En nuestras ventanas debía haber un

paisaje de mar y arena, y nuestras locaciones eran urbanas. Para conseguir componer en postproducción esos exteriores todas las ventanas tuvieron croma verde dentro de una cámara negra y en la locación de Basavilbaso se realizaron las mismas cámaras negras, pero a gran altura. Para el armado de estas estructuras fue fundamental el trabajo del key grip Juan Fernández.

Para generar los fondos que se aplicaron en los cromas y resolver las escenas de exteriores se viajó a la playa (Punta Médanos, en Pinamar). La premisa en estas escenas fue aprovechar la luz natural y se utilizaron faroles HMI de gran potencia (6k y 12k) para mantener continuidades o compensar sombras.

Conté con el gran apoyo de la productora, que debido a la confianza de haber trabajado

juntos tantos años, accedieron a mis pedidos. La película no fue convencional en cuanto al equipamiento ya que se usaron luces y conexiones de show y para esto también contamos con un operador de consola proveniente de espectáculos musicales. Asimismo, también se usaron luces de cine y fue por esto que se necesitaron más materiales que los habituales. Baglietto fue el proveedor de los dimmers y mangueras de conexión. El asesor técnico fue Hernán Interlandi, un gran colaborador.

A su vez, conté con el apoyo de AJAF, en especial de Horacio Fernández, quien siempre estuvo atentos a nuestros pedidos. Mi equipo de técnicos también fue fundamental y estuvo a la altura de las circunstancias.

El rodaje de esta película fue una experiencia



muy enriquecedora. Fue un gran trabajo en equipo. Aunque suene a un cliché hubo comunicación y coordinación entre todas las partes. Desde mi lugar debo agradecer al departamento de arte, dirigido por Mercedes Alfonsín, que realizó un gran trabajo que, junto a la fotografía de Julián, logran el clima de la película. El resultado final da cuenta de todo esto. Estoy muy contento con lo que se logró.

LOS QUE AMAN ODIAN

CÁMARA: SONY F-55
 FORMATO: 2.35:1
 LENTES: LEICA SUMMICROM

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: ALEJANDRO MACI
 GUIÓN: ALEJANDRO MACI Y ESTHER FELDMAN,
 BASADO EN LA NOVELA HOMÓNIMA DE SILVINA
 OCAMPO Y ADOLFO BIOY CASARES
 PRODUCCIÓN: PATAGONIK
 ARTE: MERCEDES ALFONSÍN
 VESTUARIO: BEATRIZ DI BENEDETTO
 SONIDO: JOSÉ LUIS DÍAZ
 MÚSICA: NICOLÁS SORÍN
 MONTAJE: PABLO BARBIERI (SAE-EDA) Y ELIANE D.
 KATZ (SAE)

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: JULIÁN APEZTEGUÍA (ADF)
 SEGUNDA UNIDAD Y CÁMARA ADICIONAL: MANUEL
 REBELLA
 FOQUISTAS: MANUEL REBELLA, JONAS COSTA,
 MARTIN DOTTA Y ALEJO GILES
 SEGUNDOS ASISTENTE DE CÁMARA: MARTÍN DOTTA Y
 MARIANO ROTH
 DIT: MARIANO POLERI
 VIDEO ASSIST: FRANCIS FARRELL
 GAFFER: DANIEL HERMO
 GRIP: JUAN FERNÁNDEZ
 OPERADOR DE DRONE: IVÁN INSAUSTI
 OPERADORES DE STEADICAM: GUSTAVO FERNÁNDEZ
 TRIVIÑO Y NICOLÁS MAYER
 ASISTENTE DE STEADICAM: CLAUDIO ITURRETA
 COLORISTA: DAMIÁN BENETUCCI (CINECOLOR)
 VFX: SANTIAGO SVIRSKY / VFX BOAT

MAMÁ SE FUE DE VIAJE

Por FÉLIX "EL CHANGO" MONTI (ADF)





© ALINA SCHWACRZ



Mamá se fue de viaje es la cuarta película que filmamos con Wino, digo filmamos porque somos el mismo equipo siempre: Miguel Caram (cámara), Marcela Martínez (primera asistente de cámara), Mariano Poleri (DIT), Juan Fernández (grip), Dani Hermo (gaffer) y todos. Este trabajo juntos empezó en 2011 con *Mi primera boda* y una serie muy larga y variada de comerciales. Juntarnos es para todos más que una obligación laboral, es reencontramos más que como un grupo de trabajo como una familia. Es así el clima al que nos lleva “el mundo Wino”.

Ahora teníamos un desafío: un pobre hombre (también de nuevo junto a Diego Peretti) cuya esposa se retira a unas breves vacaciones y lo deja al cuidado de su casa y sus cuatro hijos. ¡Sin palabras! Nos enfrentábamos por primera vez en una película de Wino a un “drama”. ¿Quién soy? y ¿Qué hago? Eran algunas de las preguntas que se planteaba el personaje protagonista.



La mayor parte de la historia se vive en la casa de dos plantas con su jardín. Tenía que resolver cómo permitir el movimiento de la cámara, no sólo en la planta baja de la casa, sino también en la escalera, en el piso de arriba, en los cuartos. Resolvimos con Dani trabajar con luz cenital. No es el ideal, pero no podíamos tener elementos que trabaran el movimiento de cámara así que armamos esta luz cenital y trabajamos con las luces de las puertas y ventanas para crear los climas.

Fue muy importante la colaboración con Daniel Gimelberg (director de arte) y su equipo: darle a las paredes un valor que nos permitiera construir la luz. Un verde espléndido en la sala, el empapelado de flores y ese rosa seco de las paredes de los corredores y la escalera.

Con Mariano Poleri nos encerramos en la explosión: teníamos un Alexa XT y las lentes Ultra Prime. Trabajamos con las fuentes de luz Celeb y su posibilidad de controlar la temperatura y el dimmer para poder construir los traslados de la cámara de uno a otro ambiente.



*“Para nuestra búsqueda de los climas me detuve en los de las comedias de Conrad Hall, por ejemplo su trabajo en *Belleza Americana* y su manera de resolver la luz alta de comedia sin perder calidad o destruir los climas.”*

Para nuestra búsqueda de los climas me detuve en los de las comedias de Conrad Hall, por ejemplo su trabajo en *Belleza Americana* y su manera de resolver la luz alta de comedia sin perder calidad o destruir los climas.

La película tuvo otras locaciones: las oficinas de la multinacional donde trabajaba el personaje de Peretti, el colegio, una playa con juegos y accidentes, pero nuestra acción principal era en la casa. Por eso, nos entregamos a ese juego de luces, de escaleras invadidas de espuma

siguiendo a ese grupo de hijos y padre que llevados por Wino corrían por todos lados.

Luego ya en el silencio de la sala tengo que destacar el gran trabajo de Georgina Pretto con el color.

Sabíamos que nos enfrentábamos a un mundo difícil de contar. Una comedia es una cosa muy seria. No es un thriller, no es un drama, es algo más complejo, es contar la vida tal cual es. Nada más.



MAMÁ SE FUE DE VIAJE

CÁMARA: ALEXA XT
FORMATO: 2.40:1
LENTES: ULTRA PRIME

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: ARIEL WINOGRAD
GUIÓN: MARIANO VERA
IDEA ORIGINAL: JUAN VERA
PRODUCCIÓN: JUAN PABLO GALLI, JUAN LOVECE Y JUAN VERA
ARTE: DANIEL GIMELBERG
VESTUARIO: MÓNICA TOSCHI
SONIDO: JOSÉ LUIS DÍAZ
MÚSICA: DARIO ESKENAZI
MONTAJE: PABLO BARBIERI (SAE)
FOTOGRAFÍA: FÉLIX "EL CHANGO" MONTI (ADF)
CÁMARA: MIGUEL CARAM
SEGUNDA UNIDAD DE CÁMARA: FERNANDO BLANC
FOQUISTA: MARCELA MARTÍNEZ
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: MARIANO ROTH Y JOAQUÍN SILVATICI
GAFFER: DANIEL HERMO
GRIP: JUAN FERNÁNDEZ Y CHRISTIAN BONINI
STEADICAM: GUSTAVO TRIVIÑO, JUAN LIMA, GABRIEL QUEVEDO Y NICOLÁS MAYER
ASISTENTES DE STEADICAM: ESTEBAN GONZÁLEZ Y CLAUDIO ITURRIETA
DIT: MARIANO POLERI
COLORISTA: GEORGINA PRETTO
COORDINADOR DE VFX: FEDERICO RANSENBERG
VFX EN SET: EZEQUIEL CESANA
COMPOSITOR VFX: PATRICIO F. KOZOW
OPERADOR DE DRONE: IVÁN INSAUSTI



**NADIE
NOS MIRA**

Por LUCIO BONELLI (ADF)

Me llegó el guión de *Nadie nos mira* hace varios años. Con Julia colaboré en su película anterior (*El último verano de la boyita*, 2009) y además hicimos una miniserie sobre el río Paraná para canal Encuentro en 2010. Seguimos en contacto durante los años siguientes, tanto por sus proyectos como directora, como por otros en los que ella participó como coproductora. Así que ya sabía de esta película desde hacía mucho tiempo y tuve la oportunidad de leer varias versiones del guión antes de encarar el rodaje.

La película retrata la vida de un actor argentino (interpretado por Guillermo Pfening) que

por varias razones se va a vivir a Nueva York a trabajar en nuevos proyectos y a tratar de dejar atrás algunas cuestiones personales. Cuenta los pormenores de ser latino e ilegal en un país como Estados Unidos a través de su protagonista y de varios personajes que lo rodean. El elenco argentino lo completan Elena Roger, Marco Antonio Caponi y Rafael Ferro, entre otros.

La propuesta me entusiasmó de inmediato por varias razones: más allá de la oportunidad de volver a trabajar con Julia y de que el guión me gustaba mucho, era una atracción extra que la película filmaría casi en su totalidad en la ciudad de Nueva York. Una ciudad

que fue el escenario fundamental de gran parte del cine que me marcó de chico y adolescente. Una ciudad donde uno se siente caminando por un decorado constantemente y va reconociendo lugares que ya conoce aunque nunca haya estado ahí. Todo es muy cinematográfico.

Y justamente uno de los desafíos más grandes que teníamos era no caer en la tentación de mostrarlo todo y filmar los paisajes y hacer las tomas características que resaltan la arquitectura de la ciudad. Queríamos salir del retrato de Nueva York que hacen las comedias románticas o las películas comerciales actuales en las que se destacan los atractivos turísticos principales o los edificios famosos.

En la trama el personaje hace un año y medio que vive ahí por lo cual la ciudad ya la tiene asimilada y es parte de su cotidianeidad. No tiene más esa fascinación que se genera en los primeros meses. Por eso me parecía importante que la ciudad pase desapercibida, no darle importancia, filmarla como si estuviera filmando en Buenos Aires. Si bien Julia vive hace muchos años en Nueva York y la conoce muy bien, no queríamos que se filtre la mirada de un turista. Nuestras referencias principales fueron las películas americanas de los 70's donde la ciudad es un entorno y un fondo en el que suceden las acciones. Por eso, todo está filmado en la calle a la altura de los personajes, con puestas sencillas y sin hacer hincapié en lo magnífico de la ciudad, sino más bien en sus protagonistas.

©JOHN HARRIS



Nueva York es tan particular que no hace falta mostrarla mucho para darse cuenta de que la acción transcurre ahí. Con mostrar una pared, una puerta o una reja, ya se entiende dónde estás. Armamos un mapa de la ciudad marcando el recorrido diario que hace este personaje y los barrios que recorre, pudiendo elegir cualquier calle o esquina que nos gustara. Solo utilizamos algunas locaciones más turísticas para las escenas en las que un amigo viene a visitarlo y salen a pasear.

La puesta de cámara la armamos con Julia durante los ensayos en locaciones. Mientras ella trabajaba libremente las escenas con los actores yo sacaba fotos buscando encuadres y posiciones de cámara. Inmediatamente analizábamos las tomas que había hecho y acomodábamos las posiciones y acciones de los actores replanteando nuevas puestas hasta encontrar el punto justo en que resultara orgánico para los actores y funcional para la cámara. Por suerte, pudimos hacer muchos ensayos en locaciones y plantear todo con tiempo.

La película combina escenas filmadas en trípode y otras, la gran mayoría, con cámara en mano. Fuimos alternando dependiendo del momento dramático y de la escena, para darle un poco más de fluidez y cotidianeidad a algunas situaciones o para poder seguir mejor al personaje en su deambular por la ciudad.

Como Nueva York es una ciudad que cambia mucho según las épocas del año, el rodaje se dividió en tres etapas para poder marcar el cambio

de estaciones y el paso del tiempo. Se filmaron dos semanas en verano y cuatro en otoño/invierno. Luego hubo una tercera etapa con una semana de rodaje en Buenos Aires, en verano.

A pesar de que fue una coproducción internacional, principalmente entre Argentina, Colombia y Brasil, fue un rodaje súper independiente. Queríamos que el equipo sea muy reducido para movernos con libertad por las locaciones y la ciudad. Por eso ajusté la cantidad de equipamiento y las puestas de luces a estas condiciones. Mi idea era darle un look cotidiano y realista a la película. No quería una imagen elaborada sino más bien naturalista. Muchas veces salimos a filmar solo con

“Nuestras referencias principales fueron las películas americanas de los 70’s donde la ciudad es un entorno y un fondo en el que suceden las acciones. Por eso, todo está filmado en la calle a la altura de los personajes, con puestas sencillas y sin hacer hincapié en lo magnífico de la ciudad, sino más bien en sus protagonistas.”



la cámara aprovechando la luz natural, incluso en interiores. Siempre que me sirviera la luz de una locación la aprovechaba o elegíamos los lugares en función de poder filmar sin tener que iluminar o iluminando lo mínimo posible.

Generalmente tomábamos las calles por asalto y nos metíamos sin permiso en subtes, parques, puentes, estaciones. Tuvimos jornadas bastante guerrilleras, saliendo de una camioneta tipo operativo comando con la cámara y los actores. Algunos días lo llevamos al extremo, como una noche en la que nos metimos en pleno Times Square con el equipo técnico abriéndome paso a los empujones para que pudiera filmar entre la gente o cuando entramos a escondidas a una habitación de un hotel para registrar un amanecer. ¡Por suerte nunca tuvimos un solo problema!

