

Asociación Mexicana de Cinefotografía

23.98 *fps*[®]

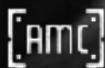
Diana **Garay Viñas** AMC
En rodaje

Felipe **Pérez** AMC
Anotaciones de gente de cámara

Alejandro **Mejía** AMC
'Pulse'

Juan Pablo **Ramírez** AMC
'La Cocina'

AMC 23.98 *fps* - Revista bimestral



ASOCIACIÓN MEXICANA
DE CINEFOTOGRAFÍA

Número 89 Enero - Febrero 2025



'La cocina' fotograma. Juan Pablo Ramírez AMC

- 23. **Juan Pablo Ramírez AMC**
 'La cocina'

- 3. Carta de la presidencia

- 9. Diana Garay Viñas AMC - En rodaje

- 9. Felipe Pérez AMC - Anotaciones de gente de cámara

- 51. Cristhian I. Lemus - Bifurcaciones de Identidad

- 60. Estrenos con siglas AMC

- 63. Sugerencias de lectura AMC

- 64. Agenda AMC

- 65. Redes Sociales AMC

CARTA DE LA PRESIDENCIA

Diana Garay AMC, Apertura
Alfredo Altamirano AMC



ASOCIACIÓN MEXICANA
DE CINEFOTOGRAFÍA

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



DIANA **GARAY VIÑAS** AMC
EN RODAJE

'JENNI'

Diana Garay Viñas AMC, se embarca en su primer gran proyecto para *streaming* con la biopic de Jenni Rivera, una leyenda de la música latina. La cineasta revela los desafíos de capturar la esencia de una figura icónica, explorando temas de feminismo, cultura popular y los contrastes entre los tiempos pasados y presentes.

“Esta no fue solo una película; fue un viaje para entender a Jenni Rivera como mujer, artista y símbolo de empoderamiento”, comenta la cinefotógrafa. Desde las vibrantes atmósferas de conciertos hasta los íntimos momentos personales, Diana comparte cómo construyó una narrativa visual que invita a conocer la vida de Jenni con autenticidad y sensibilidad.

Un comienzo inesperado

Diana llegó al proyecto, casi por azar. “Estaba en medio de consideraciones para otro proyecto, cuando mi agente mencionó que buscaban un director de fotografía para la biopic de Jenni Rivera”.

El interés inicial estaba bañado de ambivalencia y Diana admite que la propuesta le inspiraba cierta inquietud:

“Sabía que un proyecto así podía salir muy bien o muy mal, porque lo cierto es que aunque el género del biopic se ha vuelto muy popular en Estados Unidos y Europa, nosotros no estamos muy acostumbrados a él. Aún así, decidí leer el guion y para mi sorpresa, me encontré con una historia muy interesante”.

El guion, que explora los ángulos menos conocidos de la vida de Rivera, le atrajo por su enfoque en el empoderamiento femenino.



“Había algo en la forma en que el guion retrataba a Jenni como una figura proto-feminista que realmente llamó mi atención. Me pareció un retrato fresco y desafiante de una mujer que escribía canciones para mujeres pandilleras en los 90, algo realmente revolucionario en la música latina”.

El reto de colaborar en *streaming*

'Jenni' marcó la primera incursión de Diana Garay Viñas AMC en el mundo del cine para *streaming*.

“Es un proceso diferente al de trabajar en proyectos independientes. Aquí, los productores tenían un enfoque muy específico y profesional, pero también buscaban conectar conmigo como creadora,” recuerda.

En una conversación crucial con la directora Gigi Saul Guerrero, Diana encontró una compañera de ideas. Gigi, quien es reconocida dentro del género del terror, aportó una mirada distintiva al proyecto.

“De cierta manera, creo que Gigi encontró una conexión con la historia, desde su respectivo ángulo. Ella vive en Canadá desde hace 18 años, se fue cuando estaba cursando la secundaria



por lo que entendía la cultura de ser latino en el extranjero. Gigi es un personaje fascinante y me encantó su película anterior para Hulu, que mostró su habilidad para jugar con lo surreal y lo *Lynchiano*,” dice Diana.

Un enfoque que define el trabajo de Diana es la honestidad. Explica que, al abordar cualquier proyecto, busca entenderlo desde la narrativa antes que desde su rol técnico como directora de fotografía.

“Intento ser completamente transparente con los directores y productores sobre mi visión, incluso cuando hay retos técnicos. Como creadores, debemos ser conscientes de la vulnerabilidad de los directores. Decirle a alguien que su proyecto es infilmable con ese presupuesto y dinero, es un golpe muy duro. En lugar de eso, busco enfocarme en encontrar soluciones. Estaba claro que era un proyecto ambicioso pero el guion me gustó y quería encontrar la manera de hacerlo posible. Había una fluidez entre pasado y presente que estaba muy bien trabajada. Esto me daba la oportunidad de explorar técnicas visuales desafiantes para captar la transición entre las épocas,” explica Diana.

El reto principal era recrear décadas específicas -los 80, 90 y 2000- de manera que el espectador pudiera percibir los cambios de tiempo sin necesidad de ámbitos textuales o explicativos.

“Era esencial transmitir estas transiciones no solo a través del arte y el vestuario, sino también a través de la luz y el encuadre.”

Encontrando las bases

El desafío de comprender una historia no se reduce a su estructura y personajes; es imprescindible situarlo en su contexto. Al trabajar en una película, las cineastas no sólo se enfocaron en cómo se vería la historia en pantalla, sino también en cómo el contexto en el que se desarrolla le otorgaba sentido.

Es común que como director o directora de fotografía, se tenga una visión estética, pero esta debe equilibrarse con la necesidad de entender los matices sociales y políticos que influyen en la trama. De dicha forma, la narrativa no es solamente un relato, sino una representación fiel del entorno en el que ocurre, lo que transforma la obra en un reflejo más realista y consciente de la realidad.

“Hicimos varios viajes a Los Ángeles; visitamos locaciones y parte de esos viajes fue para entender cómo es esta cultura latina y cómo se ha vivido desde hace décadas”.

Uno de los retos más complejos en la producción de la película fue lograr que lo filmado en Colombia, pareciera Long beach en las décadas de los ochenta, noventa, e inicios de los dos mil. Cuando se filma en un país extranjero, el desafío no yace únicamente en capturar su esencia visual, sino en transformar ese espacio para que parezca un lugar completamente diferente. Este proceso es mucho más que un ejercicio técnico; es un reto de inmersión cultural donde la comprensión profunda del contexto y la adaptación del equipo se convierten en herramientas esenciales. En el caso de 'Jenni', la mayor parte de su proceso de filmación se llevó a cabo en Colombia .

