

23.98 fps®



Alejandro **Cantú** AMC
En rodaje

César **Gutiérrez-Miranda** AMC
Resignificar el imaginario

Michel **Amado** AMC
10 Preguntas a un cinefotógrafo

María Sarasvati **Herrera** AMC
Ganadora del Premio Mezcal



'La arriera', fotograma. María Sarasvati Herrera AMC



28. **María Sarasvati Herrera AMC**
Narrar desde la luz y la sombra

3. Editorial - Carta del Presidente

4. Alejandro Cantú AMC - En rodaje

17. César Gutiérrez-Miranda AMC - Resignificar el imaginario

44. Cristhian I. Lemus - Las amenazas a los derechos de autor

48. Michel Amado AMC - 10 Preguntas a un cinefotógrafo

55. Estrenos con siglas AMC

58. Sugerencias de lectura AMC

59. Agenda AMC

60. Redes Sociales AMC





CARTA DEL PRESIDENTE

Con mucha alegría quiero anunciar que a partir de ahora, Diana Garay Viñas AMC, será copresidenta de la Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica, AMC. Juntos, trataremos de equilibrar y unir fuerzas en el departamento de cinefotografía en México.

Históricamente, México ha estado dividido en clases sociales, ideologías, géneros. La única manera de impulsar un cambio, es rompiendo los esquemas que siempre hemos tenido naturalmente. La maestra Diana Garay será una gran compañera en la presidencia para mí, quien nos llevará a pensar las cosas de otra manera y promover cambios que conduzcan a una mayor inclusión en todos los aspectos.

Es importante que por primera vez en la Sociedad de Cinefotografía de México, haya una mujer en la presidencia y se amplíe la mirada hacia la agenda de nuestra comunidad, abriendo nuevos espacios y buscando un mayor equilibrio.

¡Bienvenida, presidenta Garay !

Alfredo Altamirano AMC
Presidente



Diana Garay AMC



A young man with dark, curly hair is focused on his work at a bar. He is wearing a black tank top with red trim. In the foreground, a large, round, reddish-orange object, possibly a piece of fruit or a drink, is partially visible. The background is dimly lit with warm, orange-toned lights, creating a cozy atmosphere. The text 'ALEJANDRO CANTÚ AMC EN RODAJE' is overlaid in white at the bottom of the image.

ALEJANDRO CANTÚ AMC
EN RODAJE

‘Los demonios del amanecer’

En ‘Los demonios del amanecer’, Julián Hernández nos sumerge en un relato íntimo y apasionado que sigue los pasos de Orlando, un bailarín, y Marco, un estudiante de enfermería, dos jóvenes que se encuentran por casualidad en un transporte público y se enamoran mientras luchan por alcanzar sus sueños a pesar de las adversidades que el mundo presenta. La película, estrenada en el pasado Festival Internacional de Cine de Guadalajara, no busca solamente romper barreras, sino también presentar historias de amor en toda su diversidad.

Detrás de cada gran obra cinematográfica, hay un equipo creativo comprometido con capturar la esencia de la historia y trasladarla al lenguaje visual. El director de fotografía Alejandro Cantú AMC, desvela el proceso y la colaboración detrás de la cámara que enriqueció este emotivo drama.

“Desde que nos conocimos en el CUEC hace décadas, Julián y yo hemos compartido una conexión y amistad”, explica Cantú. “Su primera película, ‘Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor’, fue fotografiada por Diego Arizmendi. Después, decidió cambiar de fotógrafo, me buscó a mí y a partir de ese momento empezamos a colaborar juntos en casi todos sus proyectos. Ha habido casos en los que por alguna razón no he podido estar y ha trabajado con otras personas, pero si puedo, soy su fotógrafo”.



Volver a las raíces

“Cuando comenzamos a hacer ‘Los demonios del amanecer’, inmediatamente me cautivaron la juventud y pasión de los personajes principales que filmaban por primera vez. Toda la emoción que tenían se volvió muy contagiosa para todos; nos llenó de energía. Fue una sensación de retorno a nuestras primeras colaboraciones y recordé ‘El cielo dividido’, en la que cada toma tenía un peso y una emoción únicos. Eran nuestras primeras experiencias, nuestras primeras filmaciones, y teníamos la emoción de filmar en negativo, lo cual lo hacía más complicado y más emocionante, porque si la regabas, la regabas y ya no había de otra. Ahora, en el mundo digital, siempre cabe la posibilidad de volver a hacer la escena”.



La técnica característica de planos secuencia de Julián Hernández plantea desafíos únicos para el equipo técnico, pero también ofrece una oportunidad para explorar la profundidad emocional de cada escena.

“Julián es meticuloso en la planificación de cada toma. Antes del rodaje, discutimos las intenciones detrás del movimiento de cámara y cómo cada lente y ángulo contribuirán a la estética general de la película. Lo que hace interesante su cine, es que lo filmamos en planos secuencia que se sienten y se ven sencillos en pantalla, pero que son bastante difíciles de realizar.





Cooke Anamorphic/i Super 35
2X Squeeze Factor - PL Mount - "Special Flare"

REVOLUTION 
MÉXICO



25 mm
T 2.3



32 mm
T 2.3



40 mm
T 2.3



50 mm
T 2.3



75 mm
T 2.3



100 mm
T 2.3



135 mm
T 2.3

Cooke S8/i

Full Frame / PL Mount



25 mm
T 1.4



32 mm
T 1.4



50 mm
T 1.4



75 mm
T 1.4



100 mm
T 1.4



40 mm *
T 1.4



135 mm *
T 1.4

* LENTES COOKE CON COSTO ADICIONAL



Supreme Prime 15mm.
T 1.8 Full Frame



ZEISS Lightweight Zoom 21-100 mm T2.9 - 3.9
Super 35 / PL Mount



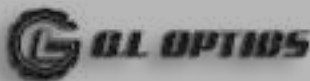
Voigtlander

VOIGTLANDER Zoom 36-82 mm
T3.1 PL Full Frame Vintage

angénieux



Angenieux Type EZ-2 Zoom
22-60 mm / T3.0 Full Frame



LAOWA 10 mm Full Frame
T3.1 LPL



Angenieux Type EZ-1 Zoom
45-135 mm / T3.0 Full Frame



"Los demonios del amanecer", fotogramas. Alejandro Cantú AMC



La clave está en planear

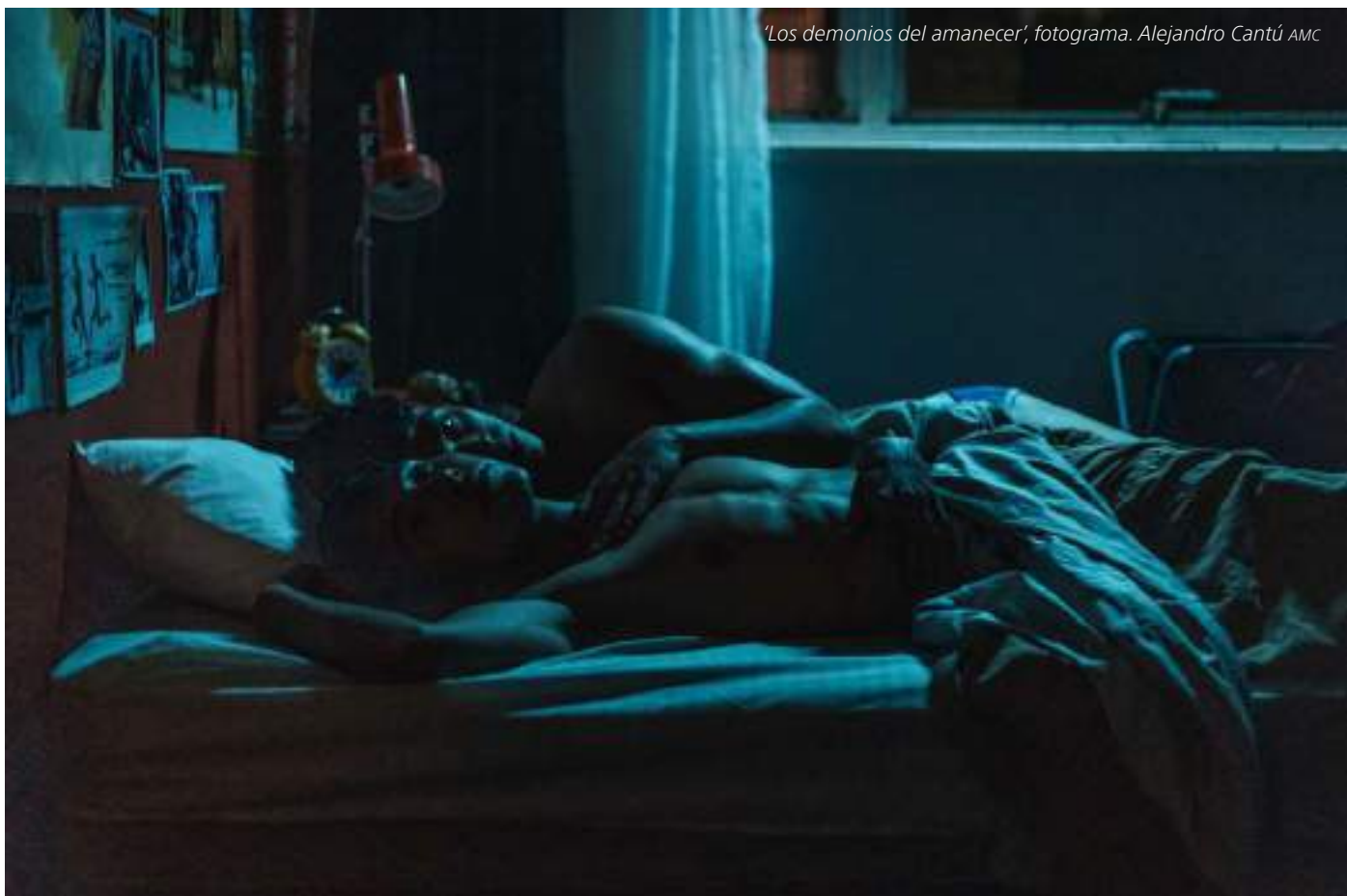
“Julián siempre tiene planeadas las escenas, incluso varias versiones de la misma con diferentes grados de dificultad. Siempre empezamos con la toma más complicada que normalmente, es la más interesante. Tenemos plantillas base, porque en *storyboard* no funciona como tal ya que la cámara se está moviendo todo el tiempo. Julián hace una plantilla en la que describe todo el recorrido que hará la cámara en determinada secuencia y también pone el trazo actoral; tiene un ojo increíble y sabe desde qué punto la cámara

tendrá una mejor perspectiva”.

En este caso, el trabajo fotográfico fue una coautoría, porque Julián planeó todos los movimientos; le gusta trabajar con lentes cerrados para lograr su estética particular. En este proyecto utilizaron óptica Super Baltar Bausch & Lomb y la ARRI Alexa LF .

“Nuestro lente más abierto era de 50mm. En algunas raras excepciones hemos usado 32mm, pero normalmente, nuestro lente es el 85 y nuestro telefoto es un 100 o un 135. El uso de esos lentes es muy interesante; hay muchas cosas narrativas en la idea de fragmentar el espacio así.