Las escenas que transcurren en las dos locaciones principales (el loft en el que vive con su roommate americana y la casa de su amiga argentina) fueron las que más pude trabajar con la luz y hacer puestas más convencionales cuidando la coherencia con el código realista y casi documental del resto de la película. Siempre utilicé luces pequeñas que se pudieran enchufar a la pared.

Durante la primera etapa, en verano, mi asistente de cámara fue Adriana Brunetto y el segundo y data manager fue Pedro Alberto. El gaffer fue Habib Awan.

Durante la parte otoño/invierno el equipo cambió bastante. Tuve la suerte de poder llevar

asistentes de cámara desde Buenos Aires. Así, se sumaron Juliana Gonzalez (foquista) y María Laura Collasso (segunda de cámara). Pedro siguió siendo el data manager. El gaffer pasó a ser Patrick O'Callaghan y el key grip fue Mark Boucher.

En la parte argentina se mantuvo el equipo de cámara pero César Seghezso fue el data manager y el gaffer fue Salvador Abal. Por un par de jornadas Guido Tomeo reemplazó a Juliana. El grip fue Juan "Chuleta" Muñoz.

La cámara que usamos fue una Red Dragon y las ópticas un set de Canon K-35: unos lentes vintage que dan una imagen muy suave y se destacan particularmente por los flares que producen. Con respecto a la Dragon debo decir que no quedé muy conforme. Soy bastante fanático de la Red Epic MX, la usé en muchísimas películas y supuse que esta nueva versión sería mejor. En rodaje la disfruté mucho porque tiene un par de stops más de rango dinámico que la Epic y para este tipo de película era ideal. Pero en la postproducción me di cuenta que tiene un nivel de ruido en las bajas muy poco aceptable, todo lo contrario a la Epic. Por suerte, el color lo hice con Maxi Pérez (en HD Argentina) y le puso un reductor de ruido a toda la película y quedó perfecta, no se nota en lo más mínimo. No volvería a trabajar con esta cámara, seguiría con la Epic MX o elegiría la Red Weapon.

Como los Canon K-35 no se consiguen en la Argentina tuve que elegir un juego de lentes alternativo. Usé los 2.1 de Carl Zeiss que ya me habían dado muy buenos resultados en

otros proyectos y, salvo en los flares, no se nota la diferencia. En la película se alternan escenas filmadas con ambos sets de lentes y no creo que nadie me pueda decir cuál es cual.

Hacer *Nadie nos mira* fue una muy buena experiencia y una gran oportunidad de cumplir mi fantasía de filmar en Nueva York.

NADIE NOS MIRA

CÁMARA: RED DRAGON
FORMATO: 1.85:1
LENTE: CANON K-35 Y CARL ZEISS 2.1

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: JULIA SOLOMONOFF
GUIÓN: JULIA SOLOMONOFF Y CHRISTINA LAZARIDI
PRODUCCIÓN: FELICITAS RAFFO Y ANDRÉS LONGARES (ARGENTINA) - NATALIA AGUDELO CAMPILLO Y NICOLÁS HERREÑO LEAL (COLOMBIA) - LUCÍA MURAT (BRASIL) - JAIME MATEUS TIQUE Y ELISA LLERAS (USA)
ARTE: MAITE PÉREZ-NIEVAS (NYC) Y MARIELA RIPODAS (BA)
VESTUARIO: BEGOÑA BERGES
MAQUILLAJE: JOSEFINA FERNANDEZ MORAN
SONIDO: LENA ESQUENAZI
MÚSICA: SACHA AMBACK
MONTAJE: KAREN SZTANJBERG, ANDRÉS TAMBORNINO (SAE) Y PABLO BARBIERI (SAE)
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: LUCIO BONELLI (ADF)
FOQUISTA: ADRIANA BRUNETTO Y JULIANA GONZÁLEZ
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: MARÍA LAURA COLLASSO
GAFFER: HABIB AWAN (NY), PATRICK O'CALLAGHAN (NY) Y SALVADOR ABAL (BA)
ELÉCTRICOS: DAVID STROKA
GRIP: MARK BOUCHER (NY) Y JUAN "CHULETA" MUÑOZ (BA)
COLORISTA: MAXIMILIANO PEREZ (HD ARGENTINA)
COORDINADOR DE VFX: JULIÁN GIULIANELLI



NUMB, AT THE EDGE OF THE END

Por DANIEL ORTEGA (ADF)

Mi primer acercamiento a la película fue a través de una entrevista con el director del proyecto, Rodrigo Vila, por recomendación de Pablo Atkins, jefe de producción de *Gilda* y luego de *Numb*. En principio hablábamos del clima de la película, el formato, los lentes. Ya en las primeras charlas Rodrigo aclaró que quería rodarla con lentes anamórficos en scope. Además, tratamos la paleta de colores y cómo crear un futuro apocalíptico en Buenos Aires ya que la historia está contada en un contexto de ese tipo. Nos entusiasamos mucho de entrada. Como referencias hablamos de *Blade Runner*, *El maquinista* y *The Rover*. Además busqué ideas en la obra de Christopher Shy, pintor y artista estadounidense muy vinculado al cómic. Usé la paleta que él maneja en la mayoría de su obra: el cian, azul y pálidos amarillos. Eamy Rosbart, la obra de William Frederick, también fue usada como referencia para el claroscuro.

La historia es sobre Kurt (Hayden Christensen), un ex combatiente de guerra quien carga con la culpa de haber asesinado a su amigo Johnny (Justin Kelly) en las trincheras. Su trauma le hace tener encuentros con el fantasma de Johnny y luego de involucrarse con la hija de un magnate, Antonio (Marco Leonardi). Ella, Jessica (Liz Solari), busca refugio en él. Mientras tanto, un grupo de neonazis también amenaza la vida de Kurt, quien además de escapar de estos dos antagonistas se prepara para una tormenta producto del cambio climático que es anunciada por todos los medios de comunicación pero que no se sabe

“La película ya de entrada tenía planteada una estética marcada. Rodrigo había escrito una atmósfera particular y había que respetarla ya que el clima en esta historia es un personaje más. Por eso tuvimos que aunar criterios y experiencias para poder llevar a cabo lo que se iba a realizar en set y lo que pasaba a VFX.”



© CAMILA LUCARELLA

si es real o producto de su paranoia. Noe (Harvey Keitel), un líder espiritual, es su única ayuda a pesar de ser un personaje dual.

Lo primero que pensé cuando leí esto fue que era una película grande. Entre el casting de actores y ese clima tormentoso que había que mantener durante toda la película. Pensaba en cuántos recursos económicos y técnicos disponemos para hacer algo así acá en la Argentina. Lo que más me preocupaba era que la historia transcurre en su mayoría en exteriores luz día. En ese momento pensé en filmar en estudio y

armar grandes decorados como en *Sleepy Hollow*. La segunda opción que pensamos con Rodrigo fue que pasara escenas día en el guión a nocturnas y así poder dominar la luz. Algunas escenas no se pudieron modificar, pero la mayoría sí y eso fue un alivio, aunque las puestas de luces nocturnas eran enormes.

La idea era crear una atmósfera viciada y con textura. Pensé en usar humo y partículas en el aire así como también agua y relámpagos y viento. En el página a página salieron muchas ideas y propuestas de soluciones que luego

hubo que poner en práctica. Hicimos pruebas de cámara con estas texturas y también con las distintas luces que íbamos a usar.

La película se dividió en dos etapas ya que empezamos una pre de dos semanas y por unos temas ajenos a la producción se pospuso unos 3 meses, lo cual obligó a que mucha gente deje el proyecto. Incluso varios técnicos debieron atender otros trabajos que ya tenían pautados.

La primera etapa de scoutings fue encontrar locaciones que sirvan para varias escenas. Fue muy largo el proceso hasta que encontramos lo que buscábamos.

En la segunda etapa hubo un cambio en el presupuesto y tuvimos que pensar un nuevo diseño de producción para no perder calidad. Rodrigo es productor y supo inteligentemente aprovechar este nuevo camino. Maxi Patko se incorporó en esta segunda etapa como director de arte y fue fundamental su empuje y coraje ya que el panorama era muy difícil.

La película nos exigía una atmósfera que no podíamos sacar de tono y eso lleva tiempo y recursos. A los últimos scoutings técnicos íbamos casi todas las áreas salvo vestuario y maquillaje y además se sumó Eduardo Cundom con los FX (lluvia, viento, relámpagos, calles mojadas, humo).

La producción de la película me permitió elegir a mi equipo técnico, lo cual me alivió mucho por el esfuerzo que íbamos a tener que

hacer y lo mucho que me tenía que apoyar en ellos. Filmamos muchas escenas a dos cámaras y además había una segunda unidad que hacía paisajes urbanos dirigida por Agustina Macri y fotografiada por Diego Poleri (ADF), quienes filmaron los paisajes urbanos y los planos de los títulos.

Elegimos el formato scope 2.39:1. Para ello trabajamos con la ARRI Alexa Xplus para poder usar el formato 4:3 ya que filmamos con los lentes Cooke x2 anamórficos como set principal porque íbamos a tener mucho VFX y no queríamos anamórficos vintage que aberraran demasiado. También usamos lentes esféricos y varios formatos de grabación como la Alexa Mini con lentes esféricos Carl Zeiss 1.3 para una grúa en la situación celda-manicomio. Una Red Weapon 6K para las escenas de guerra porque podíamos gripearla al cuerpo del soldado ya que necesitábamos una cámara liviana y que también sea buena para la postproducción.

Los equipos en su mayoría los alquilamos en C&L Rental, quienes nos apoyaron en todo desde el inicio del proyecto: con las pruebas y disponibilidades. También usamos una Sony PXW-70 para las entrevistas de NOE en la TV y una Go Pro Hero 4 para la cámara de seguridad. Al final quería trabajar las diferentes texturas de video así que refilmamos el footage seleccionado de estas dos últimas cámaras en un monitor con la Alexa y los lentes anamórficos con el objetivo de generar una textura más interesante para esos formatos.

Hicimos muchas pruebas sobre todo con el grip de cuerpo que construyó Coki ya que originalmente había escenas de pelea con cámara subjetiva y la Weapon era la cámara con mejor resolución que no iba a desentonar tanto con la calidad de la combinación CookeX2 y Alexa.

Como LUT de visualización usamos el Look Rec709 y grabamos en ArriRaw 4:3 2.8K como formato principal. Para controlar la exposición usé el false color. El trabajo de Nico Pitaluga, DIT del proyecto, fue exhaustivo ya que mezclamos varios formatos de distintas cámaras y cada una tenía su particularidad. Él es un gran colaborador y con muchas ideas de solución.

Las puestas de noche eran muy grandes y había que coordinarlas muy bien ya que teníamos lluvias, relámpagos y movimientos de cámara de más de 180° con el steady, además de dos cámaras. La iluminación debía ser de arriba y lejos, y con la luz de los practicals de arte. Tuve la posibilidad de usar grúas Cherry Picker con tamices 4x4 y bastidores de hasta 8x8 construidos por Coki y rebotar HMI 4k para tener luz suave rebotada y cenital. Hay tomas en las que tenía HMIs 12k desde dos gruas Paolini directas para dibujar la lluvia en la calles. Muchos efectos fueron programados con un controlador DMX (efecto TV, vela, flickeo de luces) con el genio loco de Juan Tizón como gaffer.

Usé luz fría en la mayoría de los casos. Y las gelatinas ¼ Plusgreen, Peacock en todas las luces, Gridcloth y White Diffusion. Además, la Cherry Picke en algunos HMIs y para sostener



REFERENCIA CHRISTOPHER SHY

tamices de 10x10 negativos. Los rayos los hicimos con los T- Light de C&L y a veces usábamos una Soldadora.

Para los planos en movimiento contamos con Foxy crane, Panther, steadycam y un drone.

Fue muy importante el diseño del arte de esta película, en la primera etapa con otra directora de arte y luego con Maxi Patko, quien hizo un gran trabajo de decorados y adaptaciones a estructuras que ya estaban. Su equipo logró crear un universo propio con los recursos de una película que no disponía de los grandes presupuestos de una película de Hollywood. Sin embargo, creo es lo que más se destaca en la película estéticamente hablando.

La coordinación de postproducción la comandó Pablo Margiotta, quien además era un colaborador activo del guión junto a Rodrigo en la pre y el rodaje. Pablo enviaba a diario Proxys DNX36 a España, donde estaba Luis de la Madrid, el editor del proyecto. El archivo allí se editaba en media composer 8. En paralelo en Buenos Aires se preparaban las escenas para VFX. El material se procesó en NUKE y MOKA. El flujo hacia VFX era ARRI de ida y dpx 12bit de vuelta al online. Dos meses después, y ya terminado el montaje, se conformó en el DaVinci Resolve 12 y se hizo el color en NON STOP durante tres semanas con Raúl Lavado Verdú como colorista.

La película ya de entrada tenía planteada una estética marcada. Rodrigo había escrito una atmósfera particular y había que respetarla ya

que el clima en esta historia es un personaje más. Por eso tuvimos que aunar criterios y experiencias para poder llevar a cabo lo que se iba a realizar en set y lo que pasaba a VFX. Los VFX estaban a cargo del artista y compositor Guido Ferraro. Tuvimos que predosificar algunas tomas, probarlas y volver a dosificar. A veces simplemente mandábamos el raw y ya venía compuesto y dosificado, todo dependía de la toma y el nivel de composición.

Creo que di todo lo que tenía a mi alcance para que quede bien la película. Mi experiencia en comerciales grandes me ayudó mucho para trabajar tranquilo a este nivel, ya que era una producción de gran dimensión. Fue una hermosa experiencia conocer a un director como Rodrigo, quien además de ser súper positivo deja trabajar como uno cree que es mejor para la película.