Canon

EOS C400



**CINEMA EOS
SYSTEM**



**6K
FULL
FRAME**

**TRIPLE
BASE
ISO**

**Dual Pixel
CMOS AF II**

**XF-HEVC S
XF-AVC S
XF-AVC**

Meets Netflix capture requirements and has been approved for use on Netflix productions

6K Full-Frame Back-illuminated stacked CMOS sensor supports Super 35mm and Super 16 modes • Triple-base ISO (800, 3200, 12,800) • Internal Cinema RAW Light, XF-AVC recording and new XF-HEVC S, XF-AVC S formats • Built-in Mechanical ND Filters • Improved autofocus with Dual Pixel CMOS AF II • PL-RF Mount Adapter (Sold separately) with Cooke/i Technology compatibility • Variety of Interfaces, including Timecode and Genlock • Return video input and Ethernet, Wi-Fi control • Compact, lightweight, ergonomic body design.

CINEMA EOS

SUMIRE PRIME LENSES

Unique artistically pleasing look with gentle and beautiful skin tones and smooth bokeh, designed for use with large-sensor cinema cameras, including 35mm full-frame cameras.



CN-E14mm T3.1 FP X • CN-E20mm T1.5 FP X • CN-E24mm T1.5 FP X • CN-E35mm T1.5 FP X
CN-E50mm T1.3 FP X • CN-E85mm T1.3 FP X • CN-E135mm T2.2 FP X

* Canon lenses are sold separately.

“Vimos muchas películas de los 90 ambientadas en Los Ángeles y que incluyen la cultura latina de ese lugar. Además, durante los viajes, tomé muchas fotografías y muchas de ellas me sirvieron de inspiración. La película era en sí, un viaje. Estuvimos tres días en Estados Unidos y el resto en Colombia”.

Antes de embarcarse en esta aventura, otro desafío importante fue armarse de un equipo humano de cámara confiable. Sin embargo, el proceso no fue sencillo. La ansiedad creció cuando se enfrentó a la dificultad de encontrar un *gaffer* local adecuado. Inicialmente, se le había permitido llevar a su *gaffer* de confianza desde México, pero esto cambió, obligándola a buscar opciones en Colombia. Tras numerosas recomendaciones, finalmente contactó a Pacho Garay, conocido por su trabajo en ‘Narcos’ y otras producciones internacionales. “Contar con un profesional como él fue un alivio”, afirma Diana Garay.

Filmar en Colombia requirió adaptarse a diferencias culturales y técnicas. Desde los nombres de los equipos (las mantas se llaman franelas, los focos son bombillos), hasta las jerarquías en el equipo de trabajo; hubo un aprendizaje constante. A diferencia de México, donde las funciones tienden a mezclarse, en Colombia los roles están claramente definidos. Esto se notó especialmente entre los *grips* y los jefes de eléctricos, cuya especialización es altamente valorada.

La elección de lentes y estilo visual

Uno de los temas más debatidos durante la preproducción fue el uso de lentes anamórficos que, aunque ofrecen un estilo visual interesante, también presentan retos técnicos y creativos. “Nunca había filmado con anamórficos y estaba emocionada por usarlos”, admitió la cineasta.



'Jenni', fotogramas. Diana Garay Viñas AMC



Tras analizar referencias visuales se decidió que eran la mejor opción. Inicialmente, habían seleccionado los lentes Hawk V-Lite por su tamaño compacto y ligereza, factores cruciales en un rodaje tan rápido y exigente, sin embargo, no se encontraban disponibles, optando por Cooke Full Frame anamórficos, los cuales representaban lo opuesto: un peso físico mayor y con focos mínimos muy largos, obligando al uso de lentillas para contrarrestar los *sets* tan estrechos. Sin embargo, su capacidad para desenfocar fondos y crear un efecto cinematográfico característico ayudó a recrear locaciones de Bogotá como si fueran Long Beach en los años 90.

“El tema con los anamórficos es que te exigen una manera diferente de filmar, tienen una lógica diferente. El más angular es un 40mm, y eso ya te hace pensar de una manera diferente sobre dónde poner la cámara. Creo que llevarnos estos lentes fue la mejor decisión”, explica Diana. “¿Cómo esconder que Bogotá no es Long Beach en 1993? No es tan fácil. Los anamórficos ayudaron mucho con eso, especialmente con el desenfoco del fondo y los detalles de época. Me obsesioné con cuidar que todas las luces que se vieran fueran auténticas de la época, evitando que se sintiera un LED moderno al fondo”.

Al principio, el plan era trabajar con una sola cámara y Diana incluso consideraba operar. Sin embargo, conforme avanzó la preproducción, el equipo decidió añadir una cámara B.

“Fue la mejor decisión porque de otro modo hubiéramos acabado la película en un mes, algo que de por sí, era bastante complicado”.

La luz como reflejo de la época

En el cine, la luz no solo ilumina, sino que también cuenta historias, establece atmósferas y define la época. Uno de los elementos más destacados de la película es la forma en que la luz se utiliza para diferenciar las décadas y las transiciones en la vida de Jenni.

“El pasado era más frío y a medida que Jenni se volvía más adulta, la imagen se volvía más cálida” menciona Diana. “Este cambio de temperatura visual refleja no solo el paso del tiempo, sino la evolución emocional de los personajes. Para los años 80, se emplearon tonos más fríos y luz artificial que evocaba la sensación de estar en un espacio público donde la intimidad era limitada, como un *trailer park*. A medida que Jenny crecía y alcanzaba la adolescencia, en los 90 y 2000, la paleta de colores se volvía menos saturada pero la luz seguía jugando un papel crucial en las escenas de conciertos, en las que los colores venían de las luces del escenario”.

“Por primera vez, me permití filmar con tanto color, dándole un motivo y significado acorde a la historia. Era mucho color, sin un punto medio, sino yendo hasta su máxima consecuencia porque creía que era lo que necesitaba esta película”



Garay menciona el recuerdo de su colega Celiana Cárdenas AMC, a la hora de discutir la forma de aproximarse al proyecto de Vix.

“Celiana me dio un consejo muy valioso para usar fuentes de luz de época (vintage), compartiendo que la sensación de cambio de década, tenía que ser marcada por dichas luces”. De esa manera, toda la película fue iluminada por fluorescentes y sodios reales. A su vez, y en cercanía al departamento de diseño de producción, se crearon postes con estas fuentes de luz para colocar en cada uno de los fondos, acorde a los saltos temporales ambientando así, un momento distinto en la historia.

No obstante, el trabajo con distintas fuentes lumínicas no representaba de manera ajena el proceso creativo para la narrativa visual de la cinta. También supuso un cambio de perspectiva personal para la directora de fotografía, quien comenta que ahora establece un “esquema” de luz diferente para contar la noche. “Pienso en cómo ahora me gusta la ausencia de la luna y en cómo la oscuridad de los fondos es igual de importante”, añade Diana sobre la resignificación de las motivaciones de la luz.

El set como un rompecabezas

Crear arenas dramáticas con temporalidades ajenas al presente, implica un reto técnico al igual que presupuestal, pues la necesidad por la verosimilitud en la convención del mundo narrado, adquiere niveles de mayor importancia. Sin embargo, la forma de aproximarse a ello es más compleja cuando existen barreras económicas y geográficas. Es ahí cuando la creatividad en su máximo estado, aborda en paralelo, el requisito por la eficiencia.