“A Julián le gusta filmar de ese modo y el día que me diga que desea otros lentes, será una sorperesa. Todas sus películas tienen ciertas reglas, pero son muy similares. En esta, buscábamos algo no realista, algo más teatral; alejarnos un poco de la tendencia hiperrealista del cine actual sin que se viera tan artificial”.

Las palabras adecuadas

Basar una escena en una palabra clave o emoción, es una práctica fundamental en el lenguaje cinematográfico en el que la luz, el encuadre y otros elementos visuales, se convierten en herramientas poderosas para expresar estados emocionales. Cuando un director como Julián guía la creación de una escena a través de una palabra clave como *euforia*, *tristeza* o *derrumbamiento*, Alejandro Cantú interpreta y traduce esas emociones en decisiones creativas. Esta metodología no solo enriquece la profundidad emocional de la escena, sino que también demuestra la capacidad de la cinefotografía para transmitir y provocar emociones de manera impactante y conmovedora.

“Julián trabaja conmigo como si yo fuera un actor y me dice la sensación en la que estamos:

“...al principio está la euforia y luego llegamos al derrumbamiento, y acá hay tristeza”; yo, con esas tres palabras, me hago una idea de la iluminación tratando de enfatizar las sensaciones que él me indica. Entonces, es un proceso muy interesante porque generalmente, el trabajo con los directores es más técnico; con Julián no. En cuanto a la creación de ambientes, me da absoluta libertad de hacer lo que yo quiera mientras trate de enfatizar las sensaciones que desea mientras él se enfoca más en cómo crear una atmósfera”.

La presencia del color en ‘Los demonios del amanecer’, contrasta dentro de la filmografía del director ya que habitualmente, usa el blanco y negro o colores más desaturados. Cantú comenta:

“Quisimos hacer esta película un poquito más colorida, pero en la corrección de color traté de bajar bastante el color para que no fuera demasiado saturado, aunque queríamos que se vieran muy bien las pieles de los jóvenes y creo que lo logramos. Esto lo hicimos en EI2 Media con Víctor Velázquez, postproductor y colorista con quien hemos trabajado mucho. Así mismo, el director de arte Miguel Tavera, fue un gran aliado en la realización de esta película.



Para Alejandro Cantú AMC, colaborar en ‘Los demonios del amanecer’, no fue solo un trabajo técnico, sino una experiencia compartida de descubrimiento y creatividad junto a un director que valora la visión colectiva.

“El cine de Julián siempre ha sido transparente y audaz. Él celebra la colaboración creativa y la exploración visual lo que permite que cada miembro del equipo contribuya de manera significativa a la narrativa visual”.

Alejandro también destaca la importancia de esta película dentro del panorama cinematográfico actual:

“Es un honor haber contribuido en un proyecto que no solo cuenta una historia de amor, sino que desafía las convenciones del cine contemporáneo por su realización audaz y el celebrar la diversidad y la autenticidad en cada fotograma”.

[Trailer ‘Los demonios del amanecer’:](#)



“Es un honor haber contribuido en un proyecto que no solo cuenta una historia de amor, sino que desafía las convenciones del cine contemporáneo por su realización audaz y el celebrar la diversidad y la autenticidad en cada fotograma”

‘Recursos humanos’

En la más reciente película del director Jesús Magaña, un supervisor de impresiones en una compañía aplica para la vacante de una gerencia, pero el puesto es otorgado a un familiar de su jefe.

Alejandro recuerda que justo cuando las fechas de inicio coincidían con otro proyecto cinematográfico, lograron ajustar los horarios para seguir adelante y colaboró estrechamente desde el primer tratamiento.

“Chucho me habló de este proyecto incluso antes de terminar el guion. Tenemos una colaboración muy cercana, casi como hermanos y me ha gustado trabajar con él a lo largo de los años porque puedo ver como ha crecido como director”.

Decisión estética: blanco y negro vs color

Desde el inicio, ambos cineastas se plantearon ciertas reglas a seguir para crear el lenguaje que mejor se adecuaba al proyecto. La decisión de filmar en blanco y negro fue tomada al principio y Magaña, Cantú y el equipo, visualizaron la película en esta estética desde la concepción, aunque también consideraron la opción de una versión a color debido a los requisitos comerciales. A pesar de esto, decidieron mantener su idea a flote.

“Chucho es muy aguerrido y sabía que esta decisión no iba a ser fácil. Aún así, se podría decir que existen dos versiones de la película ya que se filmó a color, por lo que el diseño de producción y la iluminación tenían que funcionar para ambas posibilidades. Por un lado, en la decoración no podía haber cosas que saltaran a la vista y por el lado fotográfico, era impensable combinar tungsteno con HMI”.

La luz y la sombra jugaron un papel importante en la creación de la atmósfera deseada. Trabajar en blanco y negro permitió a Alejandro Cantú y a su equipo, explorar contrastes capturando la esencia emocional de cada escena. La directora de arte Lizette Ponce, desempeñó un papel vital al integrar elementos visuales que enriquecieron la narrativa.



“Jesús Magaña es un director que prefiere hablar todo desde la preproducción y teníamos en mente darle un estilo distinto a cada uno de los cuatro capítulos en los que está dividida la película. Para el primero, todo era cámara en mano. En el segundo capítulo, la cámara en *dolly*, moviéndose constantemente. En el tercer capítulo, había planos fijos y el movimiento lo daban los actores y, finalmente, en el cuarto capítulo, frontalidad con cámara y actores fijos.

Las locaciones fueron otro componente vital, aprovechando al máximo cada uno de los espacios en favor de la narrativa.

“Tuvimos la suerte de filmar en espacios impresionantes, aprovechamos la profundidad del campo natural y jugamos con la luz ambiente”. Esto no solo añadió textura visual, sino que también facilitó una atmósfera auténtica que resonó con la historia que contaban.

“Para las tomas abiertas, utilicé la iluminación que tenían los espacios después de hacer pruebas de *flickr* y reforcé en las posiciones de los actores”.

Este proyecto se realizó en Argentina y la colaboración internacional también dejó una marca profunda.

“Regresamos de Argentina como una familia. Trabajar en otro país fortalece los lazos entre los equipos de producción, es una experiencia enriquecedora tanto para nosotros como para ellos”, finaliza Alejandro Cantú.

Trailer 'Recursos humanos':



‘Los demonios del amanecer’

Cámara: ARRI Alexa LF

Óptica: Super Baltar Bausch & Lomb

Gaffer: Jesús Labastida

‘Recursos humanos’

Cámara: ARRI Alexa LF

Óptica: Cooke s7

Gaffer: Juan Pablo Puchetta / Juan Cruz

Cinefotógrafo: Alejandro Cantú AMC

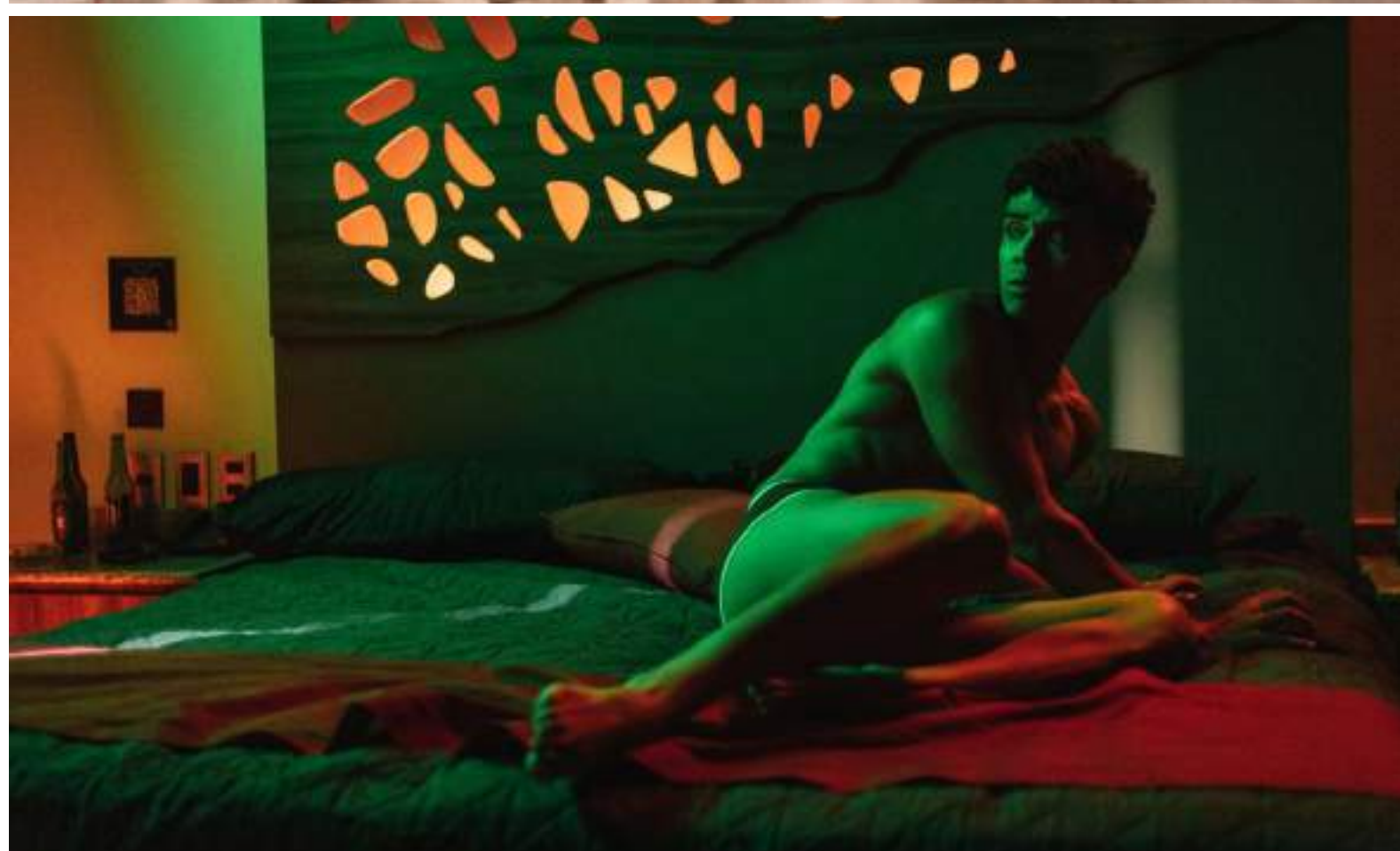
Sigue a Alejandro Cantú AMC

<https://vimeo.com/alejandrocantu>



'Los demonios del amanecer'

Alejandro **Cantú** AMC



'Los demonios del amanecer' Alejandro **Cantú** AMC



'Recursos humanos'

Alejandro **Cantú** AMC



'Recursos humanos'

Alejandro **Cantú** AMC





SKYPANEL[®]X

Reach beyond the Sky

Lanzado como un sistema modular configurable en diferentes tamaños, SkyPanel X ofrece iluminación suave y dura nativas y de cara abierta. SkyPanel X establece un nuevo estándar, no solo en términos de variación de intensidad y ciencia del color, sino también en potencia y calidad de halo de luz para medias y largas distancias. Con hasta 4.800 lux a 10 m y ocho píxeles por unidad, rango dinámico de CCT que va de 1.500 K - 20.000 K, motor de color RGBACL de espectro completo, control inalámbrico, fuente de alimentación integrada, posibilidades avanzadas de interconexión y clasificación IP66, el SkyPanel X es una solución de iluminación para todo clima que se adapta a los flujos de trabajo existentes.



www.arri.com/skypanelx

SkyPanel[®] es marca registrada de
Arnold & Richter Cine Technik GmbH & Co. Betriebs KG

ARRI[®]

CÉSAR **GUTIÉRREZ-MIRANDA** AMC
RESIGNIFICAR EL IMAGINARIO



‘NO NOS MOVERÁN’

“Desde la primera lectura del guion sentí una conexión con la propuesta de Pierre, cuyo enfoque contemporáneo sobre el conflicto del 68 en México, despertó mi curiosidad”, esto es lo que César Gutierrez-Miranda AMC, director de fotografía y colaborador en la película ‘No nos moverán’, compartió en una conversación sobre el proceso creativo detrás de esta obra cinematográfica.