NUMB, AT THE EDGE OF THE END

CÁMARA: ALEXA XPLUS
FORMATO: 2.39:1
LENTES: COOKE X2

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: RODRIGO H. VILA
GUIÓN: DAN BUSH Y RODRIGO H. VILA
PRODUCCIÓN: PABLO ATKINS
PRODUCTORAS: CINEMA 7 FILMS, AICON MUSIC PICTURES, 3DAR, NON STOP
ARTE: MAXIMILIANO PATKO
VESTUARIO: PEPE URÍA
SONIDO: ESTEBAN GOLUBICKI
MÚSICA: EMILIO KAUDERER
MONTAJE: LUIS DE LA MADRID

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA A: DANIEL ORTEGA (ADF)
GAFFER: JUAN TIZÓN
GRIP: COKI TRISTAN
UNIDAD A
FOQUISTA: CAMILA LUCARELLA Y MARCELA MARTINEZ
DIT: NICOLÁS PITALUGA
UNIDAD B
DF Y CÁMARA: DIEGO POLERI (ADF)
FOQUISTA: ALEJO FRÍAS Y MAXIMILIANO VILLAVEDRA
SEGUNDO EQUIPO DE CÁMARA DE LA UNIDAD A
CÁMARA: MIGUEL CARAM
FOQUISTA: NATALIA MARTINEZ
STEADYCAM: GABRIEL QUEVEDO
FOTO FIJA: VALERIA FIORINI
COORDINACIÓN VFX: FEDERICO HELLER
COMPOSICIÓN VFX: GONZALO ARENAS NORTON



O11CE

POR VICTORIA PANERO (ADF)

A comienzos de 2014 me llamaron de la productora Pol-Ka para hacer una prueba de cámara y esbozar cómo se podía contar una escena de fútbol.

Se armó un guión técnico muy minucioso en el que cada toma tenía un requerimiento fotográfico distinto y se hacía imposible resolverlo con una sola cámara. Esa prueba, que se convertiría en el trailer de *O11CE*, se realizó con tres cámaras: una Sony F3, una Sony F700 y la Red Scarlet. Y lentes primos y zooms Carl Zeiss.

En la etapa de corrección de color de ese

trailer nació la paleta de colores que luego se desplegaría en toda la serie. Se creó un contraste entre Álamo Seco, el pueblo de donde viene el protagonista, y el mundo del IAD, el Instituto de Alto Rendimiento Deportivo en el que se desarrollan sus vivencias.

El mundo de Álamo Seco, donde están sus afectos, es cálido y suave; mientras que el del IAD: moderno, tecnológico y profesional, con una paleta de fríos amables. En ese ambiente Gabo, nuestro protagonista, transita todos los desafíos del “camino del héroe” para convertirse en un jugador de fútbol profesional.

Para crear este mundo real y fantástico me pareció interesante correr el HUE de los típicos colores primarios y crear una paleta de rojos más corales, verdes más cianóticos y azules más profundos. Ah! Y algo muy importante:

en *O11CE* no hay negros puros, es una suave paleta de tonos medios y notas de altas luces. Así es como veo este mundo de estudiantes soñando su futuro como jugadores profesionales de fútbol.

A la hora de pensar cómo sería el interior del IAD teníamos en claro que no queríamos que pareciera un estudio de grabación sino una locación, o lo más parecido a un decorado real. Entonces surgió la idea de construir techos en todos los espacios para que la cámara pudiera moverse libremente en 360° sin limitaciones de angulación. Estaba segura que si la luz provenía de las aberturas, como es en una locación interior día con la luz solar colándose por ellas, la iluminación se comportaría lo más orgánicamente posible dentro de esos decorados, dándole una cuota de naturalismo y frescura. Está de más decir que este desafío



“Para crear este mundo real y fantástico me pareció interesante correr el HUE de los típicos colores primarios y crear una paleta de rojos más corales, verdes más cianóticos y azules más profundos.”

El hall central, comunicado visualmente con el resto de los espacios (aulas, cafetería, sala de estudios, pasillos) tendría esta paleta de fríos y neutros; el vestuario deportivo (lugar donde los personajes vivirán más profundamente las victorias y las derrotas de Los Halcones) sería rojo, cálido y vibrante, como el corazón de la escuela y el refugio de todas estas experiencias.

En 2015 se inició la larga preproducción de la primera temporada que duraría 8 meses. Tiempo suficiente para crear este mundo: su diseño, paletas, texturas, presentaciones a Disney, renders y las primeras pruebas de cámara.

En ese momento entró a nuestro mercado la Sony F55, una gran cámara que nos permitió resolver con una sola herramienta (HD, 2K, 4K, 60 fps, 100 fps, 120 fps) lo mismo para lo que el año anterior habíamos necesitado tres cámaras distintas.

nos llevó a crear una puesta de luces compleja desde la calidad, cantidad y consumo de las fuentes de luz.

Tomé la decisión de establecer mi balance de blanco en 5500°K para toda la serie, no sólo porque la mayor parte de la acción sucede durante el día, sino también porque teníamos que lidiar con toda una batería de dispositivos electrónicos con pantallas que tienen una temperatura de color alta. Tengo la certeza de que tanto los espectadores como los actores

que transitan el espacio, perciben de forma vivaz y más real las longitudes de onda más altas (cercanas a las del día) si ese es el momento del relato. El alto porcentaje de longitudes de onda azules que contienen los 5500°K se sienten distintos a los rojos de 3200°K por más balance neutro que hagamos. O por lo menos esa es mi forma de ver y percibir la luz. Son energías distintas: una cargada de vida, fresca, con movimientos amplios y desenfadados; y la otra cálida, sosegada, latente.



MAXICRANE
Equipamiento para Cine y Video

2090 N. REDWOOD ROAD, SALT LAKE CITY, USA UT 84116



<http://maxicrane.com>

info@maxicrane.com

Decidimos grabar en SR Lite 422 y S-Log 3 como una forma de captura más plana que no permitía mayor rango de corrección de color. Utilizamos lentes Zoom Canon 17/120mm, Fujinon 85/300mm y fijos Carl Zeiss CP, para las versiones angulares. Grabamos siempre a tres cámaras.

Además incorporamos un dron y un ronin con una DSRL Sony A7 y una GO PRO para acompañar las escenas de fútbol. La corrección de color se hizo en Da Vinci Resolve.

El rodaje de la primera temporada nos tomó ocho meses divididos en tres etapas: una de exteriores, una de estudio y una nueva en exteriores. Trabajamos con 40 capítulos abiertos lo cual fue un gran desafío para la continuidad de la luz.

A la hora de pensar qué fuentes de luz serían las más adecuadas para iluminar el estudio, fue claro que la elección de grandes fuentes de HMI me ayudaría a crear la idea de la entrada de luz solar por las aberturas. Pero el desafío era ¿qué otra fuente podía ser la mejor compañía de los HMI? En ese momento (comienzo de 2016) estaban entrando al mercado versiones mejoradas de faroles LED, con mejor transmisión de color y difusión. Después de probar varios (se complicaba encontrar un equilibrio entre la utilidad, el consumo y la cantidad de fuentes necesarias) encontré el compañero perfecto, por su luz amable y suave, para la robustez y potencia de los HMI.

Casi no usé tungsteno en el rodaje, solo estuve obligada a utilizar unos Space Light en



© SANTIAGO GUEVARA

el patio del Árbol, en el centro del hall del IAD. No tuve la posibilidad (por cuestiones de presupuesto) de hacer ese cielo con led como hubiera querido. Pero bueno, ¡no se puede todo! Se podría decir que tuve casi todo lo que soñé, ¡y en satisfacción mucho más! Fue el primer proyecto en mi vida donde pude estar desde la génesis misma de la creación de la idea hasta la salida al aire apoyada por la producción para la realización de cada clima que imaginé. Fue como estar en “Disneylandia” (si vale el término hablando de una producción para Disney).

Obviamente, este sueño no se podría haber hecho realidad sin el valioso e imprescindible punto de vista creativo de su director Sebastián Pivotto, un genio a la hora de contar con imágenes; con las manos mágicas de la directora de arte Patricia Pernia, y con el apoyo incondicional de Adrián González, el productor ejecutivo. Y, por supuesto, no puedo obviar a PEGSA Group, la productora que estuvo detrás de cada detalle del cuento deportivo, de la mano de Amilcar Hernández.

En este momento estamos promediando la grabación de la segunda temporada. 80 capítulos más donde los nuevos desafíos fotográficos nos mantienen entretenidos y motivados como el primer día.

O11CE

CANAL: **DISNEY XD**
 TEMPORADA 1: **80 CAPÍTULOS DE 26 MINUTOS**
 FRAME RATE: **23.98 FPS**
 CLIENTE: **DISNEY LATINOAMÉRICA**
 ESTUDIO: **NON STOP**

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: **SEBASTIÁN PIVOTTO**
 PRODUCCIÓN: **PEGSA GROUP Y POL-KA**
 PRODUCTOR EJECUTIVO: **ADRIÁN GONZÁLEZ**
 ARTE: **PATRICIA PERNIA**
 VESTUARIO: **PAULA SANTOS**
 MONTAJE: **DIEGO CROCCI**
 FOTOGRAFÍA: **VICTORIA PANERO (ADF)**
 CÁMARA: **ALEJANDRO ORTIZ, MARTÍN CHIRINO, DIEGO WOREL Y GUILLERMO DUKEVICH**
 GAFFER: **MILAGROS CHAIN Y LEANDRO RAYES**
 GRIP: **JULIO ACEVEDO**
 OP DRON: **AGUSTÍN BELTRAME**
 COORDINADOR DE VFX: **ANDRÉS BOCAN**

CAMINANDO -CON UN STEADICAM- JUNTO AL CINE ARGENTINO

STEADIFILM

WWW.STEADIFILM.COM.AR

CONTACTO: STEADIFILM@YAHOO.COM

GUSTAVO "CHUS" TRIVIÑO: 11.5226.9754
NICOLAS MAYER: 11.6686.3764

UN FILM ESTUDIO



WWW.UNFILMESTUDIO.COM

CINE STORE

PANELES LED THE LIGHT VELVET

VELVET Light **VELVET Power** **VELVET Mini**

Fitz Roy 2013 (1414), CABA, Bs. As. - (011) 4776-7797 / ☎ 11-5624-2522
ventas@cinestore.com.ar - www.cinestore.com.ar

SAE

SOCIEDAD ARGENTINA DE EDITORES AUDIOVISUALES

www.saeditores.org / facebook.com/saeditores / info@saeditores.org

www.saeditores.org

facebook.com/saeditores

info@saeditores.org



OJALÁ VIVAS TIEMPOS INTERESANTES

POR GASPAR QUIQUE SILVA



“El director tenía la idea de hacer una película bastante cruda respetando un estilo más bien documental sin importar mucho la calidad de la imagen. Hasta le gustaba la idea de que tuviera ruido y no fuera una imagen ni tan cinematográfica ni tan cuidada, sino que tuviera un aspecto más independiente, más similar a lo hogareño.”



Con Santiago Van Dam, el director de la película, somos amigos de la infancia; fuimos compañeros en la escuela, en Salta, y estudiamos juntos Diseño de Imagen y Sonido en FADU-UBA en Buenos Aires. Él se quedó en Buenos Aires y comenzó a desarrollar su carrera de guionista y yo me volví a Salta donde me dediqué a trabajar como director de fotografía. Un día me comentó que tenía un guión para un largometraje; era un proyecto muy personal y como yo había compartido muchas etapas de su vida, le pareció importante que lo acompañara desde la dirección de fotografía.

El guión reflejaba vivencias y pensamientos del director. En cuanto a la imagen, fuimos armándola de a poco, entre las ideas que él ya tenía y las que me surgieron a mí a partir de leer el guión. Tratamos de hacer hincapié en la mirada personal ya que la película está relatada desde un personaje principal. Por eso intentamos reflejar su subjetividad a través de los elementos técnicos: la luz, el encuadre, los movimientos de cámara.

Recurrimos a una película como referencia: *Vaquero* que, con dirección de fotografía de Lucio Bonelli (ADF), cuenta la historia de un actor que hace diferentes castings y está narrada básicamente sobre voz en off y las imágenes de los pensamientos del protagonista. Filmada con teleobjetivos, acompaña al personaje con cámara en mano en diferentes situaciones.

En *Ojalá vivas tiempos interesantes* ocurre algo muy sugestivo que tiene que ver con el protagonista, un personaje que comienza siendo muy introvertido, medio tímido y después del asesinato se suelta. Entonces, se hizo una especie de seguimiento de esta transformación; la luz de la primera parte es más similar a una comedia, naturalista, en clave alta y bajo contraste, con escasa utilización de fuentes artificiales: mucha luz diurna y sol. Cuando se produce el cambio, empezamos a trabajar en clave más baja, con un contraste mucho más alto. Esto también se logra a través del uso de luces artificiales muy marcadas: lámparas de color, luz negra y ese tipo de artificios.

Las locaciones principales (el departamento del protagonista y del antagonista) fueron recreadas en la casa donde actualmente vive el director. Se supone que son dos departamentos situados en el mismo edificio, uno

frente al otro. Entonces se utilizó la misma locación para ambos decorados: primero se hicieron todas las tomas en el departamento del protagonista y después se lo ambientó para filmar el departamento del coprotagonista. Algo particular es que este segundo decorado se filmó invirtiendo la imagen, como si fuera una imagen espejada del primer departamento. Todos los objetos que están a la derecha pasan a estar a la izquierda; los textos o carteles se pusieron al revés de modo que, al invertir horizontalmente la imagen en postproducción, volvieron a poder leerse en la imagen final. Eso fue algo muy interesante respecto a las locaciones. La mayor parte de la película transcurre en ese departamento y una vez que el protagonista mata al vecino, se muda al departamento del muerto, ocupando ese nuevo espacio y haciéndolo suyo.

La puesta de luz acompaña estos dos momentos: el departamento del protagonista tiene siempre las persianas abiertas con predominancia de la luz diurna; en cambio el departamento del otro personaje tiene siempre las persianas bajas, es un ámbito mucho más oscuro.

La película fue la ópera prima de casi todo el equipo y esa solución de usar la misma locación para los dos espacios de ficción la pensamos juntos entre el director, la directora de arte y yo, todos debutantes en largometraje. En otra etapa de la película se incorporó otro director de arte.

Las soluciones de iluminación tienen mucho que ver con nuestros personajes y su actividad: el protagonista tiene en su casa una



plantación de una especie rara traída de otro país; entonces en la casa tiene montado todo un sistema de riego e iluminación artificial. Aprovechamos esa instalación para determinar la puesta de luz. Esa planta es ficticia, pero la instalación es similar a la utilizada para los sistemas de cultivo de marihuana bajo techo o “indoor”. Armamos plafones de tubos especiales y nos limitamos a utilizar esas fuentes de luz. Para poder resolver el resto de los espacios cuando llegaba al lugar veía cómo funcionaba la luz ambiente y lo reforzaba con luminarias propias, siempre aprovechando las condiciones del lugar.