“Filmar esta película me hizo testigo de cómo repensar el *set* desde el departamento de arte. Era increíble ver cómo un mismo espacio podía ser reutilizado para ambientar una época distinta. Cual rompecabezas, iban armando y deshaciendo en función del momento en el que ocurría la historia”.

Por otro lado, es a partir de la buena comunicación entre ambos equipos de trabajo, que la convención puede ser lograda. Y es que, como máximos encargados del mundo visual, todo lo que se encuentra dentro del encuadre, tiene un peso narrativo y simbólico.



“Desde los postes diseñados para distintas luces hasta los *props* que aparecían dentro cada cuadro, permitían hacer sentir en una década distinta y eso, tenía que estar bien cuidado”.

‘Jenni’ no se limita a la narración de diferentes épocas, sino también, a la reconstrucción de escenarios inmensos en la vida de su protagonista. Recreando sitios como el Staples Center y varios conciertos, bajo la gran dinámica entre el equipo de arte y cámara, se concreta una pulcra convención visual.

Resignificación de conceptos

Filmar una historia implica la génesis conceptual y creativa para cada proyecto; reglas y decálogos de lenguaje para narrar lo que exige el guion, así como sus personajes. Pero es en ese viaje de descubrimiento que aparecen cuestionamientos propios y ajenos para las convenciones visuales ya establecidas y ejecutadas con anterioridad; modelos para simbolizar de cierta manera el uso del color; esquemas para iluminar las noches suponiendo la presencia de una gran luna, entre otros sistemas decretados.

“Por primera vez me permití filmar con tanto color, dándole un motivo y significado acorde a la historia. Era mucho color, sin un punto medio, sino yendo hasta su máxima consecuencia porque creía que era lo que necesitaba esta película”, añade Garay, quien para narrar en dicho viaje a una de las máximas intérpretes de la cultura latina, halló las motivaciones que exigía dicha historia.



23.98 fps

A su vez, ‘Jenni’ fue un largometraje que obligó a pensar con una pausa mayor, la puesta en cámara en función al siguiente plano, y su gramática editorial.

“Al trabajar con Gigi y bajo el uso de una física distinta con lentes anamórficos, tenía en mente la línea editorial en cuanto a cómo los planos que estábamos filmando pegarían con la siguiente acción, siendo realmente consecuentes”. De tal modo que, a pesar de las referencias cercanas que ambas creadoras habían establecido, como ‘Mi vida loca’ (Dir. Allison Anders, 1993) o ‘I, Tonya’ (Dir. Craig, Gillespie, 2017), ‘Jenni’ recae en sus propios planteamientos de desarrollo creativo, con cuestionamientos a las convenciones, y a la par, a la buena realización de esos mismos principios. Es una cinta que desde su guion apeló a diferentes discursos temáticos y profundos; generadores de preguntas sociales actuales como la reivindicación de su protagonista y su justa representación, así como la narración de un escenario migratorio vigente.

[Trailer ‘Jenni’](#)



‘Jenni’

Cámara: ARRI Alexa Mini LF

Óptica: Cooke Full Frame

Gaffer: Francisco ‘Pacho’ Garay

Cinefotógrafa: Diana Garay Viñas AMC

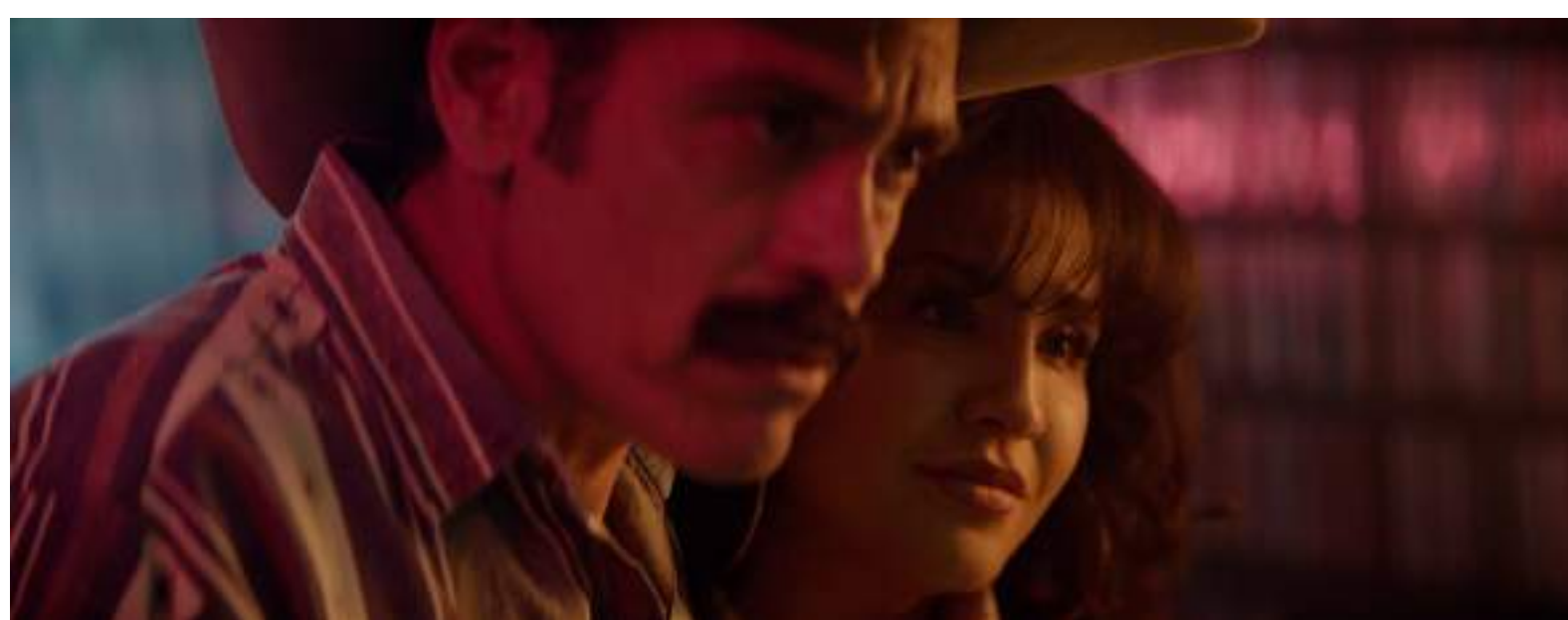
Sigue a Diana Garay Viñas AMC
<https://www.dianagaray.com>



'Jenni'
Diana **Garay Viñas** AMC



'Jenni'
Diana **Garay Viñas** AMC



'Jenni'
Diana **Garay Viñas** AMC





FELIPE **PÉREZ** AMC
'CELDA 211'

‘Celda 211’: Anotaciones sobre gente de cámara

6 de la mañana, con café y *sides* en mano, las cabezas de departamento y otros miembros del *crew*, se reúnen a observar en silencio el primer trazo escénico del día. Por momentos, lo único que roba la atención de lo que sucede, es la voz resonante y enérgica de Jaime Reynoso AMC en su rol de director, y un sigiloso Felipe Pérez-Burchard AMC detrás de un visor óptico, quien se desplaza por todo el espacio para anticipar y definir los encuadres. Cada día, a la hora en punto del llamado general, esta dinámica no solo ofrecía claridad sobre la escena que estaba a punto de filmarse, sino que establecía la intención del rodaje por el resto del día, todos los días.