La ópera prima de Pierre Saint Martin, nos sumerge en una nueva interpretación de uno de los episodios más significativos de la historia mexicana: el movimiento estudiantil de 1968. La película sigue la vida de Socorro, una abogada cuya vida está consumida por la necesidad obsesiva de encontrar al soldado que mató a su hermano durante la masacre en Tlatelolco en la Ciudad de México. Esta búsqueda implacable de justicia, no solo impulsa la trama de la película, sino que también enmascara una culpa profunda que ha fracturado sus relaciones familiares ya que Socorro, interpretada por Luisa Huertas, lleva sobre los hombros una carga emocional abrumadora que la ha distanciado de su hermana Esperanza y de Jorge, su hijo.

“Me gustaría iniciar mencionando que Pierre es también egresado del CUEC. No es de mi generación, sino tres abajo de la mía, pero siempre teníamos esta relación al vernos en los pasillos y en proyectos escolares; él fue mi asistente de fotografía en una de las tesis que fotografié durante la carrera. Es por esto que entre nosotros también existía una amistad desde hace años; sin embargo, nunca nos había tocado trabajar juntos en esta mancuerna director-fotógrafo. Él ya conocía mi trabajo y cuando me dijo que quería filmar esta película, que de alguna manera aborda el conflicto del 68, me intrigó pensar desde qué óptica contaríamos esta historia. Porque son muy diferentes las películas o los ejemplos que hemos visto en el cine mexicano sobre el movimiento, que fueron realizados por gente más cercana al tema, a la época, al que lo vivió de primera mano. Para nuestra generación, suena como un evento histórico algo lejano”.

Una visión clara

“Aunque la historia sucede en la época actual, me parecía muy interesante la manera en la que se relacionaba con el conflicto social de 1968. Es a través de la memoria y experiencias de Socorro, personaje principal, que experimentamos su sentir. A partir de ella, comenzamos a desarrollar el lenguaje visual y desde el momento en el que me invitaron a hacer esta película, estaba establecido que sería en blanco y negro; eso simplemente, no estaba a discusión”.

Con la idea clara de filmar en blanco y negro, César se adentró en el proceso de investigación sobre cómo correlacionar dicho código visual con respecto a la historia.

“Si este proyecto se realizaba con material filmico y proceso analógico, las posibilidades que nos otorgaban las emulsiones en blanco y negro, eran relativamente pocas. Se tenían a la mano solo un par de emulsiones, con relativa baja sensibilidad,





un contraste propio del material y procesos de laboratorio muy estandarizados. Al realizarse en digital, las posibilidades se abren de manera considerable, principalmente en la postproducción”, añade César.

“Siempre me pareció muy atinada la idea de Pierre de filmar en blanco y negro porque para nuestra generación y las más jóvenes, el movimiento del 68 remite a un suceso histórico con matices distintos a los actuales; es lejano pero a su vez, se mantiene en la realidad. Fue una decisión estilística que nos permitió experimentar el suceso desde lo que está atravesando la protagonista, para entonces, habitar la memoria. Además, para nuestra generación, el registro fotográfico y documental del suceso, es de imágenes en blanco y negro”.

Este código visual, también es un elemento que permea la memoria misma de los creadores de la película, pues remite a las cintas referenciales con las cuales crecieron en su proceso académico y escolar como cineastas durante el entonces Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

“Creo que incluso hay algo lúdico en ello. Durante toda la carrera veíamos películas en blanco y negro y Pierre tenía muy claras sus referencias en cintas de la década de los treinta hasta los cincuenta”, indica el director de fotografía.

Por su parte, Gutiérrez-Miranda encaminó esta regla visual mediante la resignificación a la época contemporánea, buscando referencias que también desde lo digital, prescindieron del color.

“Necesitábamos hallar formas actuales del lenguaje cinematográfico. Las películas de tiempos atrás son increíbles, pero mantienen principios que no queríamos, como mucha profundidad de campo o una calidad distinta de luz. Así que comenzamos por revisar cintas nacionales y contemporáneas como ‘Güeros’ (Dir. Alonso Ruizpalacios, 2014) y ‘Temporada de patos’ (Dir. Fernando Eimbcke, 2004), hasta llegar a películas extranjeras como ‘Ida’ (Dir. Pawel Pawlikowski, 2013) y ‘The Captain’ (Dir. Robert Schwentke, 2018)”.

De esa manera, acercarse al mundo del blanco y negro, pero con el aprovechamiento de las herramientas digitales, facilitó llegar a la propuesta estética planteada.

“Al usar una cámara sensible y luces LED, pude trabajar con una luz mucha más suave y difusa, como lo es casi toda la película. A su vez, llegamos al *look* deseado diseñando una ruta muy específica hasta la postproducción sobre cómo tratar el blanco y negro en la corrección de color”.





EFD

Un nuevo capítulo comienza en EFD

Transformando la escena. ¡Prepárate!

efdinternational.com





Así, abordar cada código visual con tiempo de anticipación y bajo una constante prueba y error, permitió llevar al mejor puerto el cierre de la película, trascendiendo incluso los diferentes retos que implicaría el camino.

“En realidad, el presupuesto para el proyecto era muy poco, no había margen como para contar con un DIT; en sí, el *crew* era muy limitado. Por ello, decidí hacer una ruta muy clara de cómo íbamos a llegar al *look* final. Trabajé con un LUT diseñado por RED. Dentro de una larga lista, escogí el que reproducía con mayor fidelidad el contraste y gama natural que estaba en la escena misma, muy cercana a como lo veían mis ojos. No quería que el perfil cambiara el contraste o modificara el punto más negro y blanco de la imagen, sino hacerlo desde la iluminación. Así, monitoreamos siempre con el LUT para después, en post, pasar el material por el *software* Dehancer y simular la emulsión Vision2 de Kodak. Finalmente, usamos un *plug-in* más, una especie de *print emulation* para tener cierta textura similar al proceso *silver retain* que se hacía en impresión, y lograr una sensación platinada en las pieles de los personajes que Pierre quería”.

Descifrando el lenguaje

‘No nos moverán’, es un largometraje que fue construido desde la adaptación creativa en cada uno de sus departamentos. Tal es el caso de la misma decisión por el equipo de captura y la óptica a usar.

“Por las características presupuestales del proyecto, no teníamos una lista infinita de opciones para escoger. La RED Gemini y los lentes Ultra Prime de Zeiss, estaban al alcance de la producción sin la necesidad de gastar en

ellos, así que incorporamos a la propuesta visual las características que nos daba esta combinación de cámara y óptica”. Sin embargo, son las mismas limitaciones de producción lo que llevó a este proyecto junto a muchos otros, a la apertura de mejores versiones.

“Filmar en digital ya nos daba en sí, más alternativas para encontrar el blanco y negro adecuado. El resto, era concentrarnos en la creación de atmósferas y de un lenguaje lo suficientemente rico como para no sentir el relato pesado y monótono y aburrir al espectador”, dice César, frente a una cinta que en su mayoría, fue rodada en un único departamento.

“Pierre y yo queríamos disponer de un lenguaje cinematográfico muy contemporáneo en el que no se repitiera ningún espacio del departamento y todo siempre fuera nuevo. Esto me llevó a resolver una enorme dificultad del blanco y negro y es que, cuando no hay color, solo te queda la calidad de la luz para ayudar a representar el paso del tiempo. Estábamos en un sexto piso, no contábamos con un presupuesto que permitiera iluminar con la ayuda de una grúa el interior desde afuera por lo que tuve que hacer un profundo estudio de la luz natural en las diferentes horas del día, para saber en qué momento nos convenía filmar cada espacio acorde a la atmósfera que queríamos crear”.





Es entonces cómo el cuestionamiento constante sobre la percepción del amanecer, la luz del mediodía, el atardecer o el ocaso, representan una gran incógnita frente a los fondos mismos a filmar.

“Si en cuadro tienes de fondo una ventana, en parte resuelves el problema, pero, ¿qué pasa si muy al interior de la locación no se ve nada? Esto fue uno de los mayores retos: trabajar las distintas calidades de luz y dar la percepción real del paso del día, aún si no ves la fuente natural, o aún si no hay color”, añade César.

“Hablando de atmósferas, una de las escenas que más me gusta, es cuando Socorro se desmaya en la noche revisando sus archivos y encuentra el nombre del militar que mató a su hermano. Cuando despierta sentada en la oscuridad, se nota claramente que está amaneciendo y su nuera llega a sentarse junto a ella. No era una escena muy compleja de filmar, pero era complejo obtener el resultado que queríamos porque básicamente, es un *two shot* abierto. Lograr ese nivel de textura que tiene la luz, hablar de color en una película de blanco y negro, es muy difícil, pero esta escena da la sensación de tener una luz gris azulada y me parecía muy interesante. Tuve que estudiar a qué hora podíamos hacerla o qué hora nos daba esa sensación”.

“Por otro lado, no daba el tiempo para filmar los planos cerrados porque la luz se desvanecía rápidamente, y entre toma y toma, se perdía esa sensación de luz grisácea. Entonces, replicar esa intención y calidad de la luz en los *close-ups*, me fue de las cosas complejas, pero me gustó mucho el resultado”.

Los otros departamentos de la película, no estuvieron exentos de enfrentar retos. Al lado de la diseñadora de producción, Alisarine Ducolomb, se trabajaba con gran parte de lo que ya existía en el espacio, para luego ir decidiendo qué cosas entraban en las propuestas. Y aunque por tiempos no pudimos tener conversaciones muy largas desde la preproducción, siempre se procuró una colaboración mutua en la que nos abríamos a los variados accidentes de la realidad. No éramos tan estrictos frente a códigos que a veces pueden ser muy limitantes como la paleta de color en alguna pared; teníamos que ir adaptándonos en función de la propuesta estética”.