Para las escenas diurnas utilicé luz solar apoyada con Pampas con tubos de luz fría y difusores para lograr fuentes muy suaves. También me armé algunas bolas chinas que daban una luz más cálida y bien suave. En las secuencias

más oscuras comencé a sacar las difusiones y en ciertos casos llegué a usar fresneles directos -combinados con lámparas de colores y luz negra- sin ningún tipo de difusión.

Las puestas se organizaron según cada locación. En exteriores, las íbamos resolviendo a medida que llegábamos a cada lugar (la peatonal, el subte) sin ningún apoyo de iluminación, tanto de día como de noche. En un solo decorado exterior noche, después de un scouting donde se comprobó que no había luz suficiente para exponer, se utilizó un refuerzo de luces; ahí usamos luces LED portátiles ya que teníamos que trabajar muy rápido.

Dado los recursos disponibles, este rodaje se organizó de una forma muy independiente. Por eso el equipo técnico fue muy reducido; los elegí yo y vinieron desde Salta, son las personas



© JULIÁN DABIEN

con las que trabajo habitualmente. Tuve un gaffer, un asistente de cámara (que también hizo el foco) y sumamos algunos eléctricos de Buenos Aires según las necesidades de cada rodaje. El asistente de cámara hizo también de grip cuando fue necesario y yo operé siempre la cámara. En muy pocos casos se utilizaron dos cámaras, la segunda operada por el asistente o el gaffer.

Técnicamente grabamos con cámaras fotográficas, Canon 5D y 7D, en full HD (1920 x 1080) y capturando a 24cps y 25cps ya que en las escenas había bastantes pantallas. Como el protagonista es escritor trabaja en un monitor de computadora antiguo por lo que debíamos controlar el parpadeo de la pantalla.

El director tenía la idea de hacer una película bastante cruda respetando un estilo más bien documental sin importar mucho la calidad de la imagen. Hasta le gustaba la idea de que tuviera ruido y no fuera una imagen ni tan cinematográfica ni tan cuidada, sino que tuviera



un aspecto más independiente, más similar a lo hogareño.

Esto determinó la elección de una cámara en mano más documental, que no sabe bien lo que va a pasar y “busca” como en un seguimiento de la mirada lo que está sucediendo en escena, dejando de lado muchos artificios técnicos y dándole mayor importancia a las historias y las actuaciones. Estas cámaras

que utilizamos tienen sus limitaciones: ofrecen poca latitud, cuando se trabaja con bajas luces la imagen tiene ruido de video, las diagonales se distorsionan en las tomas con mucho movimiento... todos defectos que son propios de una cámara que no es cinematográfica, sino fotográfica. La idea fue aprovechar esos defectos buscando que se notara que la cámara no era tan profesional.

OJALÁ VIVAS TIEMPOS INTERESANTES

CÁMARA: CANON EOS 5D Y CANON EOS 7D
 FORMATO: 16:9
 LENTES: NIKKOR SERIE AI, AI-S

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUION: SANTIAGO VAN DAM
 PRODUCCIÓN EJECUTIVA: ROCÍO GORT
 ARTE: MERCEDES REY Y MARTÍN CONTI
 VESTUARIO: BETIANA TEMKIN Y JESSICA PRAZNIK

MAQUILLAJE: CELESTE DUNAN
 SONIDO DIRECTO: MARTÍN CORTI
 DISEÑO DE SONIDO: ADRIÁN RODRÍGUEZ
 MÚSICA: DANIEL SORUCO
 MONTAJE: LUCIA MIERE
 FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: GASPAR “QUIQUE” SILVA
 FOQUISTA: JULIÁN DABIEN
 GAFFER: AGUSTÍN GIMENEZ
 ELÉCTRICOS: TAMARA ZUKIERMAN
 STEADICAM: POLL PEBE PUEYRRREDÓN
 COLORISTA: MAXIMILIANO PÉREZ (HD ARGENTINA)
 COORDINADOR DE VFX: MC FLY



TIGRE

POR IVAN GIERASINCHUK (ADF)



El barro

Todo esto fue lo que al conocer a Silvina Schnicer y Ulises Porra comencé a sentir cuando me presentaron el guión de *Tigre*: me estaban llevando hacia un lugar al que intento no ir, no quiero entender algo del origen, no quiero pasar mucho tiempo en el Tigre. Admiro su belleza natural, su potencia como río, pero algo mágico que encierra siento que no es para humanos y prefiero entrar y salir rápido de esa zona. Con lo cual pasar un mes viviendo y filmando ahí era un desafío más espiritual que cinematográfico.

Mientras observaba el material referencial, al ver sus inquietudes y escuchar sus relatos del Tigre, comencé a entender que era una historia sobre la mujer, sobre la logia de estar entre mujeres, sobre verlas a la vera del río, sobre sus secretos para el hombre inaccesible. “Hay veces que siento que somos todas unas hijas de puta”, frase de Melina a Rina en la película.

Un scouting que llevó tiempo de estancia en el Tigre refería siempre a eso: vivir entre el barro, la flora, los mosquitos y lo duro de estar en la selva de un delta. Así que lo único que me abstraía de sentirme atrapado en ese lugar era vivir ese instante y recordar todos los momentos pasados en esas islas: fiestas de casamiento, escapadas con amantes, fines de semana con amigos, largos días de semana en ese lugar sin tiempo dentro de casas -a veces hermosas y acogedoras, y otras algo similares a tumbas para guardar a refugiados de algo

“Rina regresa después de mucho tiempo a su isla, en la profundidad del Delta del Tigre. Quiere recuperar su casa y reencontrarse con su hijo. Pero todo cambió. Una niña se perdió en la selva. Máquinas fluviales buscan arrasarlo todo. El agua está creciendo.”

Tierra y agua forman el barro, en él crece la más espectacular mata de la flora del Tigre. En medio de eso: serpientes, jaguares, peces con bigotes y mitos de faunas extrañadas. Un delta bonaerense que se mezcla con aguas y tierras de otras provincias. Y ahí mismo, en ese entorno casi mitológico, el humano transita e intenta instalarse, apropiarse y peor aún, arraigarse sin escuchar que la geografía le dice: “Acá no es. Por acá se pasa, no se instala”.

Según la Biblia, Dios (?) formó a Adán -el primer ser humano- con barro del suelo. De una costilla suya hizo a Eva, su mujer. Y luego los colocó en medio de un paraíso fantástico.

Ambos vivían desnudos sin avergonzarse y Dios por las tardes solía bajar a visitarlos y a charlar con ellos (Génesis 2). Coloco signos de interrogación, ya que aún no sé qué es dios, y que sea primero un hombre y luego una mujer no me convence, y menos aún que la haya formado a ella a partir de una parte de él.

Que seamos una creación de arcilla o barro me interesa y me inquieta. La arcilla indica la humildad de la naturaleza humana (humildad viene de humus = tierra). Una interpretación más antropológica acerca la Biblia a los relatos de origen de varias culturas porque ve en la arcilla la fragilidad de la naturaleza humana.

tremendo-. Me acordé mucho de mi infancia y las visitas a lo del tío Artemio: ver los caracoles del río, salir a navegar en su bote a remo. Todas experiencias vinculadas a la vitalidad porque Artemio era un guardián del Tigre, él sabía sus secretos y no les temía.

Silvina y Ulises, ambos personas muy sensoriales, hacían con sus principios artísticos definidos y con los indefinidos, que tuviera que acercarme cada vez más al miedo dado el rechazo que sentía por adentrarme tanto tiempo en el Tigre.

Marilú Marini, Lorena Vega y María Ucedo son un trío de mujeres adultas y libres que saben del origen, ese material actoral tiene peso y mueve más aún que el río. Melina Toscano y Magali Fernandez, mujeres adolescentes en la plenitud del ser, y Ornella D' Elía, un niña sin inocencia. Todo este material actoral femenino mezclado con el marrón del río y el verde del lugar fueron la materia con la que hice la película.

Si bien el film relata la venta de una casa y el conflicto que trae, la casa en sí era lo que menos me interesaba. Conseguirla fue complejo e incluso llevó un trabajo intenso de parte del equipo de arte para transformarla en la que necesitábamos tanto mecánica como estéticamente.

En esa decisión me fui acomodando, pero sabía que sobre eso no iba a trabajar, que la casa que se eligiera me iba a dar la posibilidad de aprovechar la luz natural que tuviera y a partir de ahí adaptarme. Usamos un set de luces austero para poder ser transportado en

“Las texturas que generó el vestuario de todos los actantes en ese mundo de flora y fauna fue increíble. Es, sin dudas, el gran acierto de la cinematografía de la película, tiene un diseño y una composición que hace de aglutinante para todo, dio el auténtico carácter a los personajes y su vida en el Tigre (...) En el vestuario puse toda la atención para la modulación de la luz.”

barco durante un viaje de casi 3 horas: un HMI M-Series ARRI 1800w. 1,8k., un FlatHead KinoFlo de 8 tubos (3200/5600), un KinoFlo de dos tubos largos (3200/5600), un Kinoflo de un tubo corto, un Set Dedolight 150w y un RifaLight Lowel de 1k. Este set de luces acompañó y reprodujo todas las escenas interiores vividas por mí hasta ese día en las diferentes casas y años en el Tigre, y también reforzó y creó las atmósferas que estaban en cuadro.

Hicimos un estudio bastante amplio del movimiento solar con Christian Colace (gaffer de la película), que llevó a resoluciones para armar el diseño aunque las conclusiones se reformulaban diariamente con el transitar en esa casa.

Poco días antes de comenzar el rodaje me separé de una mujer a la cual amaba profundamente. Su decisión de separarse fue, sin dudas, una lanza al centro de la garganta: el corazón dolía, pero la garganta quedó destrozada. En ese estado salí a filmar una película, movilizado por la energía femenina.

La película se rodó íntegramente cámara en mano, una decisión que requiere de un potente estado físico el cual no tenía en ese momento. La elegida fue una Arri Alexa EV, una cámara

de peso montada en un Easyrig, un sistema de grip para handheld, que da la posibilidad de generar muy buenos cuadros de movimiento en mano y también va deformando el cuerpo del camarógrafo y castigando su cintura.

Elegí un set de lentes Cooke S4 (solo llevé un 21mm, un 40mm y un 75mm) que son una belleza desde su estructura mecánica, su definición y con un registro cromático que imprimió unos colores exultantes. Con todos esos kilos enfrenté el set logrando que el peso de la cámara me hiciera olvidar lo angustiado que estaba, que el barro y el origen me hablaran y entraran por la lente.

Cerca de comenzar el rodaje conversé con Christian y con Diego Mendizabal (foquista de la película) si era posible tener pegado en cámara, más precisamente en el mattebox, un círculo de telgopor blanco de unos 30 centímetros de diámetro con el recorte central para que pase la lente. Ese blanco fue un instrumento importantísimo en la fotografía de la película ya que ese pequeño relleno captaba altas y bajas luces que reflejaban en los ojos de los actores dando profundidad y brillo a sus miradas.

La síntesis llegó desde el primer cuadro que filmamos muy bien diseñado previamente por



Delfina de Forteza (directora de vestuario) quien comenzó a jugar y armó el cuadro final. Las texturas que generó el vestuario de todos los actantes en ese mundo de flora y fauna fue increíble. Es, sin dudas, el gran acierto de la cinematografía de la película, tiene un diseño y una composición que hace de aglutinante para todo, dio el auténtico carácter a los personajes y su vida en el Tigre dejando ver su piel, dando otros colores, armando camuflajes dentro del mato. En el vestuario puse toda la atención para la modulación de la luz.

Tigre es un film de carácter, de mucho misticismo y de gran potencia sensible. Entiendo porque Silvina y Ulises se lanzaron a esa dinámica argumental, tomando sus registros de todo lo que significa pasar tiempo en el Tigre y sus casas: las aventuras en el agua, las comidas con grillos y ranas de concierto, los encuentros sexuales en los cuartos propios o contiguos, los secretos...

Tigre tiene secretos

Y así fue, día a día, un encuentro con el secreto y el misterio de la vida, un encuentro con lo enérgico de vivir en un ámbito de flora y fauna exultante, un tiempo donde en la noche el equipo de fotografía y utilería (quienes compartíamos una casa alejada) realizábamos un cónclave de hombres donde el humo, los vapores de bebidas espirituosas, las copiosas comidas, una guitarra con su amplificador y dos cañas de pescar hacían que se formaran nuevos secretos y se contaran otros antiguos sobre estar en el Tigre.

Otro dato fundamental fue que durante la película viví la fotografía intensa y diariamente, así que salí repuesto, con la garganta algo mejorada. El peso de la cámara, el río y el encuentro de las mujeres hicieron su efecto en profundidad.

Hoy, mientras escribo esta nota, me llega una foto de Carmela, la hija de Silvina y Ulises recién nacida. El origen se hizo presente. Ahora más que nunca pienso y siento que la cinematografía es un acto espiritual.

TIGRE

CÁMARA: **ARRI ALEXA EV**
 FORMATO: **1.78:1**
 LENTES: **COOKE S4**

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: **SILVINA SCHNICER Y ULISES PORRA GUARDIOLA**
 GUIÓN: **SILVINA SCHNICER**
 PRODUCCIÓN: **FEDERICO EIBUSZYC Y BARBARA SARASOLA-DAY**

ARTE: **PABLO GABIAN Y ANA WAHREN**
 VESTUARIO: **DELFINA DE FORTEZA**
 MAQUILLAJE: **MARIELA GARCÍA**
 SONIDO: **NAHUEL PALENQUE**
 MÚSICA: **CRUCLAX Y SANTIAGO PALENQUE**
 MONTAJE: **DELFINA CASTAGNINO, DAMIÁN TETELBAUM Y ULISES PORRA GUARDIOLA**
 FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **IVÁN GIERASINCHUK (ADF)**
 FOQUISTA: **DIEGO MENDIZÁBAL**
 ASISTENTE DE CÁMARA: **BRUNO CARBONETTO**
 GAFFER: **CHRISTIAN COLACE**
 GRIP: **DARÍO GUGLIOTTA**
 COLORISTA: **MAXIMILIANO PÉREZ (HD ARGENTINA)**

LA CORDILLERA

JAVIER JULIÁ (ADF)





🔦 ¿EN QUÉ IMÁGENES TE INSPIRASTE PARA DISEÑAR LAS DE *LA CORDILLERA*?