La naturaleza de la colaboración entre Reynoso y Pérez Burchard marchó, desde mi punto de vista, sobre la línea de las intenciones claras; de entender, antes y durante el rodaje, que se trataba de un proyecto ambicioso y complejo que no dejaba mucho espacio para la improvisación técnica y narrativa.

Desconozco si la fluidez con la que se dio la comunicación entre ambos viene dada por los años que ambos tienen compartiendo y haciendo equipo (apuesto a que esto pesa bastante), pero me atrevo a afirmar que, para ‘Celda 211’, a la fórmula del compañerismo y la antigüedad, debieron sumarse nuevas variables y esfuerzos propios de los papeles que ambos estaban

Conocí a Jaime en 2005 en ‘Cansada de besar sapos’; tres años después conocí a Felipe en ‘Persons Unknown’, en 2008. He tenido la fortuna de filmar alrededor de veinte años, entre documentales, comerciales, series y películas, pasando por todo el departamento de cámara, colaborando como segundo asistente de cámara, foquista, operador y director de fotografía de segunda unidad; créanme que conozco la manera en cómo les gusta filmar a este par; les gusta filmar de lo más sencillo; sin luz, sin tantas complicaciones; menos es más. Pero por más sencillo que parezca, nunca ha sido fácil, es cuestión de tiempo y de adoptar bien su estilo visual propio y característico para así poder proponerles encuadres y trazos que convengan al proyecto.

Preparar equipo técnico y sincronizar los esfuerzos del factor humano sobre una idea de puesta en escena fue, a mi sentir, una receta exitosa por parte de Pérez, quien además tendió un puente de comunicación directa entre nuestro director y el equipo de cámara, amalgamándonos como equipo para sobrevivir tres meses de reclusión en una cárcel junto a trescientos presos y una que otra llamarada en la cara (sin hacer referencia en absoluto a los efectos especiales).

Me da mucha risa cuando digo que les gusta filmar de lo más sencillo, sin luz. Pareciera que no les gusta prender luces, pero con el paso del tiempo, he podido asegurarme de que son



amantes del contraste; las cosas sobre iluminadas no tienen sentido; la luz solo debe estar situada donde se vea lo más natural posible y de ahí bájale, apágale o quítala. Si tiene que brillar algo, que sea la propia cara del actor. Esto da como resultado una imagen más apegada a la realidad. Saber utilizar los recursos que se tienen para maximizar el efecto deseado, como buscar apoyo con el departamento de maquillaje para lograr pieles húmedas y reales, entender que el filtro polarizador en cámara no solo es para matar los brillos, sino también para seleccionar cuánto brillo se requiere en una zona deseada, no nada más se puede utilizar de día, sino también en escenas nocturnas.

Por su parte, la trayectoria fotográfica de Reynoso permeó en gran medida en la intención de la cámara, en sus movimientos y en la manera en que esta se acercaba a los personajes, siempre protegiendo y respetando un radio de acción para que los actores motivaran el lenguaje. Los operadores y asistentes entendimos que, con cada nota del director hacia los actores, venían instrucciones intrínsecas para nosotros: un plano cerrándose sutilmente en la mirada de un personaje, retrasar el cambio de foco ante una acción o dirigirlo hacia un elemento clave en el cuadro; cuidar al operador en una carrera en un momento de acción. Felipe Pérez, al tiempo que fungía como facilitador de este proceso entre los miembros de cámara y el director, cuidaba de cerca los aspectos visuales, las texturas, y la atmósfera general de lo que veremos pronto en pantalla.

Preparar y ganar

Una de las habilidades de un asistente de cámara es la versatilidad y facilidad con la que pueda adaptarse en cada proyecto y de manera casi irreplicable, al ritmo y modos de trabajo de un director de fotografía. Sin embargo, el conocimiento técnico no es nada sin el entendimiento del componente narrativo que debe estar ahí, latente, siempre presente para cuando la naturaleza de la historia lo requiera. Aunque es el deber ser, no siempre hay oportunidades para que la minuciosidad sea exhaustiva al momento de preparar equipo. Configurar la cámara y accesorios para anticipar los distintos escenarios del rodaje, probar el correcto funcionamiento de cada elemento, entre otras cosas, son el objetivo de esta preparación que no siempre arroja los mismos resultados para cada proyecto. Es gracias al rigor de Pérez y Reynoso que las decisiones estilísticas tendrán una base sólida y resuelta en la selección de las cámaras, óptica y accesorios que se usarán en el rodaje.

A partir de un primer borrador de lista de equipo que pasó Felipe Pérez, pude ver que es un director de fotografía que está bastante involucrado a nivel técnico. Cuidando los detalles orientados a que la configuración de la cámara fuera lo más ligera y compacta posible, se anticipaba a lo que ocurriría durante tres meses filmando nuestras escenas de acción: correr entre una multitud de extras, fuego, humo, agua y gritos, todo en su totalidad filmado cámara en mano. Sin embargo, aunque la



'Celda 211', fotogramas. Felipe Pérez AMC



ALEXA 35

ELEVANDO LOS ESTÁNDARES

La ALEXA 35 una cámara 4K nativa Super 35 que eleva la cinematografía digital a niveles sin precedentes. Con 17 stops de rango dinámico, la ALEXA 35 puede manejar condiciones de luz más diversas y extremas manteniendo el color en las luces altas y el detalle en las sombras, y simplificando los workflows en post. REVEAL, la nueva ciencia de color aprovecha al máximo la calidad de imagen del sensor, al tiempo que las texturas ARRI amplían la creatividad integrada de la cámara. Fácil de operar, robustez de construcción y nuevos accesorios completan la plataforma de la ALEXA 35.



www.arri.com/alexa35

ARRI®



premisas para el armado de la cámara era la utilidad y simplicidad, no se excluyó el uso de otros accesorios más complejos y sofisticados que, sin duda, hicieron el trabajo de los asistentes más dinámico e interesante:

- Prisma de ángulo bajo para picados y contrapicados extremos en espacios reducidos casi inaccesibles;
- Cámara Sony Fx3 con Zoom (Cooke 20-100mm) para recrear un punto de vista binocular;
- La herramienta Light-brush que, como su nombre sugiere, pinta el plano o le “inyecta” color a través de un porta-filtro con luz LED que se coloca frente al lente.

Durante los días previos al rodaje, los operadores también se vieron involucrados en este aspecto, incluso ensayando con escenas propias del primer episodio, sintiendo la cámara, moviéndose con ella y entendiendo el espacio que ocuparían interactuando con los actores. Esto también les hizo parte de decisiones técnicas muy específicas, desde la elección de baterías hasta el posicionamiento de accesorios para mejorar la ergonomía.

Siendo un proyecto cien por ciento cámara en mano, fue increíble haber trabajado por primera vez con la RED Raptor, además de su impresionante sensor y sus características técnicas, su tamaño y peso favorecen muchísimo a la hora de construir la cámara para el rodaje dando como resultado una cámara muy ligera para las condiciones particulares de este proyecto.