Puede quizás, que sea entonces el estoicismo una filosofía para seguir retomando en el camino de la cinefotografía. Si en artículos previos se ha mencionado sobre el fluir ante la imposibilidad de lo no controlable, el director de fotografía de ‘No nos moverán’, acompaña tal perspectiva desde la necesaria mirada de la adaptación.





muy grande, desde la iluminación hasta el movimiento entre el *staff*, los asistentes y la actriz. Estaba muy contento con el resultado, pero fue una secuencia que terminó por acortarse en la edición final, y es aquí cuando entra una perspectiva mayor de adaptación. Los directores tienen una mirada global que no sólo prevalece en lo estético y su afectación en lo narrativo, existen también otras aristas que deben tomarse en consideración, pero es precisamente en tales discusiones y diálogos creativos, que se crea todo un mundo colaborativo de ideas y entonces, contar así lo que es mejor para la historia. Recuerdo que casi todos los días había esa sensación de que lo estábamos logrando; que todos estábamos contentos con lo que hacíamos. Sentía que era una filmación en la que todos los días, iba cumpliendo pequeños logros y pequeños retos”.

“Cuando pienso en el futuro, me gusta la idea de verme abrazando la realidad, en lugar de intentar tener el control total de cada elemento. Cada proyecto tendrá muchos retos, sin importar la larga planeación que haya tenido. Hicimos un *storyboard* de prácticamente el 90% de la historia, pero a pesar de ello, un día llegas al *set* y te das cuenta de que el espacio te está exigiendo algo que no podías plantear desde el papel; tienes que adaptarte y escuchar”, adjunta César.

La película dirigida por Saint Martin, es una ópera prima trabajada desde la época de la pandemia, permitiendo una larga preproducción y desarrollo creativo entre ambas cabezas creativas del proyecto.

“Ante la pausa obligada, teníamos tiempo de revisar escena por escena, crear códigos y discutirlos; ir parte por parte hasta saber de qué trataba todo desde su particularidad”.

Siendo así como a pesar del largo camino de preparación, existen cosas que no pueden ser totalmente determinadas, o que incluso ya filmadas durante el rodaje, pueden desaparecer en momentos futuros de la edición y postproducción.

“Teníamos una escena muy larga en la que el objetivo era precisamente eso: sentir el tiempo. Era una propuesta de cámara en mano en la que seguíamos a la protagonista bajando más de tres pisos en el edificio. Era una coreografía técnica

“En algún momento,
el proyecto mismo me tendrá que
dar señales de cómo hacerlo”



Filmar es resignificar el mundo de lo imaginario para, apegado a la realidad, construir un nuevo universo. Los códigos evolucionan a lo largo de la cinta y así, el lenguaje cinematográfico se va desarrollando en compañía de la trama. No obstante, la posibilidad de crear se ve supeditada a lo novicio y a lo desconocido.

“En este camino como director de fotografía, me gusta entrar en cada proyecto desde la incógnita de no saber con certeza cómo abordarlo. Siento que en algún momento, el proyecto mismo me tendrá que dar las señales de cómo hacerlo, qué elementos visuales entrarán en juego, qué otros no tendrán tanta importancia; como se irá revelando poco a poco su propio lenguaje visual. Me gusta esa incertidumbre, me gusta confiar en la intuición y evitar repetirme y trabajar con una sola fórmula. Esa incertidumbre es emocionante y, a pesar de haber fotografiado muchas películas, me gusta que me siga pasando”.

“Tenía mucho tiempo que no hacía blanco y negro y abordarlo nuevamente, me pareció muy interesante. Me gustaría hacer otra película así y seguramente, la trataría de abordar de una manera diferente, encontrando sus propios códigos en el material mismo, tratando de entender qué atmósferas y qué lenguaje se necesitan, aunque tenga que empezar la búsqueda desde cero”.

[Trailer 'No nos moverán':](#)



‘No nos moverán’

Cámara: RED Gemini

Óptica: Zeiss Ultra Prime

Cinefotógrafo: César Gutiérrez-Miranda AMC

Gaffer: Isaac Flores

Sigue a César Gutiérrez-Miranda AMC
<https://www.cesargutierrezmiranda.com>



23.98 fps®

'No nos moverán'
César **Gutiérrez-Miranda** AMC



'No nos moverán'
César **Gutiérrez-Miranda** AMC



ANGÉNIEUX OPTIMO PRIMES

IOP Integrated
Optical Palette
by Angénieux



12 Longitudes Focales

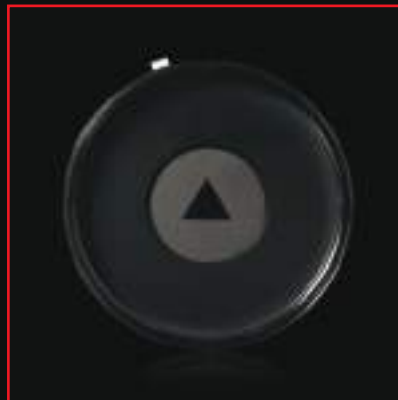
18mm, 21mm, 24mm, 28mm, 32mm, 40mm, 50mm, 60mm, 75mm, 100mm, 135mm, 200mm

3 Formas De Personalizar Tu Lente



Elementos IOP

Personaliza el halo, la difusión y flares en la región afocal



Iris Intercambiable

Elige la forma de tu bokeh



Filtros Traseros

Cambia rápido el filtrado y opciones de malla



MARÍA SARASVATI **HERRERA** AMC
Narrar desde la luz y la sombra

‘La arriera’ ganadora en el FICG

En el mundo del cine, la labor de la cinematografía no solo se centra en la captura de imágenes, sino que también revela mundos interiores. A través del lente meticuloso de el o la directora de fotografía, cada fotograma se convierte en un portal hacia emociones profundas y universos internos previamente ocultos. Esta capacidad de explorar lo íntimo y lo personal a través de la imagen cinematográfica, es un arte que trasciende lo meramente visual, transformando la pantalla en un espejo que refleja no solo lo que vemos, sino lo que sentimos.

Para la directora de fotografía María Sarasvati Herrera AMC, la cinefotografía se convierte en un vehículo para descubrir esos mundos internos. Desde el uso simbólico de la luz y la sombra hasta la elección del encuadre y la composición, cada decisión del director de fotografía se teje cuidadosamente para transmitir estados emocionales profundos y contar historias que van más allá de las palabras. En este artículo, nos adentramos en el más reciente trabajo de la ganadora del premio Mezcal a la Mejor Fotografía en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara 2024, gracias a su trabajo en ‘La arriera’.





Ambientada en Guadalajara durante los años 30 del siglo pasado, la ópera prima de Isabel Fregoso gira en torno a Emilia, una joven que experimenta su despertar sexual en un México posrevolucionario, en el que los valores familiares tradicionales siguen arraigados en el pueblo. Impulsada por su anhelo de libertad y de encontrar a su padre, Emilia se disfraza de arriero y se embarca en un viaje en el que encontrará desafíos físicos y emocionales, decidida a encontrar su verdadera identidad.

Un viaje de transformación

Todo comenzó con una invitación del productor Eder Campos ('Huesera', 2022), quien después de ver el trabajo de María Sarasvati Herrera en 'Blanco de Verano' (Rodrigo Ruiz Patterson, 2020), la buscó para presentarle a Isabel Fregoso.

“El guion me encantó desde que lo leí por primera vez. Sentí que era una historia mágica, además de que Isabel me pareció muy sensible y genuina y trabajamos un tiempo para lograr que nos dieran el apoyo necesario para producirla. Una de las cosas por las que quería hacer esta película, fue el viaje de transformación que tiene la protagonista; las casualidades de la vida que se van cruzando en su camino enseñándole algo nuevo. Me encantó la idea de que fuera de época, era un guion muy literario, casi como si estuviera leyendo una novela y eso terminó por atraparme”.





Para la directora de fotografía, leer un guion es más que simplemente comprender la trama y los diálogos; es sumergirse en un mundo de códigos visuales, emocionales y sensoriales que moldearán la narrativa visual de la película. Cada página ofrece una oportunidad para descifrar la paleta de colores que evocará emociones profundas para visualizar la luz que dará vida a los personajes, y para captar los matices sensoriales que transportarán al espectador a universos distintos. Es en este proceso de interpretación creativa donde se encuentra el verdadero arte de traducir palabras en imágenes que no solo cuentan una historia, sino que también la hacen sentir y vivir intensamente.

“Siento que mucho de este trabajo es hacerle caso a tu intuición y en este caso, ambas nos permitimos explorar este espacio. Desde el guion se sentían estos elementos sensibles e inmateriales. Por poner un ejemplo, en ‘Portrait of a Lady on Fire’ (Céline Sciamma, 2019), el momento más importante es casi inexplicable, son las imágenes y lo que está sucediendo dentro de los personajes lo que nos transmite las emociones más fuertes. Isabel y yo queríamos transmitir esto y nos enfocamos en buscar referencias en pinturas del romanticismo alemán, del impresionismo, entre otras; en todo aquello en lo que sentíamos que el entorno respondiera a lo que les está pasando a los personajes. Sabíamos que esta era una película en la que la mayor parte de la historia sucedería en paisajes naturales y era fundamental que esos espacios



SONY

Cinema Line

Back TO School



Tu visión, en la pantalla grande



*Cuerpo, lentes y accesorios se venden por separado. Consulta disponibilidad.

fueran expresivos e hicimos el *scouting* pensando en todo eso. Tomamos cientos de fotografías de los lugares que visitamos y organizamos un catálogo acomodándolas de tal manera que tuvieran una progresión dramática. Desde el rancho, pasando por el bosque y hasta el mar, la naturaleza acompaña siempre a la protagonista y se va modificando conforme ella madura. Por ejemplo, cuando Emilia recién escapa, se encuentra con un bosque muy espeso al que apodamos *bosque de las brujas*, en donde las enredaderas parecieran representar que lucha por intentar salir; pero hacia el final, la vemos frente al mar, un espacio abierto, con un cielo azul impresionante. De esa manera, fuimos categorizando los paisajes dependiendo de la emoción que sucedía dentro de Emilia”.

La elección de la óptica adecuada y el equipo técnico específico son como los últimos trazos de un pintor sobre su lienzo. Cada decisión técnica y cada herramienta utilizada son pinceladas finales que delinean la visión única del director de fotografía. Al igual que un artista selecciona meticulosamente sus pinceles y colores para capturar la esencia de su obra, la cinefotógrafa elige entre una variedad de lentes para definir la perspectiva y el enfoque de cada escena.

La cámara, como el lienzo en blanco, espera ser impregnada con luz y sombra, capturando detalles y emociones que forman el alma de la imagen. Cada ajuste técnico -desde la apertura del diafragma que controla la profundidad de campo, hasta la sensibilidad ISO que determina la claridad en condiciones de luz variable- es un paso más hacia la realización de una visión artística completa. Herrera comparte su gusto por los lentes antiguos, elemento que buscó para completar la estética visual.

“Queríamos acercarnos a las pinturas impresionistas y esa textura tan particular que tienen, llena de brochazos muy perceptibles. Entendimos que lo único que podría darnos esta textura era el anamórfico y sus aberraciones. Hicimos pruebas de este tipo de óptica y los LOMO -de Aurarentals-, fueron los que encontramos más adecuados”.

Además de la óptica anamórfica, María Sarasvati Herrera AMC, llevó consigo la ARRI Alexa Mini LF.