En este caso no hubo un único disparador. Trabajamos a partir de un gran cantidad de imágenes que trajo Santiago proveniente de fuentes muy diversas. A ellas fuimos sumando otras que propusimos el equipo de arte y yo. Eran más que nada imágenes o fotos con encuadres o situaciones que provocaran alguna idea para todos.

🔦 ¿QUÉ CÁMARA Y QUE LENTES USASTE? ¿POR QUÉ LOS ELEGISTE?

Trabajamos principalmente con una Alexa Mini y con Lentes Hawk V- Plus. En las primeras charlas y nuestro primer viaje a Chile de scouting sacamos muchas fotos y las reencuadramos para determinar con qué formato filmaríamos. Nos pareció que dado que era una película donde había muchos personajes, el formato panorámico nos permitiría encuadrar con varios de ellos en plano y jugar con la majestuosidad e imponencia del paisaje. Una vez que adoptamos este formato (el 2:39) nos adentramos a decidir con qué lentes lo haríamos: esféricos o anamórficos. Para ello realicé una serie de pruebas. Había tenido la oportunidad de trabajar con las distintas versiones de lentes Hawk (C, V-Lite, V-Plus, Vintage 74) y como poseen una cualidad muy especial sentía que podían aportar a una narrativa no completamente realista y que potenciara ese componente de “extrañeza” en el cual la película se mueve. Tuve la suerte de que la producción me acompañara en esta decisión y logramos conseguirlos.



Hice una modificación en el uso de los lentes en la escena que el presidente Blanco (Ricardo Darín) se reúne con el enviado de Estados Unidos (Christian Slater). Para esa escena pedí utilizar los lentes Arri Master Prime que son los lentes más definidos y prístinos que conozco. Quería que se despegara del resto de la película. Quería un clima más estéril y clínico que potenciara el vuelco narrativo de la escena. También utilizamos lentes esféricas en algunos planos de segunda unidad y drone.

En las imágenes de la hipnosis utilicé una cámara Sony a7s que colocamos en un Movi y unas lentes LensBaby Sweet Optic 35 y 50 más un LensBabyTwist 60 a los cuales les adaptamos un anillo de foco para poder trabajar desde el Movi. Estas lentes nos permitían tener una imagen que

se correspondiera con el momento onírico de la escena y que, sumado a la utilización del Movi, produjera una sensación casi mágica e hipnótica.

En cuanto a la elección de la cámara siempre intento realizar una serie de pruebas con distintas cámaras antes de comenzar el rodaje para estar seguro cuál es la mejor elección. Esta vez probamos la Alexa, la Red Weapon, la Sony F55 y la Sony F65. Son todas cámaras que producen imágenes sumamente potentes y atractivas cada una con su propia personalidad. Estuve cerca de inclinarme por alguna otra pero finalmente la practicidad, comodidad, confiabilidad y el tener un sensor específicamente preparado para lentes anamórficos volvieron a inclinar la balanza por la Alexa. Además de que me resulta muy interesante su reproducción tonal y cromática.

👁️ ¿CÓMO FUE TU RELACIÓN CON EL EQUIPO DE ARTE Y VESTUARIO?

Desde siempre trato de involucrarme lo máximo posible en las decisiones que competen a arte y vestuario ya que creo mucho en la interacción de todas las áreas. Intervengo y espero el mismo ida y vuelta hacia mi trabajo desde los demás equipos. Siempre hay que estar abierto a escuchar propuestas alternativas, no importa de quién vengan. Todo esos debates son disparadores de innumerables ideas que puedan aportar a la narración y a la forma en la que queremos relatar la historia, ya que no hay una forma única sino una decisión del director al respecto.

En nuestro caso la película se filmó en distintas locaciones y en estudio. Todo debía amalgamarse como si fuera un solo lugar y esto representaba un gran desafío. Debo admitir que en algunas situaciones me preocupaba este tema. Pero en este caso confíe en el trabajo de arte y con la película terminada queda claro que hicieron un trabajo formidable y sin grietas en ese sentido.

Además de esto, lo que más dialogamos fue el lugar donde se sitúa la conferencia: cómo sería, qué paleta tendría y cómo debíamos iluminarlo. Sugerí que los personajes tuvieran una gran lámpara colgante sobre ellos. Se construyó en cuatro módulos de 18 tubos fluorescentes 930 en cada sección. Originalmente quería poder controlar cada tubo en forma individual, pero dada la cantidad y la complejidad que eso requería hicimos cada sección independiente. Así lograba controlar el contraste de la toma. En los primeros

planos sume pedazos de ND sobre una parte de la lámpara para modelar los rostros, que también iluminábamos con uno o dos fresneles de 1kw o 650w rebotados en unbleached Muslin de 1x1 que controlábamos por dimer.

El otro decorado que trabajamos mucho fue la suite presidencial que se construyó en un estudio. El departamento de arte realizó un trabajo de previa muy preciso que nos permitió ver ángulos de cámara, colores de las paredes, muebles y el tamaño y distancia que debía tener nuestro fondo de la montaña, que se montó a partir de una foto que tomé en los scouting. Esto nos permitió ser bastante precisos para tratar de tener un abanico amplio de posibilidades con las cuales después poder trabajar y sobre todo ser muy precisos con el tamaño y la distancia a la que se situaría nuestro fondo (5,5 mts de alto por más de 25 mts de

“Creo mucho en la personalidad de los lentes y en lo que pueden aportar al tratamiento narrativo y visual de una película. Hoy por hoy me parecen una herramienta incluso más importante que la elección de una cámara u otra.”





largo). Lo iluminamos mediante una combinación de Spacelights y Arri X. A eso sumamos maxibruts difundidos y 10kw que entraban por las ventanas. Para las noches solo utilicé algún Spacelight con full CTB más ND hasta obtener un mínimo detalle en los fondos.

🔦 ¿CUÁL ES TU PLANO FAVORITO DE LA PELÍCULA?

Mi escena favorita es el interior del teleférico. Creo que sintetiza un poco ese mundo de extrañeza en el que se mueve la película de una manera muy elocuente. Fue muy trabajosa a la hora de definir cómo la haríamos aunque no así filmarla. Tanto Ricardo como Dolores aportan una cualidad única en su trabajo que lleva la película en una dirección original e inesperada.

Mención aparte se merece el trabajo de la gente de VFX de Twin Pines en Madrid. Hubo largas charlas y debates con Juanma Nogales acerca de cómo realizaríamos esta escena dando el espacio y el tiempo necesario a los actores para que pudieran trabajar. Filmarlo en forma real implicaba un sin número de problemas. En primer lugar, Santiago fue muy preciso en sostener que esta escena debía tener sí

o sí una clima de densidad exterior. No podía haber sol. Necesitaba ser una situación que se despegara emocionalmente del resto. Este tipo de control en la luz era imposible de lograr en la locación filmando el teleférico en movimiento, además de los problemas que implicaría el reseteo de la escena ya que el teleférico siempre tenía que ir en la misma dirección ascendente. Después de plantear muchas opciones (construir un decorado, filmarlo con back projecting, croma, etc.) sugerí hacerlo simplemente con el teleférico detenido y las ventanas cubiertas con papel vegetal blanco. Esto me permitiría realizar una iluminación mucho más simple, controlada y realista y, dado que los fondos serían predominantemente blancos, facilitaría el trabajo de integración en post. Para iluminarlo utilizamos algunos HMI Par 6kw y Par 4kw rebotados en tamizadores de 4x4 y colocamos papel vegetal en todas las ventanas. El color de las ventanas era el que originalmente tiene el teleférico y nos pareció adecuado para el momento de la historia por lo que decidimos no cambiarlo ni corregirlo. Los fondos fueron filmados durante la preproducción por Seba Toro con un rig de tres cámaras BlackMagic que se colocó adelante y atrás de el teleférico. Esta unidad tuvo que esperar un par de días en la locación hasta que el clima fuera el adecuado. Esto nos permitió tener esos fondos nevados y plomizos que no teníamos cuando fuimos a filmar la escena y que fueron aplicados con mano maestra por la gente de Twin Pines.

🔦 ¿CÓMO DECIDISTE EVIDENCIAR, DESDE LA IMAGEN, EL CAMBIO DE GÉNERO QUE SE PRODUCE EN LA TRAMA?

Tratamos de potenciarlo más desde el trabajo de encuadre y puesta de cámara que desde la luz. Al principio hay una cámara más volátil, mayormente en mano (aunque con excepciones) pero con encuadres más clásicos y un estilo un poco más documental. Una de las excepciones son las escenas del interior del avión. Quería que la turbulencia del avión marcara un momento particular de quiebre que potencie lo que va a venir y si realizaba toda la escena en mano eso se sentiría menos. Pero intentamos que toda esa primera parte tuviera mayor espontaneidad y soltura en el trabajo de cámara. Esto lo desarrollamos hasta la llegada de la hija, Marina, pero después de que develamos su rostro por primera vez la cámara comienza a ser más “controlada y contenida”. Dejamos de utilizar cámara en mano e intentamos ser un poco más precisos y menos espontáneos con los movimientos. A partir de la hipnosis empezamos a jugar con encuadres más disruptivos sobre todo en los momentos de interacción padre e hija. Siempre buscamos no ser del todo obvios ni dogmáticos con ello pero acentuamos momentos que llamamos de extrañeza o con características un poco más fantásticas.

🔦 HAY UN CONTRASTE MUY FUERTE (SOBRE TODO EN LA CLAVE TONAL) ENTRE LOS INTERIORES Y LOS EXTERIORES EN LAS ESCENAS DE LA CUMBRE. ¿CÓMO PENSASTE QUE PODÍA COMPLEMENTARSE ESA DIFERENCIA?

Quería que los exteriores tuvieran cierta magnificencia, espectacularidad. Que sean más brillantes, luminosos. Extrañamente, lo primero que habíamos hablado cuando empezamos a pensar la película era que los exteriores fueran plomizos, nublados, grises. Muy temprano en la preproducción comencé a tomar conciencia de que en la época del año que iríamos a filmar esto raramente sucede. Al principio es difícil de aceptar, pero empecé a jugar con la idea de exteriores brillantes e interiores penumbrosos. Me gustó el concepto de que lo que se ve de los políticos, lo que está más a la vista de todos, sea mucho más expuesto, luminoso y agradable. Los otros, que está oculto de lo mediático, se debate en las sombras. Es fascinante ver cómo ciertas ideas van mutando con la realidad y en muchos casos si uno está abierto a sacar provecho de esas situaciones puede verse beneficiado.

Este trabajo también se acentuó desde el punto de vista cromático, aunque también intenté que los exteriores sigan siendo un poco más fríos y los interiores más cálidos. Es algo que naturalmente sucede en estos complejos. Y en este sentido el lugar más cálido es la sala de conferencias aunque, paradójicamente, es el espacio en el que reina la hipocresía.

🔦 **¿CÓMO FUE EL PROCESO DE POSTPRODUCCIÓN DE IMAGEN? ¿CON QUIÉN Y BAJO QUÉ CONCEPTOS LO HICISTE?**

Por un lado, está el trabajo de VFX realizado por Twin Pines en Madrid. Tuvimos la increíble

suerte de contar con Juanma Nogales durante gran parte del rodaje lo que nos permitió trabajar muy de cerca. Quiero destacar especialmente su colaboración y calidez y el extraordinario trabajo que realizaron. En este caso un trabajo “invisible” que nos permitió realizar muchas cosas que parecían imposibles.

Un ejemplo es que habíamos ido dos veces de scouting a Valle Nevado, Chile, con gran cantidad de nieve. Pero cuando llegamos a filmar una ola de calor había cambiado completamente la fisonomía del lugar! ¡La nieve ya casi no estaba! Fue un gran shock. La tranquilidad vino de Juanma que dijo que podía solucionarlo. Al ver el trabajo terminado pienso cuánta razón tenía. La gran mayoría de los planos exteriores tienen agregado de nieve digital. Además hubo otra gran cantidad de tomas que realizaron. Fue un gran trabajo colaborativo que continuó con ellos enviándonos todo el trabajo que realizaban en Madrid y nosotros desde Buenos Aires sugiriendo o pidiendo correcciones.

El dosificado final se realizó en Francia en la casa de postproducción M141 con Charles Fréville como colorista. Llegamos con la película bastante definida en cuanto a lo que queríamos hacer. Lo interesante fue trabajar con alguien que en algunos aspectos tiene un gusto estético diferente del que yo consideraba adecuado para este proyecto. Eso muchas veces, si uno sabe escuchar, puede poner en conflicto sus ideas o bien ratificarlas, e incluso hacer que se vean potenciadas con otras inesperadas.



© DIEGO ARROYO CORVALAN

LA CORDILLERA

CÁMARA: ALEXA MINI
FORMATO: ANAMÓRFICO 2.39:1
LENTE: HAWK V-PLUS, ARRI MASTER PRIME, ZOOM
ANGENIEUX 24-290, LENSBABY SWEET OPTIC 35 Y 50, LENSBABY TWIST 60

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: SANTIAGO MITRE
GUIÓN: SANTIAGO MITRE Y MARIANO LLINÁS
PRODUCCIÓN: MICAELA BUYE
ARTE: SEBASTIAN ORGAMBIDE Y MICAELA SAIEGH
VESTUARIO: SONIA GRANDE
MAQUILLAJE: MARISA AMENTA, NÉSTOR BURGOS Y ANGELA GARACIJA
SONIDO: SANTIAGO FUMAGALLI Y FEDERICO ESQUERRO
MÚSICA: ALBERTO IGLESIAS
MONTAJE: NICOLÁS GOLDBART
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: JAVIER JULIÁ (ADF)
FOTOGRAFÍA SEGUNDA UNIDAD: AGUSTÍN BARRUTIA
FOQUISTA: KARIM CACHOU
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: ALEJO FRIAS
DIT: MARTIN BENDERSKY
GAFFER: JAIME MUSCHIETTI
KEY GRIP: JUAN MANUEL MUÑOZ
STEADICAM: GABRIEL QUEVEDO, NICO MAYER Y DIEGO MIRANDA
COLORISTA: CHARLES FRÉVILLE
COORDINADOR DE VFX: JUANMA NOGALES



HDARGENTINA

R O D A J E

P O S T P R O D U C C I Ó N

A woman with dark hair, wearing a blue long-sleeved shirt and grey trousers, is walking on a dirt road. She is looking back over her shoulder. The road is reddish-brown and leads into a lush green landscape with trees and a fence in the background. The sky is overcast.