La manera en cómo se hizo la preparación, además permitió una transición fluida y sin contratiempos al momento del cambio de bloque en el plan de rodaje.

Diego Tenorio entraba al ruedo como nuestro director de fotografía a partir de la semana 3 y bajo su liderazgo, el equipo de cámara debía garantizar la continuidad de lo que hasta ahora se venía haciendo, al menos en la parte técnica.

Las dos primeras semanas fueron tiempo suficiente para ganar claridad en los procesos y poder aplicarlos sin inconvenientes en los días subsecuentes, lo que ayudó a que tanto el nuevo director como el nuevo fotógrafo, pudieran dirigir su atención a los aspectos más narrativos del trabajo y delegarnos enteramente los aspectos técnicos.

Desde mi trinchera

Una de las dinámicas particulares de filmar con Jaime y Felipe, es que como operador, está prohibido tomar la cámara para ver el encuadre en los ensayos. Dar alguna referencia o poner una marca para los actores, son cosas que jamás se ven al filmar con ellos, el acierto en el error es algo que favorece narrativamente a la historia; visualmente, la imperfección crea una imagen más orgánica; buenos reflejos para poder improvisar, movimientos de cámara previamente ensayados no están permitidos. Ni se te ocurra tomar la cámara para medir distancia; hay que estar muy concentrado en los ensayos, observar la puesta en escena desde la trinchera y lograr ejecutar el eje que te corresponde. Solo observando es como se estudian los movimientos corporales de los actores e imaginar tu trayecto como operador sin la cámara en mano, son dinámicas que ayudan mucho para lograr el resultado que se está buscando. Es importante conectar con los actores, tener una buena relación, hacerlos sentir cómodos; entender que ellos son el principal objetivo que motiva el movimiento de cámara para que el cuadro se transforme y pueda crear el sentimiento que uno está deseando narrar.

Alguna vez en una conversación, Pérez me platicaba de su desacuerdo con la jerarquía entre cámara A y B. Uno de sus argumentos se desarrollaba en torno a la idea de que esta estructura resultaba a veces castrante para el director de fotografía en cuanto a lo que se quiere lograr al final, haciendo que a veces el compromiso del operador (y sus asistentes) sea limitado ante lo que se supone que deben hacer. En el espacio que hay entre formalismos como “los personajes principales para cámara A” y “los planos cerrados y complementarios para B”, hay mucha sustancia que se pierde. No sólo debo decir que mi experiencia en este rodaje me hizo estar de acuerdo, sino que además, a esto añadido que el desdibujar esas líneas imaginarias, hace mucho más fácil la consolidación de un equipo de personas, algunas desconocidas entre sí, con las que además, se construye una buena relación entre el director, director de fotografía y *crew* de cámara. Muchas veces tuve la sensación de que una nota general de Reynoso, nos aludía indirectamente a nosotros como equipo, lo que nos conectaba con la visión

del director sin que Felipe tuviera que desmenuzar o traducir a su equipo lo que venía a continuación.

¿Pero por qué no complicar más las cosas?

Acordémonos de que en todo momento se filma a dos cámaras, y no son dos cámaras viendo hacia el mismo eje, son cámaras en ejes encontrados, de frente. El grado de dificultad y la tensión suben cuando en toma alcanzas a meter a cuadro al otro operador, por eso es importantísimo estar en total comunicación con el operador de la otra cámara. Además de estudiar la toma que te corresponde, debes tener una completa idea de que es lo que el otro operador está ejecutando, dónde está su posición en cada momento específico de la toma; ni se te ocurra meterlo a cuadro porque no es que tengas diez tomas para lograrlo. Jaime te da dos oportunidades cuando mucho y si no lo lograste, pues a lo que sigue, cambio de emplazamiento, seguimos avanzando.

Por mucho tiempo Felipe y yo hemos operado los proyectos de Jaime en su etapa como cinefotógrafo, Felipe en la A y yo en la B ‘Ren & Stimpy’; juntos hemos sufrido la complejidad de lo que les estoy hablando, han sido jornadas muy tensas pero muy satisfactorias. Ver el resultado en pantalla te da un sentimiento de haberlo logrado. A esta dinámica Felipe y yo la hemos nombrado ‘*Bailar un vals.*’



Las notas de Reynoso no sólo eran indicaciones de un director a los actores, o algún miembro del *crew* en específico. Todo el equipo estaba en sintonía con lo que ocurría y debía pasar a continuación; además, despertaba una inquietud o deseo en operadores de cámara y asistentes de ir más allá de lo elemental.

Aún no estoy segura de si se trató de la historia, del compromiso que desde la pre-producción tuvimos con el proyecto, de lo que surgió de la colaboración entre Reynoso o Pérez, o de todo lo anterior, pero definitivamente sé que todo el equipo se fue con la sensación de ser privilegiados por formar parte de esto.

El momento mas irónico, llegó al filmar el capítulo VI. La Panasonic Eva había sido construida formalmente como cámara cinematográfica, con todos sus accesorios; estábamos por filmar una escena de acción que implicaba correr detrás de los actores. La principal causa de la existencia de la fotografía es la luz, sin ella no podríamos registrar imágenes. Este concepto terminó al momento de configurar la cámara en modalidad *night vision* y saber que correríamos la escena en total oscuridad; no se veía mas allá de tus narices, los actores estudiaron la ruta hacia la puerta de salida para poder realizar la toma, un par de ensayos fueron suficientes para que la voz de Jaime se escuchara decir “acción”. Corrimos unos metros, quedé desubicado y mi reacción

entre intentar ver algo delante de mí y mantener el cuadro, al voltear a ver al monitor, en cuestión de segundos, veo aproximarse un objeto blanco y en seguida ... ¡madres! me estrello con todo y cámara, caigo al piso; a lo lejos se logra escuchar la voz de Julio Bárcenas, primer asistente de dirección: “Prendan las luces, prendan las luces”. Juré que había quedado despedido, cuando escucho una multitud reír sin control, Felipe se me acerca y me dice “Kukuz ¿cómo es posible que te impactaras contra el refrigerador si aquí la única persona que puede ver a través de la cámara eres tu?”. Me levanté muy apenado pues gran parte del *crew* había visto por monitores con toda exactitud el momento en el que ese refrigerador blanco se aproximaba a cuadro y después ver la cámara caer. Pese al desafortunado evento, creo haberla pasado muy bien durante todo el rodaje. ¡Una raya más al tigre!



‘Celda 211’

Cámaras: RED Raptor- X 8k
Sony FX3

Óptica: Blackwing tribe 7 (x) y y Nikon AiS-GLS
Formato: 1.66, 2.0, 2.4

Cinefotógrafos: Felipe Pérez AMC y
Diego Tenorio

Directores: Jaime Reynoso AMC y
Gerardo Naranjo

'Celda 211'
Felipe **Pérez** AMC



'Celda 211'

Felipe **Pérez** AMC



'Celda 211'

Felipe **Pérez** AMC



Cine verdadero para todos.