Comprender la historia

Isabel y Sarasvati trabajaron en el lenguaje de la película con mucho tiempo de anticipación. La directora de fotografía creó una biblia basada en referencias segmentadas por cada aspecto técnico: movimientos de cámara, encuadres, iluminación, etc.

“Isabel es una artista innata; le encanta la escritura, la pintura y el arte en general. ‘La arriera’, era una historia basada en su familia, muy personal para ella, y este era su primer largometraje”.

“Yo sabía que era importante que tuviera el tiempo de concentrarse en sus actores, por lo que creí necesario tener un plan, un mapa o guía que nos permitiera tener todo claro. Anteriormente, cuando hacía este documento, lo compartía con mi *crew* pensando que nadie lo lee realmente, pero es impresionante llegar al *set* y darte cuenta de que todos lo leyeron y saben realmente qué estamos haciendo. Esta es una guía que hace que todos se involucren y se sientan parte del proyecto”.

María comparte que gran parte de su proceso recae en la intuición y en la reflexión de las decisiones.

“Desde que leo el guion por primera vez, surgen imágenes que registro en algún lugar, escribo todas estas ideas y poco a poco voy analizándolas y reflexionando en por qué me llevan hacia ese

lugar. Es una lluvia de ideas que comienza con una primera imagen mental y poco a poco, se transforma en algo tangible. Por ejemplo, el impresionismo; al tener esta referencia en mente, te comienzas a preguntar en cómo lograremos esto. Eso te lleva a la óptica y luego a la cámara, luego al tipo de iluminación. Toda esta cadena se va uniando hasta completar tu visión”.

Proceso reflexivo en conjunto

Seguida de la intuición y las pistas que esta va determinando, surge también el camino de creación en equipo, primeramente, en el establecimiento de códigos comunes entre dirección y cinefotografía.

“Cuando trabajas con el o la directora, debes ser capaz de entender sus necesidades para conocer también la forma individual para relacionarse, es un trabajo comunicativo”, comparte Sarasvati.

Lo mismo sucede con el resto del equipo de trabajo, buscando un lenguaje compartido para aproximarse a la historia. De esta forma, lo que pueden ser meramente limitaciones para el proyecto, pasan a convertirse en posibilidades narrativas y dramáticas.

“Tuvimos un reto físico dentro de la naturaleza filmando cinco semanas bajo condiciones complejas. El paquete de luces con el que contábamos era reducido, por lo tanto, había que aprovechar las mismas condiciones naturales de la luz”.

Este reto era similar para el resto de los departa-





mentos de trabajo. Tal es el caso del diseño de producción, sustentando sus herramientas en pigmentos naturales a base de tierra y otros elementos para pintar paredes de diferentes locaciones. O bien, mediante el uso de objetos antiguos y pertenecientes al pueblo mismo, como base de *props*.

“En conjunto con el departamento de arte, nos preguntarnos de qué manera podíamos generar contraste en el color frente a lo que ya existe en la naturaleza. Muchas veces pensamos en las historias de época en tonalidades café y terrosas cuando la realidad es que existe toda una gama de tonos. El trabajo en conjunto y de investigación al lado del diseño de producción, nos permitió llegar a la verosimilitud del lugar”.

Por otra parte, ese diálogo creativo que menciona María, mantenido a lo largo del rodaje entre las diferentes aristas del *crew*, también fue potenciado a partir del tiempo y la experiencia de

proyectos anteriores con distintos colegas.

“Con Carlos Campos -*gaffer* del largometraje-, he trabajado en otras siete ocasiones y siempre tenemos una conversación permanente a raíz del mapa de iluminación. Se adelanta a prevenir ciertas decisiones ante diferentes situaciones, porque como equipo, saben cuál es la siguiente toma y dónde va a estar la cámara. Lo mismo ocurre con Nicolás Gril, quien fue el operador de *steadicam* con quien hemos podido trabajar en cuatro proyectos. Ya existe un diálogo y una sensibilidad de su parte sobre cómo aproximarse a cada trazo con respecto a lo que necesita la historia”.

“El cine es un macrosistema de largas variantes y mi trabajo como cinefotógrafa, es ser perceptiva a ello; estar conectada permanentemente a la historia. Solo así puedes hallar soluciones”



Sobre el estoicismo en la luz

El viaje de la construcción filmica tiene distintas capas y procesos que acompañan a la ficción hasta su más detallada planeación. Los meses previos a rodar, son impregnados de estos diálogos de investigación y de un trabajo reflexivo constante. Sin embargo, el margen para los retos imprevistos siempre seguirá existiendo; condiciones fuera de control y otros elementos ajenos a la anticipación.

“Creo que como directores de fotografía, tenemos que aprender sobre una filosofía en la que no todo lo podemos controlar. Muchas veces planeas un día nublado y de repente sale el sol, o viceversa. Una de las enseñanzas que tuve durante este proyecto, fue sobre la importancia de fluir un poco más y entender que hay cosas que nunca vamos a poder manipular; hay que caminar con ellas”.

Es entonces que la perspectiva creativa adquiere una nueva dimensión frente a lo inesperado y lo natural: la continuación de una alternativa narrativa. Tal vez durante la marcha, aquello que no entraba en los planes, culmina por dar una solución dramática para la historia.

“El cine es un macrosistema de largas variantes y mi trabajo como cinefotógrafa es ser perceptiva a ello; estar conectada permanentemente a la historia. Solo así puedes hallar soluciones”.

En paralelo, lo no planteado viene también como producto a una escucha activa y continua pues en ocasiones, lo estructurado desde la preproducción puede cambiar y mejorar durante el rodaje mismo y qué es lo que se está construyendo en la realidad.

“Isabel escucha mucho a sus actores y durante el rodaje nos replanteamos algunos trazos a partir de lo que naturalmente construían en la locación. Sabíamos cómo queríamos filmar cada escena desde nuestro *shooting list*, pero estando allí, había algo que lograban hacer en sus ensayos que simplemente era mucho más orgánico y natural. Es a este tipo de cuestiones que también debemos mantener nuestra percepción”, añade Sarasvati.

Puede entonces que el estoicismo de hace más de dos mil años, de igual manera sea una alternativa de vulnerabilidad y sensibilidad de nuestra mirada frente al mundo natural. La ficción es y será siempre construida con el mínimo detalle, no obstante, la irrupción de lo no controlable será también constante. Pues aunque la luz sea fluir con ella, es un camino completamente distinto. Requiere como bien menciona María, de una apertura permanente al entorno.

Encontrar soluciones hacia futuros obstáculos durante el rodaje, o incluso hallar una mejor alternativa no vista con anterioridad, recae en dicha vulnerabilidad y a su vez, del cuestionamiento al instinto.

“Muchas veces tu primera imagen frente al guion vendrá de tus referencias más cercanas. Si últimamente sólo has visto comedia, quizás esas primigenias soluciones vengan de esos mismos códigos; por ello, hay que cuestionar ese primer impulso. Reflexionar si está siendo correcto para la emocionalidad de la historia, de la escena o del personaje”.



Frente a lo incontrolable, fluir es estoico, pero al mismo tiempo, es reflexivo y analítico con respecto a lo real y tangible. Percibir las variantes es una habilidad que termina por ser conjugada con la intuición y el diálogo constante. Solucionar es haber planeado con mucha anticipación. Así, los detalles no son gratuitos, sino pensados y sentidos, todo en proactividad de la historia.

Cada elección visual y técnica que realiza la directora de fotografía, proviene de ese lugar: del cuestionamiento de la emocionalidad. Así, elementos que podrían ser meramente resultado de factores de producción o eficiencia, son también conjuntos narrativos. Al igual que las aberraciones de la óptica y su relación a los tintes pictóricos, María se decantó por el uso de la ARRI Alexa Mini por su reacción al grano en condiciones de oscuridad, y cómo ello podría ser una ventaja para la historia. Toda decisión es un cuidado futuro para lo que necesita ser contado.

‘La arriera’ es incluso un símbolo de la labor cinematográfica, un viaje de transformación que debería ser permanente. Es un trabajo que yace desde la intuición para una creación de códigos a posteriori, que engloben la emocionalidad que exige el guion. Tal vez, las mismas referencias romanticistas e impresionistas de esta cinta, son un paralelismo a la vulnerabilidad con la que se debe abrazar toda historia desde el trabajo con la luz.

Como menciona Sarasvati, se necesita entender la forma en que el exterior afecta al interior tanto al protagonista de la ficción, como al artista de la realidad. Es una apertura al diálogo creativo desde la constante investigación; un reto que en ocasiones como esta, ha sido físico frente a la naturaleza pero que también es emocional y reflexivo, narrando desde la luz y la sombra el carácter emocional que exige toda película.

‘La arriera’

Cámara: ARRI Alexa Mini LF
Óptica: LOMO
Cinefotógrafa: María Sarasvati Herrera AMC
Gaffer: Carlos Campos

Diseñador de producción: José Portillo
Realizada en Mascota, Jalisco

María Sarasvati Herrera AMC

<https://www.mariasarasvati.com>



María Sarasvati Herrera AMC , recibe el premio Mezcal a la Mejor Fotografía en el FICG.



MASTERBUILT

REVOLUTION
MÉXICO



Lentes Master Built Soft Flare
Full Frame / Super Vintage

Lentes Incluidos En El Set:

- 40 mm T 1.4
- 65 mm T 1.4

Lentes Con Costo Adicional:

- 14.5 mm T 1.9
- 28 mm T 1.4
- 160 mm T 1.8
- Zoom 13-26 mm T 3.0
- Zoom 27-60 mm T 2.9

SONY BURANO



SKYPANEL[®]X

FILMGEAR[®]



REVO POWER BEAM Hybrid
Daylight 18K / 12 KW
Tungsten 24K / 20 KW

'La arriera'
María Sarasvati **Herrera** AMC



'La arriera'
María Sarasvati **Herrera** AMC



'La arriera'
María Sarasvati **Herrera** AMC



Seguimiento de cámara. En cualquier lugar, en cualquier momento.