UNA ESPECIE DE FAMILIA

POR WOJCIECH STAROŃ



© FERNANDO MARTICORENA (ADF)

“Una buena locación siempre me da muchas ideas para el movimiento de la cámara y la luz. No me gusta luchar contra la materia, prefiero encontrar el espíritu del lugar.”

Con Diego Lerman nos encontramos por primera vez en 2010 cuando terminé mi documental *Lección Argentina* y después del rodaje de *El Premio*, un largometraje de Paula Markovitch. Vivimos con mi familia entre la Argentina y Polonia y para mí es muy importante mantener el contacto con este país. Con Diego desde el principio tuvimos muy buena onda y un gusto de cine parecido: Krzysztof Kieślowski, Nuri Bilge Ceylan, Jacques Audiard.

Cuando empezamos hablar sobre su nuevo proyecto, *Refugiado*, Nico Avruj, productor de Campo Cine, comenzó a armar una coproducción con mi esposa Malgorzata Staron, productora polaca de Staron-Film. Finalmente logramos filmar y estrenar *Refugiado* en 2014.

Durante la producción de *Refugiado* nos conocimos y ajustamos un manera de trabajo. Se armó un estilo muy familiar, basado en un equipo de amigos súper profesionales. Con ese espíritu continuamos en nuestra segunda película juntos: *Una especie de familia*. En ambos proyectos trabajamos con una historia moderna, realista, contada en tiempo real (sin retrospecciones, visiones ni sueños) y siempre bajo la óptica de las protagonistas. Las dos películas hablan sobre una drama familiar y muestran a una mujer solitaria (o con un niño) frente a una situación dramática que la supera y determina sus pasos desde las primeras escenas, cuando se encuentran en un momento crítico.

El guión de *Una especie de familia* cuenta la historia de mujeres que explotan y yo buscaba la mejor manera de mostrarlo. Diego decidió trabajar solo con cuatro actores profesionales y todo el resto del elenco fueron no actores elegidos en la zona donde filmamos (la provincia Misiones).

Queríamos acercarnos al realismo, reflejar emociones y experiencias de la “gente común”. En este tipo de películas es muy importante crear una atmósfera cómoda en el set y dar espacio para los actores y especialmente para los no actores que son quienes más lo necesitan.

Como jefe del departamento de cámara hablé con mi gente y los preparé para el trabajo en silencio, con concentración y mucho respeto

por los actores y el espacio. Intentamos hacer avances y tener lo más preparado posible el set para cuando los actores llegaran. Intenté también reducir mi equipo para lograr mejor comunicación y concentración durante el rodaje.

Sin embargo, decidimos con Diego complicar un poco las cosas y trabajar con planos secuencias para no interrumpir las emociones de los actores en la mitad de la escena. Diego es un director que entiende la imagen y exige ir lejos. Eso siempre es importante en el proceso creativo porque una buena fotografía no sale sólo del director de fotografía. Me gustó la propuesta de planos secuencias aunque muchas veces tuvimos que hacer complicadas puestas de 360 grados.

Trabajamos bastante con la composición de la puesta, precisando más los movimientos de cámara y actores en cuadro que en *Refugiado*, donde teníamos un chico de 8 años en escena e improvisamos bastante. Lo más importante era obtener precisión en la composición y la luz sin perder la empatía ni la sensibilidad de la cámara y la frescura de la actuación. Tuvimos suerte de filmar con Bárbara Lennie, una actriz que siente perfectamente el espacio, la lente y los movimientos de cámara. Nuestra propuesta fue trabajar bastante rápido a nivel técnico apuntando con la cámara, la composición y la luz a destacar las emocionales de los protagonistas.

Para mí la inspiración siempre viene del guión, del director, los actores y las locaciones. Durante la preproducción analizamos las escenas en las locaciones, buscamos el lenguaje de la película, la textura de la imagen,



el carácter de la luz, los colores, la óptica y la personalidad de la cámara. El scouting es un proceso muy creativo para mí. Una buena locación siempre me da muchas ideas para el movimiento de la cámara y la luz. No me gusta luchar contra la materia, prefiero encontrar el espíritu del lugar. La segunda etapa que más me inspira es cuando se produce el trabajo con los actores. Intento estar abierto a su energía, observarlos y escucharlos.

Tanto en *Refugiado* como en *Una especie de familia* fui el camarógrafo e hice mucha cámara en mano. Siempre pienso qué estilo de cámara en mano puede dar una personalidad interesante a su punto de vista y transmitir mejor las emociones de los actores. Es un poco como la danza entre el operador y el actor, un intercambio de energía. Es un proceso muy

importante para mí: busco la película en cada momento y ese sentimiento lo compartimos con Diego, a veces hablando y a veces entendiéndonos en silencio. Buscamos en la imagen y en el trabajo de cámara verosímil y verdad. No me gusta cuando la cámara sabe más que los personajes y prefiero estar sorprendido para tener una reacción fresca y emocional. No es fácil, pero me encanta estar concentrado todo el tiempo: observando y buscando.

Trabajé con un foquista polaco, mi gran amigo Bartosz Świniarski, que me ayudaba operando la cámara a veces. Él también es DF entonces nos entendimos en el tema de la actitud en el set. Mi gaffer fue Fernando Marticorena, muy importante para el proyecto no solo por su experiencia sino también por su humanidad. Poniendo lámparas y diseñando la luz siempre buscamos



UNA ESPECIE DE FAMILIA

CÁMARA: **ARRI ALEXA MINI**
FORMATO: **1.85:1**
LENTE: **COOK S2, S3 Y ANGENIEUX 28-76MM**

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: **DIEGO LERMAN**
GUIÓN: **DIEGO LERMAN Y MARIA MEIRA**
PRODUCCIÓN: **NICOLAS AVRUIJ**
ARTE: **MARCOS PEDROSO**
VESTUARIO: **VALENTINA BARI**
MAQUILLAJE: **NANCY MARIGNAC**
SONIDO: **LEANDRO DE LOREDO (ASA)**
MÚSICA: **JOSÉ VILLALOBOS**
MONTAJE: **ALEJANDRO BRODERSOHN (SAE)**
FOTOGRAFÍA: **WOJCIECH STAROŃ**
CÁMARA: **WOJCIECH STAROŃ Y BARTOSZ ŚWINIARSKI**
FOQUISTA: **BARTOSZ ŚWINIARSKI**
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **PABLO STAMBOULIAN Y MATEUSZ CZUCHNOWSKI**
GAFFER: **FERNANDO MARTICORENA (ADF)**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **JULIO ZDANOVICZ**
ELÉCTRICOS: **DARIO GUGLIOTTA Y DAVID SROKA**
GRIP: **DARIO GUGLIOTTA**
COLORISTA: **OLESYA KIRIEVA**
COORDINADOR DE VFX: **ACT3 COPENHAGEN**



un ambiente intenso, pero con base naturalista. Trabajé mucho con luz día y ventanas. Usamos bastantes practicables, especialmente en el hospital jugando con los colores de la paredes y sus distintas texturas. Para las noches trabajamos con luz y sombra y con colores, jugando con ámbar, amarillo y verde. A veces decidimos esconder cosas en sombra o perderlas en haces de luces. En Misiones aprovechamos los colores de la naturaleza: la tierra roja y el verde de la vegetación. Nunca me gustó el estilo ilustrativo y épico, por eso en *Una especie de familia* siempre buscamos un paisaje interno del personaje y que lo de alrededor dijera algo sobre su estado.

Se sintió buena energía filmando esta película. Electricistas, miembros del equipo de cámara y el grip Darío Gugliotta, todos son parte de la imagen final. Creo que con un equipo así se puede llegar muy lejos.

Con nuestro director de arte brasileño Marcos Pedroso tuve una relación única. Es un gran artista. Marcos tiene un talento para descubrir el alma de las cosas simples y cotidianas. Juntos elegimos lugares con una textura muy interesante. En

Misiones y Catamarca encontramos locaciones y objetos con carácter y eso es necesario porque en las películas de Diego los espacios siempre coexisten en forma protagónica.

Estuvimos abiertos a los elementos de la naturaleza y a los cambios meteorológicos. A veces modificamos el plan de rodaje para usar lluvias fuertes, tormentas o el viento como elementos dramáticos adicionales.

Una parte del proceso muy importante fue la corrección de color que hice en Copenhague. Nuestra colorista Olesya Kirieva entró al proyecto con todo su talento y paciencia. Decidí trabajar con colores fuertes y expresivos, pero reales. Olesya ayudaba mucho buscando equilibrio en las gamas y en el juego con los colores complementarios.

Una especie de familia fue un proyecto donde pude capitalizar mis experiencias previas para ir más lejos y mezclar un estilo impresionista y documental, abierto a la energía de los personajes con una puesta precisa, colores fuertes y un uso de la luz creativo.

YO SOY ASÍ, TITA DE BUENOS AIRES

Por HUGO COLACE (ADF)





En un primer acercamiento al tema, la directora y productora Teresa Costantini junto con la productora ejecutiva Margarita Gómez, me propusieron que hiciera la fotografía y cámara del documental *Buscando a Tita*. No habían trabajado aún con cámaras digitales y necesitaban a alguien con experiencia filmica y digital para saber sobre las diferencias de rodaje y postproducción. Habiendo tenido esta maravillosa experiencia, el siguiente paso, casi por decantación, fue hacer la fotografía también en

Yo soy así, Tita de Buenos Aires, película que se rodó en noviembre y diciembre de 2016.

Trabajamos muy a gusto con Teresa ya que recrear una época siempre es muy grato en lo formal. En este caso con el agregado inestimable de contar en arte con Walter Cornás y Juan Cavia, y en vestuario con Julio Suárez.

La película, desde el punto de vista visual, se organizó por épocas. Éstas van desde los

años '20 hasta los fines del '50. Cada época tiene una coloratura única que, en parte, trabajamos en rodaje y otra parte muy importante lo hicimos en el momento de la corrección de color con la extraordinaria colaboración de Georgina Pretto, en Cinecolor.

Con respecto a la cuestión técnica, hemos trabajado en decorados naturales como calles, teatros, casas particulares y bares en el barrio de Barracas y algunas mansiones. De todas



“La película, desde el punto de vista visual, se organizó por épocas. Estas van desde los años ‘20 hasta los fines del ‘50. Cada época tiene una coloratura única que, en parte, trabajamos en rodaje y otra parte muy importante lo hicimos en el momento de la corrección de color.”





YO SOY ASÍ, TITA DE BUENOS AIRES

CÁMARA: ARRI ALEXA XT
FORMATO: 2.39:1
LENTES: LENTES COOKE ANAMÓRFICOS, ZOOM
ANGENIEUX (ADAPTADO A ANAMÓRFICO) 50-500 Y
ANGENIEUX OPTIMO 56-152 A2S

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: TERESA COSTANTINI
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: MARGARITA GÓMEZ
ARTE: WALTER CORNÁS Y JUAN CAVIA
VESTUARIO: JULIO SUÁREZ
MAQUILLAJE: MARÍA ÁNGELES CAPPARELLI
PEINADO: JORGE PALACIOS
SONIDO: CARLOS ABBATTE
MÚSICA: OSVALDO MONTES
MONTAJE: LAURA BÚA (SAE)
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: HUGO COLACE (ADF)
GAFFER: EDUARDO BROMAN
COLORISTA: GEORGINA PRETTO (CINECOLOR)

formas, gran parte de los interiores fueron rodados en sets armados en los estudios Pampa. Trabajamos con una buena dotación de luces para poder dejar armados algunos y salir a exteriores con lo necesario. De esa forma podíamos tener la certeza de contar con coberturas inmediatas en caso de mal tiempo.

Con respecto a cámara; preferí usar la Arri Alexa XT con Arri Raw Sensor anamórfico 4:3 y un set de Lentes Cooke Anamórficos: 25 - 40 - 50 - 75 - 135, más un Zoom Angenieux (adaptado a

Anamórfico) 50-500, luego reemplazado por un Angenieux Optimo 56-152 A2S de última generación, recién adquirido por C&L.

En lo personal, me gusta mucho poder rodar en decorados armados en estudio. Siento que puedo armar los dispositivos de luz para dar vida a las historias y me esfuerzo para que ese mundo sea creíble para todos: público y “expertos”.

Para que ese mundo fuese creíble colaboraron María Ángeles Capparelli en maquillaje y

Jorge Palacios en peinado, junto a sus respectivos colaboradores.

Un párrafo aparte merecen Carlos Gil y Nicolás Lidijover, asistente y primer ayudante en dirección y los queridos hermanos Laura Segatta y Camilo Segatta como jefa de producción y primer asistente, respectivamente. A todos ellos y especialmente a Eduardo Broman (gaffer) y su equipo, a todos los integrantes de cámara y grip, les estoy muy agradecidos por tanta colaboración.



ZAMA

POF GUILLERMO SAPOSNIK, SU GAFFER



“Aunque fuese una película de época, había que tratar de olvidarse de lo que la educación cultural y visual enuncia como ‘correcto’.”

trabajo para el uso de luz natural o artificial en geografías muy adversas. Supe luego que nos iba tocar rodar en pastizales muy anegados, pantanos tierra adentro y barrancos de arena a los cuales sólo se podía acceder por agua.

En cuanto al primer punto sobre la luz, su consulta no estaba ligada a saber cuál era la trayectoria del sol durante las semanas que íbamos a rodar en el norte ya que eso era algo que podía averiguar fácilmente a través de un SunPath o cualquier aplicación de celular. En esa época del año en esa zona el sol en su cenit se encuentra a 45° de altitud y la duración de la luz diurna promedia las 10 horas y 50 minutos. Por eso, lo que le interesaba a Rui era el ambiente atmosférico por el cual se trasladaba la luz, un tema que siempre me resultó fascinante y creo que es un factor importante a tener en cuenta. En Corrientes por ejemplo, sucede lo que también en algunas zonas de Entre Ríos: los altos niveles de humedad hacen que la luz del sol con cielo despejado no se sienta tan dura sobre los objetos.