Lentes ZEISS Nano prime

Los Nano Primes son lentes para todos los directores de fotografía, presupuestos y proyectos. Lentes que marcan todas las casillas en cuanto a look, ergonomía, tamaño, peso y flujo de trabajo de datos de lentes. Lentes a los que puedes acceder. Lentes que no te defraudarán.

Para más información: zeiss.com/cine/nanoprime



Seeing beyond



JUAN PABLO RAMÍREZ AMC

XXX

'LA COCINA'

La nueva película dirigida por Alonso Ruizpalacios ('Güeros', 'Museo', 'Una película de policías'), presenta la historia de un grupo de cocineros, en su mayoría indocumentados, que trabajan para el restaurante The Grill, en Nueva York. Su pasaje, ya caótico por naturaleza, se ve trastocado tras la desaparición de dinero de la caja chica, dejando como principales sospechosos a todos aquellos que no cuentan con visado de trabajo.

En los párrafos siguientes, presentamos la conversación con Juan Pablo Ramírez AMC, quien desde la dirección de fotografía, narra el horizonte visual de una película que estalla en un sinfín de sabores, frente a un retrato atemporal e infinito de la situación migratoria en Estados Unidos, las condiciones laborales en el mundo de la gastronomía y los reflejos consecuentes a una máquina de vapor llamada capitalismo. O en su defecto, a lo que David Thoreau refiere como " [...] el precio de cualquier cosa, es la cantidad de vida que intercambias por ello".

Guion y el marcaje de los primeros pasos

"*Sólo la fiebre y la poesía provocan visiones*", escribe Roberto Bolaño en 'Los perros románticos' (1994). Así, de la misma manera que la escritura se despliega como una necesidad visceral, nació 'La cocina', una historia cuya realización implicaría un cúmulo de experiencias y exigencias únicas, pero que al igual que la poesía de Bolaño, tarde o temprano habría de manifestarse como una visión implacable de la realidad.

"Originalmente esta película habría sido la ópera prima de Alonso, sin embargo, él sabía que para filmarla como lo soñaba, primero tenía que recorrer un camino con otras historias. Solo entonces podría llegar a este proyecto", cuenta el director de fotografía de películas como 'El último vagón' (Dir. Ernesto Contreras, 2023) y 'No Man's Land' (Dir. Conor Allyn, 2020).



Alonso Ruizpalacios



Juan Pablo Ramírez AMC

‘La cocina’ es un relato filmado en blanco y negro, cuyo contraste ofrece un retrato atemporal de la condición emocional de los migrantes a través de sus personajes principales.

“Desde un principio, Ruizpalacios imaginaba esta película en blanco y negro. La ausencia del color le otorga una sensación de anacronía, porque al final del día, contamos una historia sobre algo que ha ocurrido siempre y que, lamentablemente, seguirá sucediendo”, explica Ramírez.

Esta propuesta visual no solo responde a la estética, sino que también busca romper el realismo de ciertos tonos y pasajes.

“En algunos momentos, el blanco y negro permite que las cosas sucedan con una magnitud que no tienes que cuestionar, y a la par, brinda un contraste para una situación real por la que atraviesan millones de personas”.

Juan Pablo Ramírez fue el encargado de aplicar esa visión de manera efectiva. El uso del blanco y negro no solo juega un papel estético, sino también narrativo. Al trabajar en blanco y negro, uno de los desafíos más importantes es el manejo del contraste. La luz debe ser más precisa, porque la falta de color implica que los matices de los tonos grises sean los que definan la forma y el volumen de los sujetos en escena. Esto requiere un control meticuloso de la iluminación, donde las texturas y las sombras juegan un papel crucial para mantener la intensidad visual sin que la imagen se aplaste.

Aunque ‘La cocina’ está grabada en blanco y negro, no es completamente monocromática en su tonalidad. En dos ocasiones, los espacios se iluminan con luces verdes y azules, que no son simplemente decorativas, sino que cargan un gran simbolismo dentro de la narrativa y son usados en momentos clave de la historia.



Un reto por sí solo

“Más allá de lo que ya estaba concebido para esta historia, lo que me llamó la atención fueron los retos técnicos que implicaba filmar e iluminar esta historia. Cuando leí el guion por primera vez, me sorprendió una frase al principio de una escena: “A partir de este momento, todo será filmado en plano secuencia hasta que se indique lo contrario”, añade el cinefotógrafo, sobre uno de los momentos dentro de la cinta que mayores implicaciones tuvo y que será expuesto con mayor detalle en los siguientes párrafos.

Por otra parte, el trabajo consecuente a la discusión del guion y la historia narrada, fue comenzar a establecer reglas visuales, búsqueda de algunas referencias de imagen y el desarrollo de primeras pruebas técnicas y de exploración en cuanto a herramientas disponibles.

“Como referencia, teníamos el trabajo de foto fija tanto de Saul Leiter como de Eugene Smith. En el caso de Leiter, me interesaban los reflejos y la cantidad de texturas que podía tener y junto con la diseñadora de producción Sandra Cabriada, establecimos vidrios manchados y

grasosos. En cuanto a películas, pensábamos en ‘Couscous’ (Dir. Abdellatif Kechiche, 2007), incluso en algunos documentales de guerra para plantear los diferentes espacios dentro de la cocina como si fuera un búnker, en donde cada grupo tiene su espacio”.

Significar el reto creativo

Narrar el drama por el cual cursa todo personaje implica la fiebre de Bolaño, una visión particular que adentre al remitente a las entrañas discursivas y emocionales. En este caso, la montaña rusa de eventos no tiene freno y avanza a pasos agigantados desde la traducción creativa de retos técnicos, significando recursos como el *step & print* para exponer la angustia de una nueva migrante en busca del sueño americano.

“Filmar desde el cambio del *shutter* y realizar alguna secuencia en *step & print*, era algo que queríamos hacer para esta película. Visualizar el caos desde esa técnica, nos fue particular. Terminamos por descubrir el momento correcto para su uso, mientras filmamos la secuencia inicial de la película”, adjunta Juan Pablo. Sin embargo, otros elementos como el *zoom* también acompañaron al len-

guaje cinematográfico. “El juego constante con lentes *zoom* nos simbolizaba la abducción que podían tener los personajes; un adentramiento a sus conversaciones y a los diferentes mundos dentro de la cocina”.

En paralelo, el desarrollo de “decálogos” y convenciones gramaticales para hallar el modo correcto de narrar cada historia, viene acompañado del cuestionamiento constante a la intuición y con ello, a lo establecido. Convirtiendo un trabajo permanente el preguntarse: ¿Qué tal si...?, premisa con la que el director de fotografía menciona lo siguiente:

“La idea de establecer normas visuales es importante, pero lo grandioso de Alonso es que a la hora de filmar, podía determinar cuándo era momento de romper la misma regla creada para comenzar a significar algo distinto en función de la historia. Por ejemplo, entender cuándo pasábamos de un movimiento en *dolly* a operar cámara en mano y así, significar en compañía a los personajes y la situación”.