ZEISS CinCraft Scenario

Conozca el único sistema de seguimiento de cámaras en tiempo real que funciona en interiores y exteriores, en sets de filmación, con pantallas verdes y azules y en volúmenes LED. Para ello se utilizan marcadores naturales, marcadores reflectantes e incluso marcadores digitales en pantallas LED. Esto proporciona datos de seguimiento de la cámara para uso en tiempo real y los registra para la postproducción. Además integra las características de la lente para evitar el engorroso proceso de calibración de la lente. Conozca el CinCraft Scenario de ZEISS.

zeiss.ly/cincraft-scenario



Seeing beyond



Lentes Canon FD X

Full Frame
Montura PL



55 mm
T 1.3



24 mm
T 1.5



18 mm
T 1.6



85 mm
T 1.3



35 mm
T 1.5

REVOLUTION MEXICO



Lentes Leitz Elsie

Montura LPL / Full Frame

* Lentes Elsie Con Costo Adicional



21 mm
T 2.1



25 mm
T 2.1



35 mm
T 2.1



50 mm
T 2.1



75 mm
T 2.1



18 mm *
T 2.1



40 mm *
T 2.1



100 mm *
T 2.1



DZOFILM

GNOSIS



KIPON
Cine Extender 2X
LPL > LPL



KIPON
Cine Extender 2X
PL > PL

Los Kipon Cinextender Reducen Dos Pasos De Diafragma Y Funcionan En La Mayoría De Las Marcas De Zoom Y Lentes Full Frame

Lentes Macro Full Frame

Montura LPL / PL / EF



24 mm
T 2.8



32 mm
T 2.8



65 mm
T 2.8



90 mm
T 2.8

Raptor Macro 1:1 Cine lens T 2.3 Full Frame / PL Mount



60 mm / T 2.3



100 mm / T 2.3



150 mm / T 2.3



180 mm / T 2.3



Laowa 24mm T8 2X Macro
PRO2BE / Full Frame

- Periscope View
- 35 Degree View
- Direct View

Las amenazas a los derechos de autor en la era de las tecnologías disruptivas



Por D. Cristhian I. Silva Lemus
Director del Área Jurídica de la AMC
Foto: Rosa Hadit

Introducción

En la era de las tecnologías disruptivas, los derechos de autor se encuentran en un estado de constante evolución y al mismo tiempo, enfrentan un asedio por diversas circunstancias que contravienen dicho dinamismo progresivo. La digitalización, la globalización y el auge del metaverso, han sido factores determinantes en esta transformación socio-tecnológica que la humanidad ha experimentado en el presente milenio. No obstante los beneficios que estas innovaciones aportan, también generan áreas de oportunidad para amenazas al ejercicio de los derechos de los creadores y distribuidores de material inédito. En razón de lo anterior, este panorama constituye el objeto de análisis del presente artículo, dado que es fundamental que quienes basan su actividad económica en la efectividad de los derechos de autor, se mantengan informados sobre las antípodas que afectan dichas prerrogativas.

I. El impacto de la digitalización

El proceso de digitalización de la humanidad ha facilitado la reproducción, distribución y consumo de contenido de manera exponencial. Si

bien esto ha democratizado el acceso a la cultura y el conocimiento, también ha generado un entorno propicio para la piratería. La facilidad con la que se puede copiar y compartir contenido protegido por los derechos de autor, da lugar a un aumento considerable de las descargas ilegales, la comercialización de copias no autorizadas y la falsificación de productos creativos.

II. La globalización y la transfronterización de los derechos de autor

La globalización ha posibilitado la explotación de obras protegidas en diferentes países. Derivado de ello, los autores pueden tener dificultades para hacer valer sus derechos en jurisdicciones extranjeras, lo que les hace más vulnerables a la piratería y la explotación. Las diferencias en las leyes de derechos de autor entre países, la complejidad de los procedimientos legales internacionales y la falta de recursos para hacer frente a la infracción transfronteriza, son algunos de los principales obstáculos que enfrentan los creadores de contenido.



III. El imperio del metaverso

La convergencia de la realidad física y la realidad virtual, como las redes sociales, los servicios de intercambio de archivos, las plataformas de *streaming* y de acceso abierto, han transformado la forma en que se consume y comparte contenido inédito. Si bien estos espacios pueden ser herramientas valiosas para la difusión de la cultura, las artes y la ciencia, también pueden servir de semillero para el intercambio de contenido ilegal.

La falta de control sobre el contenido que se publica en estas plataformas, la dificultad para eliminar contenido infractor y la falta de mecanismos efectivos para hacer cumplir los derechos de autor, son algunos de los principales desafíos que deben considerar quienes ostentan la titularidad de estas prerrogativas.

IV. Tecnologías disruptivas y sus implicaciones

Las nuevas tecnologías, como la inteligencia artificial, el *blockchain* y la computación en la nube, presentan nuevos desafíos para los derechos de autor. Estas nuevas metodologías pueden ser utilizadas para crear y distribuir contenido nuevo sin el consentimiento de los autores originales, para generar falsificaciones de alta calidad y para eludir las medidas de protección de los derechos de autor. La rápida evolución de estas tecnologías y la falta de marcos legales adecuados para regular su uso en el contexto de los derechos de autor, son motivo de preocupación.

Medidas para proteger los derechos de autor

Con el afán de que la industria cinematográfica, los demás sectores creativos, y todos aquellos obligados a brindar protección a estas prerrogativas puedan hacer frente un unísono a los diversos factores que en este artículo se mencionan, como amenazas a su titularidad, se sugieren, como medidas esenciales a adoptar, las siguientes:

A. Fortalecer las leyes de derechos de autor:

Es pertinente que todo el universo de la creatividad pugne y colabore por la constante actualización y modernización de los preceptos normativos que tutelan este sector. Fundamental se vuelve que las leyes de los derechos de autor reflejen los desafíos y realidades que la disrupción tecnológica está trayendo consigo. Esto contempla la inclusión de disposiciones específicas para abordar problemáticas como la piratería en línea y el uso no autorizado de contenido inédito por los medios digitales.

B. Endurecimiento de sanciones:

Es fundamental que las actividades que vulneran los derechos de autor vengan aparejadas sanciones severas puesto que suelen violentar un bien jurídico tutelado como lo es el patrimonio. Estas infracciones además, deben asumir la responsabilidad de fungir como agente disuasivo para todos aquellos que buscan la eficacia de las actividades antijurídicas que laceran la industria.

C. Educación sobre los derechos de autor:

Dentro de las funciones individuales de cada miembro de la industria de la creación, deben implementarse campañas de concientización y educación que informen al público sobre la importancia de respetar los derechos de autor, y sobre todo, las consecuencias legales que trae consigo su realización.

D. Formación profesional:

Dentro de esas responsabilidades de culturización también se requiere, sine qua non, acciones de formación continua para todos los profesionales del sector. Esto con la finalidad de que sepan cómo proteger y gestionar sus derechos de autor.

E. Desarrollo de nuevas tecnologías para la protección de los derechos de autor:

a. Sistemas de detección y eliminación automática: Desarrollar y utilizar tecnologías avanzadas de identificación de contenido, como algoritmos de reconocimiento de contenido y marcas de agua digitales, para detectar y eliminar rápidamente el contenido infractor.

b. *Blockchain* para la gestión de derechos: Utilizar tecnologías de esta naturaleza permite



crear registros inmutables de propiedad y transacciones de derechos de autor, mejorando la transparencia y la seguridad.

F.Cooperación internacional:

a. Acuerdos multilaterales: Fortalecer los acuerdos internacionales y la cooperación entre países para combatir la piratería y las infracciones de derechos de autor a nivel global.

b. Intercambio de información y recursos: Fomentar el intercambio de información y recursos entre agencias de aplicación de la ley de diferentes países para coordinar esfuerzos y estrategias contra la piratería transnacional.

Conclusión

Los derechos de autor son esenciales para proteger la creatividad y la innovación. En la era de las tecnologías disruptivas, es más importante que nunca tomar medidas para proteger los derechos de autor. Al adoptar las medidas adecuadas, toda la industria encargada de la generación de material inédito, puede garantizarse que los titulares de las ideas continúen creando y compartiendo sus obras con el mundo sin temor a la explotación indebida.

Implementar estas medidas de manera integral puede ayudar a proteger de manera efectiva los derechos de autor en un mundo cada vez más digital y globalizado, asegurando que el universo de la industria creativa pueda continuar generando contenido de calidad y obteniendo una justa retribución por su trabajo.

En definitiva, la protección de los derechos de autor en la era digital requiere un esfuerzo conjunto por parte de gobiernos, organizaciones internacionales, la industria creativa y el público en general. Sólo mediante la colaboración y la adopción de medidas efectivas, se podrá garantizar que los creadores reciban una compensación justa por su trabajo y que la cultura y la innovación continúen prosperando en este metaverso en el que la humanidad se encuentra profundamente inmersa.

Referencias bibliográficas

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). (2022). Informe sobre la piratería mundial de 2022.

[Link](#)

Consulta: [20-06-2024]

Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI). (2023). Digital Music Report 2023.

[Link](#)

Consulta: [22-06-2024]

Centro de Estudios de Propiedad Intelectual (CEPI). (2022). El impacto de las tecnologías disruptivas en los derechos de autor.

[Link](#)

Consulta: [24-06-2024]

23.98 fps®

D. Cristhian Iván Silva Lemus

Licenciado en Derecho Mercantil, Patrimonial y Registral

Maestro en Ciencias Jurídicas con especialidad en Blanqueo de Capitales y

Derecho Tributario Internacional

Estudios de Doctorado en Administración, Hacienda y Justicia en el Estado Social por la Universidad de Salamanca, España

Área de especialidad doctoral:

Derecho Tributario Internacional

Contacto: crissilem@usal.es

[Instagram: csilem](#)



NANLUX

INNOVATE · ILLUMINATE

Evoked 2400B

Liderando la Innovación en Iluminación

2400W

Potencia Nominal

75,700 lux@3m

5600K, con FL-35E a 15°

2700K-6500K, G/M+80

Rango de Temperatura de Color

Magnesio y Clasificación IP55

Contactos Electrónicos



www.nanlux.com



MICHEL AMADO AMC
10 Preguntas a un cinefotógrafo

1- ¿Cuál es tu sueño de proyecto?

Me seducen las historias donde puedo profundizar con las herramientas de la cámara y la narrativa visual para enfatizar el carácter y las emociones humanas; un espacio donde la luz, el color y la composición puedan servir como alguna de las columnas para hacer *real* la fantasía y la narrativa cinematográfica del proyecto.

Me seducen los proyectos atrevidos en los que pueda hacer paralelismos intelectuales y artísticos: metáforas, oxímorones o matemáticas para establecer un lenguaje. Y también donde las inspiraciones pictóricas, cinematográficas, musicales, teatrales o cualquiera que sea la rama humana de donde provenga, puedan ejercer un poder inconsciente sobre el público.

2.-¿Cuál es el reto más grande que has tenido en fotografía y cómo lo resolviste?

En 'Pinocchio' de Guillermo del Toro, serví como *lighting cameraperson* y una de las secuencias más desafiantes en diseño y coordinación, fue la persecución de la ballena (*Dogfish*) en el océano. Los retos eran: hacer sentir real e integrar a un *puppet* de 90cm con otros personajes dentro de un mar digital; crear la noción de un animal gigantesco y peligroso; incorporarlo a las atmósferas de luz debajo y por encima de la superficie del agua y diseñar movimientos de cámara con grúa para generar efectos que evocaran el movimiento, el desplazamiento, la velocidad y la inercia de la bestia en el cuadro, todo condicionado por el espacio de los *sets* donde grabábamos y el estatismo del *puppet* montado sobre su *rig*.



Para resolver los planos, hacíamos *videoblockings* con una maqueta pequeña de la ballena y con cámara de celular para visualizar los retos y las soluciones. El diseño venía después de las pruebas de cámara y estas fueron algunas soluciones planteadas para resolver esta secuencia:

1. Emplazamientos muy cercanos al *puppet* para hacerlo sentir enorme usando ópticas angulares con focales entre 15 y 25mm con diafragmas muy cerrados (mínimo f/16 y a veces por encima), para alcanzar la mayor profundidad de campo, exagerar su tridimensionalidad y no evidenciar, por la pérdida de foco, que se trataba de un *puppet* de 3 pies de longitud.