© VALERIA FIORINI

Hacia fines de 2014 recibí un llamado de Santiago Gallelli (Rei Cine) en el que me invitaba a formar parte de una rueda de entrevistas con gaffers argentinos que iba a realizar el director de fotografía portugués Rui Poças (AIP) (*Aquele Querido Mês de Agosto, O Ornitólogo*) ya que Lucrecia Martel lo había elegido para iluminar *Zama*.

Siempre me interesó la idea de formar parte de una película de Martel –una de las directoras más lúcidas e inaprensibles de la cinematografía actual-. Tenía leída la novela de Di Benedetto (la cual me había resultado fascinante) y además se sumaba la posibilidad de colaborar con Poças, a quien de base admiraba por su trabajo en *Tabú*, de Miguel Gomes.

En ese primer encuentro juntos hablamos sobre casas de alquiler, equipamiento disponible en Buenos Aires, tipos de luces que podríamos armar y también sobre dinámica de set. Respecto a esto último no había mayor diferencia con la forma de trabajo en Portugal.

Al referirse específicamente a *Zama*, Rui ancló la conversación en dos puntos que le interesaban. Por un lado, quería saber cuáles eran las características de la luz solar en el norte del país, precisamente en Formosa y Corrientes entre mayo y julio –segmento aproximado de rodaje en esos lares-, porque en esas locaciones iba a haber un alto porcentaje de exteriores. Por el otro, le interesaba conocer mi punto de vista respecto a la logística y dinámica de

En tanto al segundo punto sobre logística, yo me encontraba recién llegado de colaborar con el director de fotografía Fernando Lockett en *Posto Avançado do Progresso*, de Hugo Vieira Da Silva, una película portuguesa que se rodó en Soyo, Angola. La misma fue realizada totalmente en la selva y algunos de los brazos del Río Congo. Así que tenía en ese momento una experiencia bastante fresca e intensa en cuanto a los recaudos que había que tener a la hora de trabajar en contextos poco favorables: sets lejos del parking, vegetación cerrada, caminos angostos o inexistentes, traslado de equipos en lanchas o botes, etc.

Para comenzar a encarar el diseño de la imagen y pensar el pedido preliminar de equipos, Rui me comentó algunos puntos que luego se reforzaron durante la preproducción y el rodaje. De esta manera se fue formando un ayuda memoria fotográfico, un pasquín con anotaciones, especie de dogma *marteliano* a tener en cuenta e intentar llevar a cabo siempre que fuese posible:

- Aunque fuese una película de época, había que tratar de olvidarse de lo que la educación cultural y visual enuncia como ‘correcto’. La historia de la novela data de 1790 en donde las únicas referencias son pictóricas o, en todo caso, de otras películas de época. Por ejemplo, hay que tener en cuenta que desde el siglo XVI la iluminación en interiores estaba dada a través del uso de la vela, pero ya en el XVIII se incorpora el Candil (mecha de algodón en aceite) y luego el Quinqué o Lámpara de Argand que es

un mechero circular con un tubo o chimenea de vidrio. Durante el día también iluminaba lo que entrase por las aberturas de las casas.

- En los interiores día Lucrecia no quería que el diseño se encuentre definido por la iluminación proveniente de las ventanas o puertas que daban al exterior.

- En los interiores noche jamás debían estar en cuadro las fuentes (velas o lámparas de aceite) que justificaran de dónde provenía la luz.

- No se debía iluminar de manera que haya altos ratios en los rostros.

- Tanto las figuras como los fondos debían tener el mismo valor de exposición.

- No había que iluminar pensando en la postproducción: utilización de máscaras, degradados, viñetas ni corrección por capas.

- En los interiores día no se podían usar faroles HMI para compensar con el exterior. Lucrecia defiende tanto la toma directa de sonido que no quería correr el riesgo de que un farol genere un mínimo zumbido. Hubo varias situaciones en las que adentro iluminamos con tungsteno y desde afuera usamos HMI filtrando las ventanas con Full CTO. En los casos en que se viese hacia el exterior le sumábamos N 6 ó 9.

Zama era la primera película de Martel registrada en digital (*La ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza* se habían rodado en 35mm) y quería estar convencida ciento por ciento de lo que veía en el monitor.



© VALERIA FIORINI

Comenzado el rodaje, algo habíamos previsto durante los scoutings, tuvimos complicaciones de distinto tenor. El primer día en Formosa hubo que armar varios practicables para los equipos ya que el agua nos llegaba hasta la cintura. El resto de los días el set más cercano estaba alejado de la ruta unos 400 metros y tanto a la gente como a los equipos había que trasladarlos en tractores, de a caballo o a pie ya que suelo estaba absolutamente anegado. Por seguridad tuvimos que poner muchos postes de elevación para mantener las líneas fuera del agua: nada se podía apoyar directamente en el suelo sin que se mojase o echase a perder. Ya en Corrientes utilizamos un barco a modo de “camión de equipos” para llegar hasta los barrancos que daban al río y también cuando fuimos a rodar a un banco de arena. Como dicho barco se utilizaba para trasladar animales, en la proa disponía de una explanada a modo de rampa con malacate y eso ayudó a que el descenso y ascenso fuesen menos engorrosos.

Más allá de las dificultades físicas, en cuanto a lo fotográfico lo más complejo fue generar



© VALERIA FIORINI

“Mientras está en rodaje Lucrecia no descansa y no le teme a nada (fue la primera en arrojarle al agua y al barro en zonas habitadas solamente por arañas y serpientes). No duda un segundo si algo no le convence, frena todo, da marcha atrás y vuelve a comenzar si es necesario. Su energía, siempre exigente, compromete y contagia.”

imágenes de bajo contraste y con ratio 1:1 en los rostros sin perder carácter. Iluminando desde cámara hay una parte de la disyuntiva que se resuelve (lo del ratio en los rostros) pero en espacios grandes comenzaba a complicarse la diferencia de exposición entre figura y fondo porque además el tono de los fondos no siempre se encontraba cercano a los índices de reflexión de las pieles (ya sea hacia arriba o hacia abajo).

Al rodar todo en locaciones -salvo un decorado que hubo que reproducir- debíamos amoldarnos a lo que los espacios proponían y por ende no teníamos el control absoluto para el manejo de la luz como cuando se dispone

de buena altura para el tiro de luces o de techos y paredes móviles. Por el contrario, sucedía a favor que el trabajo de arte, maquillaje o vestuario estaban preparados para verse al detalle: desde una cicatriz, pasando por las pelucas o los vestidos, hasta el último elemento de utilería. Eso ayudaba a que uno pudiera iluminar sin contención ni negaciones ya que el trabajo estaba solamente definido por la interpretación y la expresividad.

Para Lucrecia es muy importante, como así también para muchos otros directores, tener el set lo más liberado posible de trípodes y accesorios (luces, banderas, marcos o nets) y en ese aspecto también hubo que buscarle la vuelta

porque podíamos generar fuentes suaves a distancia, mediante marcos de 2.40x2.40, 4x4 o 6x4 mts, pero para modelar la imagen final debíamos meternos dentro indefectiblemente ya que la postproducción no era una variable posible.

Como la búsqueda de Martel iba en contra de los estándares fotográficos utilizados generalmente en películas de época, de base Rui estuvo de acuerdo en que la luz debía provenir desde arriba, con tubos o faroles de cuarzo tipo *open face* de 800 Watts o 2 Kw rebotados. Cuando se rodó la película las opciones de Led no eran buenas ya que emitían un espectro luminoso limitado y en general tenían bastante corrido del cero el eje verde-magenta.

En algunos casos de interiores con techos bajos elegimos iluminar con muchas fuentes de baja potencia y así utilizar la consola de dimmers lo mínimo posible para no afectar la temperatura color. Por debajo de todo, siempre, capas de difusión en tamizadores grandes (Quarter, Half o Full Grid Cloth, Soft Frost) y planchas completas de Depron. Algunas veces sumábamos Simple o Double Net para bajar aún más la intensidad y dispersar la luz. A lo que apuntábamos de esta forma, es que la fuente más allá de ser un emisor, funcionase como una superficie de copie para las pieles. Ése fue uno de los diseños que mejores resultados nos brindó en varias ocasiones, tanto para efectos día como noche. El trabajo del Key Grip, Sebastián Dellapaulera, fue fundamental para armar las estructuras para los



ZAMA

CÁMARA: ARRI ALEXA CLASSIC (HIGH SPEED 120 FPS LICENSE) EN GRABADOR GEMINI ALEXA RAW 2.8 K, FRAMING 1.78:1 ARRIRAW CONVERGENT DESING RECCODER
FORMATO: 1.85:1
LENTE: ARRI ULTRA PRIMES 16MM, 24MM, 32MM, 40MM, 50MM, 85MM, 100MM, 135MM

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN (BASADO EN LA NOVELA DE ANTONIO DI BENEDETTO): LUCRECIA MARTEL
PRODUCCIÓN: REI CINE
ARTE: RENATA PINHEIRO
VESTUARIO: JULIO SUÁREZ
MAQUILLAJE: MARISA AMENTA
PEINADO: ALBERTO MOCCIA
SONIDO: GUIDO BEREMBLUM (ASA)
MEZCLA: EMMANUEL CROSET
MONTAJE: MIGUEL SCHVERDFINGER Y KAREN HARLEY
FOTOGRAFÍA: RUI POÇAS (AIP)
DIT: PABLO BERNST Y MARIANO POLERI
CÁMARA: RUI POÇAS (AIP) Y MIGUEL CARAM
FOQUISTA: ALEJANDRO ORTIGUEIRA
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: JERÓNIMO DEL CASTILLO
VIDEO ASSIST: AYLÉN LÓPEZ
GAFFER: GUILLERMO SAPOSNIK
JEFE DE ELÉCTRICOS: MIGUEL RIVAROLA
ELÉCTRICOS: MATÍAS LANATTA, FEDERICO OLSINA, ALEJANDRO CACOPARDO, WALTER SAAVEDRA Y SANTIAGO GITELMAN
KEY GRIP: SEBASTIÁN DELLAPAUERA
GRIP: SERGIO OLMOS, NICOLÁS VELASCO, CHRISTIAN BONINI, EZEQUIEL MANSILLA
ASISTENTE DE GRIP: MATÍAS BONINI Y GUSTAVO DONATO
COLORISTA: WOUTER SUYDERHOUD
SERVICIO DE EFECTOS ESPECIALES: NASA FX
COORDINADOR DE VFX: STEFAN BEEKHUIJZEN

faroles que nos garantizaran los niveles de difusión necesarios.

Tanto Rui como todo el equipo sabíamos que había que estar preparados para lo que fuere. Mientras está en rodaje Lucrecia no descansa y no le teme a nada (fue la primera en arrojar-se al agua y al barro en zonas habitadas solamente por arañas y serpientes). Se mueve por todo el set buscando lo mejor para la escena, revisa, replantea, está pendiente de todas las áreas y juega con el vestuario, el maquillaje

o los peinados. No duda un segundo si algo no le convence, frena todo, da marcha atrás y vuelve a comenzar si es necesario. Su energía, siempre exigente, compromete y contagia.

Rui fue muy flexible y generoso, adaptándose a las limitaciones y a las reglas de juego en tierras extrañas. De alguna forma todos nos parecíamos un poco a Don Diego de Zama en aquellos días, embarcados en una gesta con destino incierto y la premura de concluir la hazaña bien parados.