El trabajo en el *set* de filmación es una experiencia colaborativa, donde las decisiones visuales y las interpretaciones de los actores se entrelazan para dar vida a una historia. Juan Pablo comenta cómo la libertad de improvisación en el *set* puede transformar una escena.

“Las escenas de la comida o la del baño se realizaron de una manera parecida; a los actores se les dejaba fluir. Recuerdo que en el baño estaba en el *dolly*, haciendo *zoom* constantemente, moviéndose entre los personajes. Para estas escenas, Alonso daba a los actores algunas notas y así, los personajes interactuaban entre ellos. Esto lo hacía sentir natural, orgánico; creo que funcionó muy bien. Sin embargo, cuando se trataba de la escenas con Rooney Mara, el lenguaje se volvía normal. Fue una cinta en la que las secuencias con mayor libertad, las ejecuté con lo que mi instinto pedía”.

El *dolly* es una plataforma sobre ruedas que permite a la cámara moverse suavemente a lo largo de un plano, y cuando se combina con un *zoom*, puede crear una sensación única: acercar la imagen sin que la cámara se desplace físicamente hacia el objeto o personaje.

“Los *zooms* tienen esta cualidad interesante”, explica, “No es que la cámara se acerque, sino que la imagen misma se acerca pero de una manera no orgánica, casi como si fuera una especie de abducción; como si estuvieras viendo desde otro lugar, como un observador que extiende su campo de visión”. En esta película, los *zooms* se utilizan de manera intencional para crear una sensación voyeurista, como si el espectador estuviera



'La cocina' fotogramas. Juan Pablo Ramírez AMC

espiando a los personajes desde una distancia incómoda. “Y funcionó muy bien”, añade Juan Pablo, destacando cómo esta elección estética ayuda a transmitir la tensión emocional de las escenas.

La flexibilidad de trabajar con Alonso, conocido por su enfoque visualmente minucioso, es otro aspecto clave de este proceso creativo. Juan Pablo recuerda cómo el director les daba libertad para improvisar, pero también había momentos muy precisos en los que Alonso quería que todo fuera exactamente como estaba escrito, con cada palabra y cada pausa en su lugar.

‘La cocina’ es un largometraje filmado de manera digital mediante la ARRI Alexa Mini LF, con óptica Double Speed Panchro de Cooke.

“Alonso estuvo conmigo en todas las pruebas de lentes. Íbamos filmando pequeños retratos con diferentes ópticas hasta que al verlos ya editados, encontramos un plano de Raúl Briones, y entonces me dijo: “*Ese es el correcto, así quiero que se vea toda la película*”. De esa forma, y con esa combinación tanto de sensor como óptica, podríamos encontrar una sensación similar a la fotografía de retrato”.

Otro de los aspectos fundamentales de la película protagonizada por Raúl Briones y Rooney Mara, es el camino tomado por una captura digital frente al uso de celuloide.

“Aunque nos encantaba cómo lucía el blanco y negro de emulsión en las pruebas que realizamos, y que era muy parecido en referencia cercana a ‘Raging Bull’ [Dir. Martin Scorsese, 1980], habría sido muy complejo, en términos de presupuesto, poder filmar algo como el plano secuencia. Habiendo optado por el digital, decidimos sacarle todo el provecho para la corrección de color, logrando escoger tono por tono y llevarlo al contraste que queríamos”.



Cocinando el caos

Filmar en espacios pequeños puede parecer un reto para cualquier director de fotografía, pero cuando se trata de la visión de un cineasta como Alonso, ese reto se transforma en una oportunidad para explorar técnicas arriesgadas y una estética única.

“Claro que se entiende la película y el lenguaje visual, pero filmar eso fue muy complicado,” comenta Juan Pablo, refiriéndose a los complejos movimientos de cámara y los estrechos espacios en los que tuvieron que trabajar. En el *set*, donde cada centímetro de espacio contaba, la cámara se enfrentaba a situaciones complicadas.

“A veces tenía que operar la cámara y, literalmente, hacerme delgado porque no había espacio. Había momentos en los que tenía que estar tres minutos con el abdomen contraído porque la cámara estaba justo aquí,” dice refiriéndose a las limitaciones físicas del rodaje.

Pero más allá de las incomodidades físicas, Juan Pablo resalta la insistencia de Alonso en evitar hacer “trampas”. Aunque en una sola ocasión



tuvieron que remover una pared para lograr una toma abierta, la mayoría de las veces optaron por usar paredes móviles, garantizando la autenticidad del espacio.

“Nos movíamos en espacios reducidos, pero nunca buscamos crear una falsa sensación de amplitud solo por la cámara. Todo lo que filmamos estaba pensado para que el espacio tuviera una lógica realista”, explica.

Un elemento visual importante en la película es la presencia de *aire* en los encuadres, es decir, espacio vacío sobre la cabeza de los actores. Esto, según Juan Pablo, tiene que ver con su propia percepción de la claustrofobia en las imágenes. “Soy algo claustrofóbico cuando fotografío. El espacio cerrado sobre los actores me genera ansiedad, por eso tiendo a darles más aire de lo habitual,” dice. Pero este *aire* no es solo una cuestión estética. Está relacionado con la idea de que la cocina, como un espacio de trabajo y de sueños reprimidos, actúa como un *intestino* dentro de una maquinaria más grande; un reflejo de cómo las personas están atrapadas en un sistema más grande, como el capitalismo.

“El techo, por ejemplo, tiene una textura gráfica que representa las venas de una maquinaria, una especie de laberinto, un lugar donde los sueños están atrapados. Es un espacio donde todos tienen aspiraciones, pero no pueden salir,” explica. La sensación de confinamiento es palpable en la película y los encuadres altos refuerzan esta idea de restricción y lucha interna.



“La cocina’ no solo es una historia sobre los desafíos de los migrantes y la dura realidad de sus trabajos, sino también una reflexión sobre el capitalismo y el precio que se paga por el acceso a un sueño que muchos nunca alcanzan”

El plano secuencia: ensayo, error y colaboración

Uno de los momentos más desafiantes de la película fue la realización de un plano secuencia complejo que involucra a una gran cantidad de personajes moviéndose a través de la cocina.

“Al principio, no sabíamos exactamente cómo lo íbamos a filmar. Todo estaba en el aire,” recuerda Juan Pablo. Pero a medida que comenzaron a ensayar, el plano se fue construyendo lentamente. La colaboración entre Juan Pablo y Alonso fue crucial para encontrar la mejor manera de coordinar los movimientos de la cámara y los actores.

“Empezamos con los *tickets*, luego decidimos que era importante retroceder en la acción para captar ciertos momentos clave, como cuando el chef pasa con la langosta. El desafío era coordinar todo, desde las entradas de los personajes hasta los movimientos de la cámara”, explica. La toma fue un proceso de ensayo y error, en la que se iba corrigiendo y ajustando a medida que se avanzaba. “Ensayábamos 15 segundos, luego retrocedíamos ocho; ensayábamos otros 20, nos regresábamos 15. Así fue. Fue como un juego de memoria en el que cada persona tenía que estar completamente consciente de su ubicación y cuándo debía entrar en acción”. A pesar de la complejidad, el plano secuencia salió tal como lo imaginaban: una coreografía de movimientos sincronizados que se construyeron con precisión, pero también con un toque de caos controlado. “Lo interesante fue que a pesar de que todo parecía estar coreografiado, el caos en el *set* hizo que todo cobrara vida. Los extras, por ejemplo, tenían que estar perfectamente alineados, pero no era hasta que lo comprendieron que todo funcionó,” agrega.