2. Diseñar y programar movimientos de cámara en grúa para falsear el movimiento del *puppet*: si la cámara se movía, en VFX la inmovilizábamos permitiendo que el animal tuviera el efecto de desplazamiento dentro del cuadro.

3. Crear un montaje de luces con gobos motorizados y articulados en *trackers* para generar efectos cáusticos: diseñamos el patronaje del oleaje en dos gobos que al moverse uno enfrente del otro en direcciones opuestas, producían el efecto del rompimiento de la luz a su paso por la falsa *superficie del agua*. El efecto da naturalidad, pero también crea la fantasía de realidad y permite al público creer que el animal está dentro del mar.

4. El diseño de las diferentes atmósferas de luz -conocidos como pases de iluminación-, usando gelatinas (o filtros) de color en distintas fuentes de luz que se combinarían en VFX (el pase de luz para *green screen*, el de la atmósfera del océano y el de los efectos cáusticos), todo con la intención de crear efectos de una realidad fantástica.



3.- ¿Dejando de la lado la técnica, qué es lo que más te gusta de tu profesión?

Antes de ser cinefotógrafo me formé en la música y lo que más me gusta de mi profesión como director de fotografía, es descifrar paralelismos creativos-emocionales con ella y otras disciplinas como la arquitectura, la cocina o la pintura, concediéndome la oportunidad de tener otros recursos narrativos, con conceptos ajenos al mundo cinematográfico.

La música, por ejemplo, me da la oportunidad de revelar el ritmo, la pauta, el tono y las frases musicales del cuadro fotográfico. Así, reinterpreto la musicalidad de un plano de varias formas: en las lámparas que utilizo como si fueran diferentes instrumentos de una orquesta, con funciones específicas en la pieza; en el Valor de Exposición (EV) de cada lámpara, como si fuera el volumen sutil, obvio o estridente de cada instrumento; y la interacción entre ellos, formando una pieza musical que no se puede escuchar, pero se puede ver: la luz y el color en función de la intencionalidad, la sofisticación, la originalidad y la congruencia de una pieza artística.





LEITZ ELSIE CHARAKTER BY DESIGN

AVAILABLE NOW WWW.LEITZ-CINE.COM



4.- ¿Qué nivel de decisión consideras que debe tener el colorista sobre la imagen final?

En mi trabajo de diseño fotográfico le doy mucho peso al color. La experiencia y pericia de mi colorista es vital para alcanzar el tono del proyecto. Disfruto la fisicalidad de lograr la imagen en cámara; me seduce la teoría del color y tengo una gran influencia de la pintura. Hago relaciones transversales entre distintos sistemas de colores primarios buscando combinaciones y paletas que representen y potencien la emocionalidad de las historias. Mi trabajo en estudio me permite usar gelatinas de color en las lámparas, lo que da una capa más al diseño fotográfico de cada secuencia o cada plano: el tono, la saturación y la brillantez, además de la interacción de distintos colores en un mismo espacio, creando una latitud visual cercana a la emotividad.

Suelo tener muy clara la dirección de mis pensamientos creativos, las metas de lo que busco, y me gusta tener el control de todo el proceso de la imagen. Mi trabajo como cinefotógrafo comienza en el diseño de la estética fotográfica del proyecto y termina al alcanzar esa meta. Intento que todas las partes del proceso de postproducción (VFX) y gradación de color, dirijan sus esfuerzos en la misma dirección que el equipo de cámara en piso a través del *color script*, un documento en el que incluyo referencias, pruebas y la visión de color del proyecto. Antes de llegar a la gradación de color, me reúno con mi colorista para hablar de los riesgos que quiero tomar, las pruebas que me gustaría realizar; escucho sus sugerencias para trabajar en conjunto y establecemos límites para facilitar nuestra labor.

5.- ¿Con qué director te gustaría trabajar?

Disfruto muchísimo trabajar con directores que tienen vocabulario fotográfico, que pueden tomar decisiones y contribuir en la construcción del plano; que entienden a la cámara como aliado y no solo como una máquina que registra imágenes. Disfruto construir cuadros vibrantes y atrevidos que expongan la fragilidad y el poder visual a través de la composición, la óptica y el ángulo de emplazamiento.

Me gusta trabajar y construir relaciones creativas con mis amigos. Disfruté mucho trabajar para Mark Gustafson (†) y me encantaría trabajar para Tom Tykwer.

6.- ¿Cómo preparas una escena?

Charlo mucho con el/la director/a para comprender las motivaciones narrativas de la historia. Leo una y otra vez el guion hasta generar la claridad espacial que me permita tomar decisiones. Construyo a través de la música, que al ser una de mis inspiraciones creativas me sirve para imaginar la atmósfera lumínica a través del tono, ritmo y tempo. Me doy la libertad de pensar en múltiples escenarios de luz y color para conectar con el dramatismo y la emocionalidad de la escena. Al encontrar el que me hace sentido, busco referencias visuales y realizo un *color script* bajando conceptos e ideas de mi cabeza al papel. Hago ensayos en cámara que incluyen pruebas de colorimetría, diseño de iluminación, composición, óptica y emplazamientos. Toda la información que forma la biblia de cámara del proyecto, la comparto con los departamentos y durante la producción, me aseguro de que el equipo de cámara trabaje en la misma dirección.



Set de la ballena de Pinocchio
Izquierda a derecha: de pie, Andy Maleck, asistente de fotografía, Michel Amado AMC, lighting camera, Frank Passingham BSC, director de fotografía. De pie: Iván Cantú-Villarreal, gaffer.



7.- Cuando no sabes cómo resolver algo ¿a quién le preguntas?

El cine es un espacio de contribución y sin ella, no hay cine. Confío en la especialización y la experiencia de mis compañeros de trabajo y cuando tengo alguna duda, si no está relacionada con fotografía, acudo a ellos. Si la duda es sobre mi labor fotográfica regreso a mis maestros, especialmente a Tomàs Pladevall AEC, un genio de la luz. Y si la pregunta es sobre fotografía de *stop motion*, acudo con colegas a quienes también considero amigos y familia, como Frank Passingham BSC, Sergio Piñeyro ADF, Gerald Thompson, Laura Howie, Rita Basulto, Lautaro Isern, Gilberto Torres, Iván Cantú-Villarreal o Salvador Ríos, para dialogar y descubrir nuevos trucajes.

8.- Cuando hay mucho estrés en el set, ¿qué haces?

Nuestro trabajo tiene mucho estrés y sé lidiar con él con bastante fortaleza. Intento facilitar lazos de comunicación inteligentes, entendimiento y humor con mis colegas para mantener la sinergia en el equipo. Sin embargo, cuando el estrés me supera, procuro separarme de la emoción (frustración, desesperación, irritabilidad o intolerancia) dándome espacio y tiempo para recuperar la calma, tomar decisiones acertadas y recuperar la visión del proyecto.

9.- ¿Qué película te hubiera gustado fotografiar?

Nombraré solo tres: 'El Padrino', dirigida por Francis Ford-Coppola con dirección de fotografía de Gordon Willis ASC; 'Persona', de Ingmar Bergman y dirección de fotografía de Sven Nykvist ASC FSF; 'Ikiru' (Vivir), dirigida por Akira Kurosawa y la dirección de fotografía de Asakazu Nakai.

10.- ¿Si no fueras cinefotógrafo, a qué te dedicarías?

Soy docente en paralelo a mi trabajo profesional como cinefotógrafo. Es lo que más sentido le da a mi vida. Y si no fuera ni cinefotógrafo ni docente, me hubiera gustado ser compositor de música clásica, como Beethoven o Silvestre Revueltas.

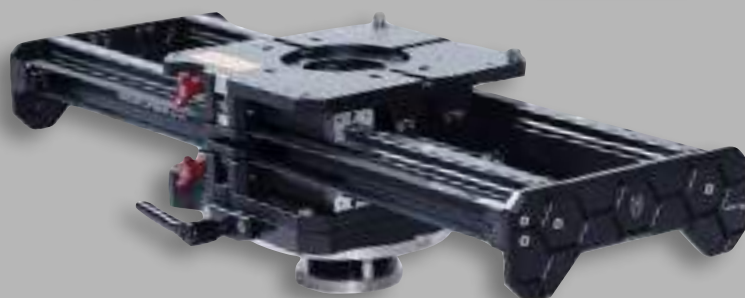
Sigue a Michel Amado AMC



REVO TILTA-HYDRA ARM MOTORIZED SLIDER



- Slider motorizado de velocidad variable.
- Programación y repetición de movimientos.
- Funciona a 110 / 220 volts AC ó con 4 baterías a 14.8 volts DC.
- Operación manual con control de mano Inalámbrico.
- Capacidad de carga de 22 kg.
- Desplazamiento de 1.8 mts.
- Funciona de forma horizontal, vertical, diagonal ó de cabeza.
- Compatible con la mayoría de gimbals.
- Ideal para product shots y tomas hacia el interior y exterior de automóviles.



HUDSON SPIDER



CUATRO TAMAÑOS DE LARGO: 29", 35", 45", 70"
(74 cm / 89 cm / 114 cm / 178 cm)

PROYECTOS CON SIGLAS AMC



Estos son algunos de los proyectos en los que participan algunas socias y socios AMC con estrenos recientes o por venir.

‘Es por su bien’ película fotografiada por Ignacio Prieto AMC, disponible en ViX.

[Trailer](#)



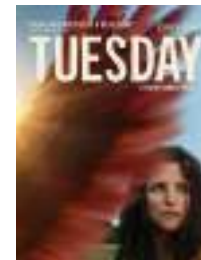
‘Harold y su crayón mágico’, fotografiada por Gabriel Beristain AMC, ASC, BSC, estrena en cines el 1 de agosto.

[Trailer](#)



‘Tuesday’, película fotografiada por Alexis Zabé AMC, ASC, disponible en cines.

[Trailer](#)



‘Tengo que morir todas las noches’, serie fotografiada por César Gutiérrez-Miranda AMC, estrenó en Prime Video.

[Trailer](#)



‘In the Know’, con seis capítulos fotografiados por Michel Amado AMC, disponible en Peacocktv.

[Trailer](#)



PROYECTOS CON SIGLAS AMC



‘Sujo’, película fotografiada por Ximena Amann AMC, disponible en cines a partir del 21 de agosto.

[Trailer](#)



‘El extraño retorno de Diana Salazar’, serie fotografiada por Luis García AMC, estrenó en ViX.

[Trailer](#)



‘El candidato honesto’, fotografiada por Alejandro Martínez AMC, estrena el 8 de agosto en cines.

[Trailer](#)



‘Párpados azules’, película fotografiada por Tonatiuh Martínez AMC, disponible en Netflix.

[Trailer](#)



‘No negociable’, película fotografiada por Alejandro Martínez AMC, disponible en Netflix.