COMISIÓN DIRECTIVA

Presidente

MARCELO LUIS IACCARINO
IACCARINOMARCELO@GMAIL.COM

Vicepresidente

LUCAS SCHIAFFI
LUCAS.SCH2@GMAIL.COM

Tesorero

MARCELO LAVINTMAN
LAVINTMAN@GMAIL.COM
MARCELOLAVINTMAN.COM

Secretaria General

ALEJANDRA MARTIN
ALEMARTINFOTO@GMAIL.COM

Primer Vocal

JOSÉ MARÍA “PIGU” GÓMEZ
PIGULUMINO@GMAIL.COM
PIGUGOMEZDF.COM

Vocales

MARTÍN ERREA
ERREADF@GMAIL.COM
MARTINERREA.COM.AR

JULIÁN LEDESMA
JULIANLEDESMA@GMAIL.COM
ELMEX.COM.AR

FÉLIX “CHANGO” MONTI
FELIX.MONTI@GMAIL.COM
FELIXMONTI.COM.AR

VICTORIA PANERO
VPANERO@YAHOO.COM
VIMEO.COM/USER6923523

FEDERICO RIVARES
FEDERIVARES@GMAIL.COM
YOUTUBE.COM/USER/FEDERICO-
RIVARES

MAX RUGGIERI
MAXRUGGIERI@HOTMAIL.COM
MAXRUGGIERI.COM

Vocales suplentes

DIEGO POLERI
DIPOLERI@GMAIL.COM
DIEGOPOLERI.COM

PAOLA RIZZI
CAROLINARIZZI@YAHOO.COM.AR

Comisión Revisora de cuentas

MARÍA INÉS TEYSSIE
MTEYSSIE@GMAIL.COM
MARIAINESTEYSSIE.COM

RAMIRO CIVITA
RAM@RAMIROCIVITA.COM
RAMIROCIVITA.COM

HUGO COLACE
HUGOVCOLACE@GMAIL.COM
HUGOCOLACE.COM

CHRISTIAN COTTET
INFO@CCOTTET.COM
CCOTTET.COM

RICARDO DE ÁNGELIS
ROBLEMAWI@GMAIL.COM

GASTÓN DELECLUZE
RAVDIGITAL@HOTMAIL.COM
ALANORTECINEDIGITAL.COM

GUIDO DE PAULA
GUIDODEPAULA@YAHOO.COM

PABLO DERECHO
PDERECHO@GMAIL.COM
VIMEO.COM/PABLODERECHOADF

GERMÁN DREXLER
GERMANDREXLER@GMAIL.COM
GERMANDREXLER.COM
NUMBER9VR.COM

JOSÉ LUIS GARCÍA
JOLUIGA@GMAIL.COM
JOLUIGA.COM

IVAN GIERASINCHUK
IVANGIERASINCHUK@GMAIL.COM

ALEJANDRO GIULIANI
ALEGIULIANI66@GMAIL.COM
ALEJANDROGIULIANI.COM

JAVIER GUEVARA
GUEVARA.DF@GMAIL.COM
JAVIERGUEVARA.NET

DIEGO HERNÁNDEZ FLORES
DIEGORHF@HOTMAIL.COM

MATÍAS IACCARINO SZVALB
IACCARINOSZ@GMAIL.COM
MATIASIACCARINO.COM

JAVIER JULIA
DF@JAVIERJULIA.COM
JAVIERJULIA.COM

SOL LOPATIN
SOLLOPATIN@YAHOO.COM.AR
SOLLOPATIN.COM.AR

FERNANDO LORENZALE
FERNANDOLORENZALE@GMAIL.COM
FERNANDOLORENZALE.COM.AR

GUIDO LUBLINSKY
GUIDOLUBLIN@YAHOO.COM
FACEBOOK.COM/GUIDO.LUBLINSKY

HORACIO MAIRA
HORACIOMAIRA@GMAIL.COM
HORACIOMAIRA.COM.AR

FERNANDO MARTICORENA
MARTICOF@HOTMAIL.COM

STEPHANIE MARTIN
MARTINSTEPHANIE@ME.COM
STEPHANIEMARTIN.COM

DANIEL MENDOZA
DANI.MEN2ZA@GMAIL.COM
DANIMENDOZA.COM.AR

MATÍAS MESA
MATIASMESA@MAC.COM
MATIASMESA.COM

ATI MOHADEB
ATIMOHADEB@GMAIL.COM
VIMEO.COM/USER10426010

MARIANO MONTI
MARIANOMONTI@GMAIL.COM
VIMEO.COM/MARIANOMONTI

HÉCTOR MORINI
HECTORMORINI@GMAIL.COM
HECTORMORINI.COM.AR

MARTÍN E. NICO
1975MEN@GMAIL.COM
MARTINENICO.COM.AR

MATÍAS NICOLAS
MOVIMATT@GMAIL.COM
MATIASNICOLAS.COM

DANIEL ORTEGA
DANIELORTEGA1@GMAIL.COM
DANIELORTEGADP.COM

PABLO PARRA
PABLODPARRA@GMAIL.COM
PABLOPARRADF.COM

EMILIANO PENELAS
EMILIANO451@HOTMAIL.COM
EMILIANO451.BLOGSPOT.COM

ALEJANDRO PEREYRA
PEREYRALE@HOTMAIL.COM
FACEBOOK.COM/ALEJANDRO.PEREYRALE

GABRIEL PEROSINO
GPEROSINO@GMAIL.COM

GABRIEL POMERANIEC
GABRIEL@25PFILMS.COM
25PFILMS.COM

DANIEL PORTELA
DANIIPORT@HOTMAIL.COM

MAURICIO RICCIO
MAURICIORICCIO@GMAIL.COM
MAURICIORICCIO.COM.AR

DIEGO ROBALDO
DIEGOROBALDO@ME.COM
DIEGOROBALDO.COM
VIMEO.COM/USER13744482

YARARÁ RODRÍGUEZ
POLEN.RODRIGUEZ@GMAIL.COM
YARARARODRIGUEZ.COM

MARIANA RUSSO
MARI_RUSSO@YAHOO.COM

SOCIOS ADHERENTES Directores de fotografía

ALAN BADAN
INFO@ALANBADAN.COM.AR
ALANBADAN.COM.AR

AGUSTÍN BARRUTIA
ABARRUTIA@GMAIL.COM

BEN BATTERSBY
BEN.BATTERSBY@MAC.COM
BENBATTERSBY.COM

MARTIN SICCARDI
MARTIN@MARTINSICCARDI.COM.AR
MARTINSICCARDI.COM.AR

GERARDO SILVATICI
GSILVATICI@GMAIL.COM

CARLA STELLA
CARSTELLA@HOTMAIL.COM
LIBERENELCANAL.WIXSITE.COM

MARIANO SUÁREZ
MARIANOPSUAJREZ@GMAIL.COM
MARIANOSUAJREZ.COM

NICOLÁS TROVATO
NTROVATO44@GMAIL.COM
NICOLASTROVATO.COM

MARTIN TURNES
MARTINTURNES@GMAIL.COM
MARTINTURNES.COM.AR

LEONARDO VAL
VALEONARDO@GMAIL.COM
VIMEO.COM/LEOVAL

GERMÁN VILCHE
VILCHE.GERMAN@GMAIL.COM
GERMANVILCHE.COM

GUILLERMO ZAPPINO
GUILLERMOZAPPINO@YAHOO.COM.AR

MARTÍN BENDERSKY
BENDER4484@GMAIL.COM
VIMEO.COM/104341019

FRANCISCO BOUZAS
FRANCISCO.BOUZAS@GMAIL.COM

LUIS CÁMARA
LUISCAMARA@ARNET.COM.AR

FEDERICO CANTINI
FEDERICOCANTINI@GMAIL.COM
FEDERICOCANTINI.COM

MIEMBROS ACTIVOS

JULIÁN APEZTEGUIA
JULIANAPEZTEGUIA.COM.AR

ÁNGEL AROZAMENA
ANGEL@POCIMASDIGITALES.COM.AR
POCIMASDIGITALES.COM.AR

JAVIER ARROYO
JAVIERARROYOFOTO@GMAIL.COM
JAVIARROYO.COM

MANUEL BASCOY
MANUELBASCOY@GMAIL.COM

CLAUDIO BEIZA
CLAUDIOBEIZA@HOTMAIL.COM

LUCIO BONELLI
LUCIOBONELLI@GMAIL.COM

HERNÁN BOUZA
HERNANBOUZA@GMAIL.COM
HERNANBOUZA.COM.AR

NATASHA BRAIER
NAT@NATASHABRAIER.COM
NATASHABRAIER.COM

MARCELO CAMORINO
CINCOSEIS@GMAIL.COM

EMILIANO CATIVA
EMICATIVA@GMAIL.COM
EMILIANOCATIVA.COM

FERNANDO CATTÁNEO
IRACATTANEO@GMAIL.COM
IRAVISUAL.COM

AGUSTIN CLARAMUNT
AGUSTIN.CLARAMUNT@GMAIL.COM
AGUSTINCLARAMUNT.COM

MARÍA LAURA COLLASSO
MALICOLLASSO@GMAIL.COM

JAVIER COLONGO
JAVIERCOLONGO@GMAIL.COM

GERMÁN COSTANTINO
GERMANCOSTANTINO@HOTMAIL.COM
VIMEO.COM/USER5435104

MARIANO DE LUCA
MARIANODLUCA@GMAIL.COM
MARIANODELUCA.COM

LEANDRO FILLOY
INFO@LEANDROFILLOY.COM
VIMEO.COM/LEANDROFILLOY

FABIAN FRANCISCO FLORES
FABIANFLORESAR@YAHOO.COM.AR

SANTIAGO GUZMÁN
SANTINICOGUZMAN@GMAIL.COM

LEONARDO HERMO
LEONARDO.HERMO@GMAIL.COM
LEONARDOHERMO.COM

LEONEL PAZOS SCIOLI
LEONELPAZOS@GMAIL.COM
LEONELPAZOS.COM.AR

Franco PINOCHI
TANOPINOCHI@YAHOO.COM.AR

LUIS REGGIARDO
LUIS.REGGIARDO@GMAIL.COM
VIMEO.COM/LUISREGGIARDO

ALEJANDRO REYNOSO
ALEREYNOSO_TD27@YAHOO.COM.AR
ALEREYNOSO.COM

DEMIÁN RODENSTEIN
DEMI5.6@GMAIL.COM
DEMIANRODENSTEIN.COM

ATAHUALPA ROJAS
ATAHUALPA@ATAHUALPA.COM.AR
ATAHUALPA.COM.AR

GUILLERMO ROMERO
GUIYEROMERO@GMAIL.COM
GUILLERMOANDRESROMERO.COM

GUILLERMO ROVIRA
GUILLERMOAROVIRA@GMAIL.COM
GUILLEROVIRA.BLOGSPOT.COM.AR

DARIO SABINA
DSABINA7@YAHOO.COM
DARIOSABINA.COM

TEBBE SCHÖNINGH
INFO@TEBBESCHOENINGH.COM
TEBBESCHOENINGH.COM

GASPAR SILVA
QUIQUESILVA@GMAIL.COM
VIMEO.COM/133233534

NAHUEL SRNEC
NAHUELSRNEC@GMAIL.COM
AR.LINKEDIN.COM/IN/NAHUELSRNEC

FERNANDO VIÑUELA
FERVINUELA@HOTMAIL.COM

CARLOS WAJSMAN
CARLOS.WAJSMAN@GMAIL.COM

CARLOS ZAPPARELLI
CZAPPA2@YAHOO.COM.AR

Colaboradores

BETO ACEVEDO
BACEVEDO@CINECOLOR.COM.AR

MALCO ALONSO
MALCOCOMUNICACIONES@
HOTMAIL.COM

DAMIÁN BENETUCCI
DBENETUCCI@CINECOLOR.COM.AR
DAMIANBENETUCCI.COM

OSVALDO CALVO
CALVO34@GMAIL.COM

JUAN MANUEL CASOLATI
JMC@EPOST.COM.AR
EPOST.COM.AR

JOSEFINA CASTILLO CARRILLO
JOSEPHINEABLE@GMAIL.COM

LUISA CAVANAGH
LUISACAVANAGH@GMAIL.COM

INÉS CULLEN
ICULLEN@CINECOLOR.COM.AR

GUSTAVO FERNÁNDEZ TRIVIÑO
GUSTRIVI@YAHOO.COM
STEADIFILM.COM.AR

ADRIÁN GILARDONI
ADRIAN@GILARDONI.COM.AR
GILARDONI.COM.AR

AMPARO GONZÁLEZ AGUILAR
AMPAROGAGUILAR@GMAIL.COM
VIMEO.COM/AMPAROGAGUILAR

MAURICIO RAUL HEREDIA
MAURICIOHERE@GMAIL.COM
VIMEO.COM/MAURICIOHEREDIA

ESTEBAN IRISARRI
ESTEBAN.IRISARRI@GMAIL.COM
ESTEBANIRISARRI.BLOGSPOT.COM.AR

LAURA LARROSA
LAURALARROSA@GMAIL.COM

ALEJANDRA LESCANO
VIMEO.COM/ALEJANDRALESCANO

JUAN LIMA
JUANSTEADI@GMAIL.COM
JUANSTEADI.COM

CAMILA LUCARELLA
CAMILA.LUCARELLA@GMAIL.COM

ANDREA MESSINA
ANDIMESSINA@GMAIL.COM
ANDIMESSINA.COM

DANIEL RING
DANIELRING@GMAIL.COM

DANIELA RIOS
MDANIELARIOS@HOTMAIL.COM

MAGDALENA RIPA ALSINA
MAGDARIPAALSINA@GMAIL.COM

CAROLINA ROLANDI
CAROROLANDI@GMAIL.COM

JORGE RUSSO
PENTIMENTO2005@GMAIL.COM

LUCAS SAMBADE
LSAMBADE@GMAIL.COM

GUILLERMO SAPOSNIK
GUILLERNIK@GMAIL.COM

EDUARDO SIERRA
SIERRACOLOR@GMAIL.COM

LIDIA SUAREZ RODES
LILYPOTO@GMAIL.COM
REVERCINE.COM

SOCIOS HONORARIOS

RICARDO ARONOVICH
RICARDAR@WANADOO.FR

NICOLÁS CASOLINO
NICOLASCASOLIN@GMAIL.COM

RODOLFO DENEVI
RODOLFO.DENEVI@HOTMAIL.COM

José María HERMO
JOSEHERMO@YAHOO.COM

SOCIOS EN LA MEMORIA

CARLOS BADAN

ADELQUI CAMUSSO

VICTOR CAULA

ANÍBAL DI SALVO

DARÍO FERNÁNDEZ TRIVIÑO

ARIEL LUDIN

SEBASTIÁN TORO
SON77TOROS@GMAIL.COM
VFXBOAT.COM

ROBERTO ZAMBRINO
RZAMBRINO@CINECOLOR.COM.AR

ALBERTO RUBINSTEIN
ARUBINSTEIN@ULTRAVISION.COM.AR

JUAN JOSÉ STAGNARO
JJSTAGNARO@SINECTIS.COM.AR

ROGELIO CHOMNALEZ
RCHOMNALEZ@GMAIL.COM
ROGELIOCHOMNALEZ.COM.AR

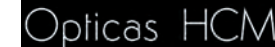
PEDRO MARCIALETI

ROBERTO MATEO

ALEJANDRO PÉREZ

RINALDO ARSENIO PICA

RICARDO YOUNIS





EL TEATRO DE LA DESAPARICIÓN, DE ADRIÁN VILLAR ROJAS
2017 - ARGENTINA Y COREA DEL SUR
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: MARIO CAPORALI

**4º FESTIVAL
DE CORTOS**

ADF



**PARA DIRECTORES
DE FOTOGRAFIA**

MAS INFO EN: ADFCINE.ORG



Relámpagos



Fuegos de artificio



Fuego



Luz estroboscópica



Paparazzi



Luces de policía



Velas



Televisión

FW
3.0

Efectos de iluminación.
No requiere consola.

12 asombrosos efectos programados en cada SkyPanel.



El SkyPanel Firmware 3.0 incluye una nueva y potente prestación: efectos de iluminación. Con los efectos de iluminación del SkyPanel los usuarios ahora pueden elegir y manipular 12 efectos sin necesidad de una consola de iluminación u horas de programación. Los efectos de iluminación incluyen: velas, nubes que pasan, luces de club nocturno, color chase, auto de policía, fuego, fuegos de artificio, luz estroboscópica, relámpagos, flashes estilo paparazzi, luz pulsante y televisión.

La prestación de efectos de iluminación del SkyPanel cambia el juego para la generación de efectos lumínicos en set.

Descargue el SkyPanel Firmware 3.0: www.arri.com/skypaneffects



SKYPANEL®

SOFT LIGHTING | REDEFINED
Download SkyPanel Firmware 3.0:
www.arri.com/skypaneffects