[Trailer](#)





ELECTRO STORM XT 26
Bicolor



ELECTRO STORM CS 15
RGB



SPOTLIGHT LENS
19° / 36° / 50°

SPOTLIGHT MAX



50°



SPOTLIGHT IRIS

MOTORIZED YOKE

GOBO KIT
(10 PIEZAS)



LIGHT DOME 150



OCTADOME 120



LAMPARA CHINA 90



FRESNEL MOTORIZADO



35°



20°

REFLECTORES
- NARROW 50°
- MEDIUM 35°
- WIDE 20°

TODOS LOS ACCESORIOS SON COMPATIBLES ENTRE AMBOS MODELOS

NANLUX



EVOKE 2400 B / Bicolor



EVOKE 900 C / RGB



PARABOLIC SOFTBOX
120 / 150



OCTA SOFTBOX 120



WIRED CONTROLLER



LAMPARA CHINA 120



30°



45°



60°

REFLECTORES



FRESNEL MOTORIZADO

SUGERENCIAS DE LECTURA



En este número, estas son nuestras recomendaciones de lectura.

Biblioteca y cine

Autor: Philippe Dubois

En 1983 Philippe Dubois publicó 'El acto fotográfico', que fue traducido a más de veinte idiomas, y junto a los libros de Walter Benjamin, Roland Barthes y Susan Sontag, se convirtió en un punto de referencia indispensable en la reflexión sobre fotografía. Con ese libro Dubois enriqueció nuestra comprensión de la naturaleza de la imagen fotográfica al indicar que esta implica tanto el instante en que se produjo la toma, como el momento de su contemplación. Ahora, luego de seguir de cerca la evolución del arte y la técnica durante los últimos treinta años, Dubois inaugura una nueva manera de entender la esencia híbrida e impura de la imagen.

Editorial: Ve
Gandhi

Precio: \$269.00



Pintura, fotografía, cine

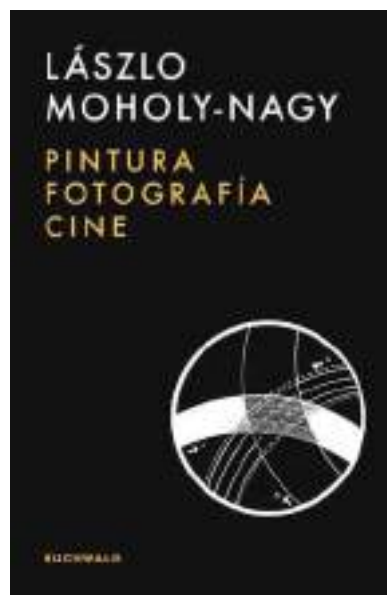
Autor: Lászlo Moholy-Nagy

En 'Pintura, fotografía, cine' Moholy-Nagy, postula una de las teorías más importantes e innovadoras sobre la fotografía y su potencial para cambiar la visión y la comunicación. En sus doce ensayos, no solo argumenta a favor de la fotografía como un medio de creación, en lugar de un proceso mecánico de grabación, sino también afirma que ella será la base de la percepción en el mundo moderno.

Editorial: Buchwald

Gandhi

Precio: \$139.00



23.98 fjs®





AGENDA AMC

Agosto - Septiembre 2024

En agosto y septiembre se llevan a cabo importantes festivales de cine alrededor del mundo.

28 Festival de Cine de Lima Agosto 8 al 17

La Pontificia Universidad Católica del Perú, a través de su Centro Cultural (CCPUCP), realiza anualmente el Festival de Cine de Lima, PUCP, que promueve lo mejor y más reciente del cine latinoamericano.

<https://festivaldelima.com/2023/>

81 Festival Internacional de Cine de Venecia La Biennale Agosto 28 a Septiembre 7

Este festival es uno de los sucesos más reconocidos a nivel mundial y con el anuncio de su 81ª entrega, comienza a tomar forma nuevamente. Tras una edición que se vio obligada a rendirle homenaje a sus ocho décadas en medio de una crisis derivada de la huelga de actores en Hollywood, regresa otro año bajo lo que apunta a ser un panorama diferente.

<https://www.labiennale.org/en/cinema/2024>

72 Festival Internacional de Cine de San Sebastián Septiembre 20 al 28

El galardón más importante es la Concha de Oro, que se otorga a la mejor película de la semana. La Concha de Plata se entrega a la mejor dirección, actor y actriz. El Premio del Jurado reconoce al mejor guion y la mejor fotografía.

<https://www.sansebastianfestival.com/eu/>

29 Festival Internacional de cine para niños (...y no tan niños) Agosto 6 al 11

Desde 1995 el festival es una realidad y una opción cinematográfica en las vacaciones de verano. Los materiales que se exhiben son producciones de excelente calidad y que no fácilmente se exhiben en México o Latinoamérica.

<https://www.lamatatena.org/inicio.html>

20 Festival de Cine de Santiago SANFIC Agosto 18 al 25

El SANFIC 2024, contará con un amplio programa de títulos atractivos. Una plataforma cinematográfica, cultural, artística, industrial, educativa y un símbolo privilegiado de Santiago de Chile.

<https://sanfic.com>

49 Festival Internacional de Cine de Toronto TIFF Septiembre 5 al 15

A diferencia del año pasado, cuando muchas películas se quedaron sin grandes premieres por la huelga de actores, la edición 2024 del festival promete un gran desfile de estrellas. El maestro Rodrigo Prieto AMC, ASC, estrena su ópera prima como director con 'Pedro Páramo'.

<https://www.tiff.net>



REDES SOCIALES



Te invitamos a conocer y a seguir a algunas socias y socios de la AMC a través de sus redes sociales.

Antonio Riestra

<https://www.antonioriestra.com>



Ximena Amann

<http://www.ximenamann.com>



Ramón Orozco

<https://en.ramonorozco.art>



Javier Morón

<https://www.javiermoronamc.com>



Eduardo R. Servello

<https://www.eduardoservello.com>



Nicolás Aguilar

<https://www.nicoaguilar.com>





La matatena

Asociación de Cine para Niñas y Niños, A.C.

29

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE PARA NIÑOS (...Y NO TAN NIÑOS)



del 6 al 11 de agosto 2024

Cineteca Nacional • Sala Julio Bracho CCU • Cinemanía
Sala Audiovisual del Centro Cultural Atenco • Faro de Oriente • Faro Aragón
Faro Miacatlán • Faro Tláhuac • Museo Jancuic • Canal Once • Canal 22 • Capital 21

consulta cartelera

www.lamatatena.org



AsociacionLaMatatena



@LaMatatenaAC



LaMatatenaAC



Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica
Mexican Society of Cinematographers

CONSEJO DIRECTIVO

ALFREDO ALTAMIRANO
DIANA GARAY V.
PRESIDENTES

JERÓNIMO RODRÍGUEZ-GARCÍA
VICEPRESIDENTE

IVÁN HERNÁNDEZ
VOCAL

LUIS GARCÍA
VOCAL

EDUARDO R. SERVELLO
VOCAL

JAIME REYNOSO
SECRETARIO

MIGUEL ORTIZ
AGUSTÍN CALDERÓN
TESOREROS

COMITÉ DE HONOR Y JUSTICIA

CELIANA CÁRDENAS

MARTIN BOEGE

FERNANDO REYES A.

SOCIOS HONORARIOS

HENNER HOFMANN
EMMANUEL LUBEZKI

TOMOMI KAMATA
XAVIER GROBET
MARIO LUNA

GABRIEL BERISTAIN
RODRIGO PRIETO
GUILLERMO GRANILLO

SOCIOS

NICOLÁS AGUILAR
MICHEL AMADO
JUAN PABLO AMBRIS
XIMENA AMANN
ALBERTO ANAYA
PEDRO ÁVILA
JOSÉ ÁVILA DEL PINO
MARIEL BAQUEIRO
GERARDO BARROSO
CLAUDIA BECERRIL
MARC BELLVER
DANIEL BLANCO
DONALD BRYANT
ALEJANDRO CANTÚ
LUIS ENRIQUE CARRIÓN
ALBERTO CASILLAS
CARLOS CORREA
CAROLINA COSTA
ALEJANDRO CHÁVEZ

CARLOS R. DIAZMUÑOZ
ESTEBAN DE LLACA
SANDRA DE SILVA
FERGAN CHÁVEZ FERRER
LEÓN CHIPROUT
GERÓNIMO DENTI
ARTURO FLORES
EDUARDO FLORES
MARIO GALLEGOS
RICARDO GARFIAS
FREDY GARZA
RENÉ GASTÓN
PEDRO GÓMEZ MILLÁN
CÉSAR GUTIÉRREZ
MARÍA SARASVATI HERRERA
ÓSCAR HIJUELOS
SEBASTIÁN HIRIART
DANIEL JACOBS
ERWIN JÁQUEZ
KENJI KATORI

JUAN CARLOS LAZO
JOSÉ ANTONIO LENDO
ERIKA LICEA
MATEO LONDONO
DARIELA LUDLOW
JULIO LLORENTE
GERARDO MADRAZO
RODRIGO MARIÑA
ALEJANDRO MARTÍNEZ
TONATIUH MARTÍNEZ
ALEJANDRO MEJÍA
HILDA MERCADO
JAVIER MORÓN
JUAN PABLO OJEDA
RAMÓN OROZCO
MIGUEL ORTIZ
FITO PARDO
AXEL PEDRAZA
FELIPE PÉREZ BURCHARD

JORDI PLANELL
IGNACIO PRIETO
SARA PURGATORIO
JUAN PABLO RAMÍREZ
ANTONIO RIESTRA
RODRIGO RODRÍGUEZ
CARLOS F. ROSSINI
SERGUEI SALDÍVAR
SANTIAGO SÁNCHEZ
LUIS SANSANS
ISI SARFATI
JUAN JOSÉ SARAVIA
MARÍA SECCO
JORGE SENYAL
DAVID TORRES
PEDRO TORRES
EDUARDO VERTTY
EMILIANO VILLANUEVA
ALEXIS ZABÉ
JAVIER ZARCO

SOCIOS AETERNUM

GABRIEL FIGUEROA
JACK LACH
ALEX PHILLIPS BOLAÑOS
JORGE STAHL

EDUARDO MARTÍNEZ SOLARES
RUBÉN GÁMEZ
ÁNGEL GODED
SANTIAGO NAVARRETE

CARLOS DIAZMUÑOZ GÓMEZ
TAKASHI KATORI
MIGUEL GARZÓN



23.98

Directorio



EDITORA
Solveig Dahm

DEPARTAMENTO LEGAL
Lic. Cristhian I. Silva Lemus

EQUIPO TÉCNICO Y COLABORADORES

Alfredo Altamirano AMC
Solveig Dahm
Milton R. Barrera
Luis Enrique Galván
Cristhian I. Silva Lemus

Gaceta informativa de la Sociedad Mexicana de Autores de
Fotografía Cinematográfica, S.C.

Publicación electrónica bimestral. Derechos reservados 04-
2009-120312595300-203

Sugerencias:

gerencia@cinefotografo.com

Suscripción gratuita

www.cinefotografo.com/23.98/registro/

Fotografía portada
María Sarasvati Herrera AMC
'La arriera'



'Los demonios del amanecer', fotograma. Alejandro Cantú AMC

Síguenos en nuestras redes sociales



@cinefotografo



@amc_cinefotografo



@amccinefotografo



@cinelotografo



www.cinefotografo.com



info@cinefotografo.com