LENTES



ÚNICAS PARA



LOS DOPS



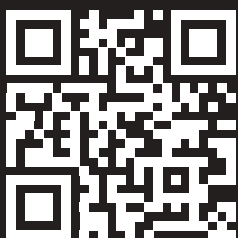
MÁS



EXIGENTES



DESCUBRE LA
COLECCIÓN



VINTAGE GLASS, DE EFD STUDIOS: UNA DE LAS
COLECCIONES MÁS COMPLETAS DE LENTES
VINTAGE REACONDICIONADAS EN EL MUNDO.

Cada lente ha sido restaurada meticulosamente para brindarte una herramienta única, que enriquecerá la estética de tus proyectos cinematográficos, ofreciéndote personalidad y texturas únicas. Desde los atemporales Baltar de los años 30 hasta los Mamiya Sekor C de los 70; las icónicas Petzval con su bokeh inconfundible, las versátiles Nikkor con ópticas fiables y consistentes y muchos juegos más. Combinadas con las cámaras digitales actuales, brindan un rendimiento excepcional en cada plano.

Vintage
Glass

EFD studios

La iluminación y los desafíos del contraste

Una de las primeras dificultades en el *set* fue el manejo de la luz en un espacio con superficies altamente reflectantes. El vestuario blanco y las superficies cromadas creaban un *rebotadero* de luz tan intenso que resultaba muy difícil controlar el contraste.

Originalmente, se había diseñado un esquema en el que los personajes tendrían un lado iluminado y el otro contrastado, con una luz suave que cambiaría dependiendo de su movimiento. Sin embargo, el director tenía una visión diferente: quería que la luz estuviera siempre sobre las cabezas de los personajes. Este enfoque, aunque complicó las decisiones sobre la dirección de la luz, aportó un realismo necesario para la película.

“La arquitectura del rostro está cambiando y entonces cada superficie refleja luz en el rostro; están picando comida y el mismo cuchillo regresa brillos”, explica el director de fotografía, destacando cómo la luz interactuaba con la acción para crear una sensación de dinamismo y realidad.

El manejo de las texturas fue otro de los aspectos clave. En colaboración con la diseñadora de producción, se seleccionaron materiales específicos para crear efectos visuales que generaran una sensación de profundidad o distorsión en la imagen. Uno de los ejemplos más interesantes de esto fue la elección de un vidrio manchado en lugar de una malla ciclónica entre dos espacios en el *set*. Este cambio no solo aportó una estética única, sino que también ayudó a bloquear parcialmente la visión, evocando una sensación de confusión o desconcierto, muy al estilo de los trabajos de Saul Leiter, conocido por su uso de elementos que desdibujan las imágenes.

Aunque la película fue filmada en blanco y negro, la paleta de colores fue cuidadosamente pensada para facilitar la manipulación de los tonos durante la postproducción. Según el director de fotografía, los colores brillantes y saturados fueron seleccionados con el fin de jugar con el brillo y la saturación, permitiendo un control más fino en la corrección de color.

“Escogimos colores como el rosa mexicano y verde fosforescente, pensando en cómo los reflejos y las

sombras se verían en la escala de grises”, explica. Los personajes también tenían trajes con colores específicos que podían ser ajustados para asegurar que no se *pelearan* con los tonos de piel en la postproducción. Por ejemplo, el chef vestía una casaca roja, lo que permitió manipular su color de forma precisa en la corrección de color sin que interfiriera con los tonos de piel o la textura de los fondos.



Planos imposibles y la técnica del Ninja

Uno de los mayores retos en la película fueron las secuencias que requerían movimientos de cámara extremadamente complejos. “Cada día había algo muy complicado de hacer”. Un ejemplo es el plano de la pierna del personaje en la escena del aborto, donde el director pidió un movimiento que parecía sencillo, pero que en realidad resultó ser extremadamente complicado. Para lograrlo, el operador de cámara usó un *jib* para moverse entre los diferentes ángulos, pero la necesidad de precisión y velocidad hizo que fuera una tarea de *ninja*, como describe el director.

Otro ejemplo de dificultad fue un plano secuencia en un callejón estrecho en donde utilizó un lente 35-350mm y un *maxi jib* para moverse mientras hacía un *zoom* y un acercamiento simultáneo, todo mientras caminaba por un espacio muy limitado. “Dura ocho minutos y es todo un reto porque la distancia es muy corta y la cámara tiene que moverse constantemente”, explica.



En favor del mensaje

Desde la elección estética del blanco y negro, que refuerza la atemporalidad y la tensión emocional de la historia de los migrantes, hasta las decisiones de iluminación, cámara y encuadres, cada elemento contribuye a una reflexión profunda sobre las condiciones laborales y la lucha por el sueño americano. El trabajo de Juan Pablo Ramírez AMC como director de fotografía no solo se limita a la creación de una atmósfera visual, sino que también da forma al caos y la claustrofobia que viven los personajes, atrapados en este sistema.



“La cocina’ no solo es una historia sobre los desafíos de los migrantes y la dura realidad de sus trabajos, sino también una reflexión sobre el capitalismo y el precio que se paga por el acceso a un sueño que muchos nunca alcanzan”.



Con un estilo visual que fusiona el caos con la belleza, la película invita al espectador a adentrarse en un mundo de desesperación, lucha y resistencia, que resuena más allá de la pantalla, recordándonos que las historias de los invisibles son en realidad, las más universales.

‘La Cocina’

Cámara: ARRI Alexa Mini LF
Óptica: Double Speed Panchro de Cooke.

Cinefotógrafo: Juan Pablo Ramírez AMC
Director: Alonso Ruizpalacios
Gaffer: Francisco Morales

Sigue a Juan Pablo Ramírez AMC

<https://www.jpabloramirez.com>



23.98 fps®

'La cocina'
Juan Pablo **Ramírez** AMC



'La cocina'
Juan Pablo **Ramírez** AMC



'La cocina'
Juan Pablo **Ramírez** AMC



'La cocina'

Juan Pablo **Ramírez** AMC



SONY

α
ALPHA



📷 $\alpha 1 \text{ II}$ 📷 F3.2 ⌚ 1/2500s ISO 100 📷 FE 50mm F1.2 GM



NUEVA

$\alpha 1 \text{ II}$

Una fusión de alta
resolución, velocidad e IA

ALEJANDRO MEJÍA AMC

Explorando la innovación de la ARRI Alexa 265



Por Milton R. Barrera y Luis Enrique Galván
Fotos: cortesía de ARRI

En la vanguardia de la industria cinematográfica, ARRI ha presentado un avance significativo con la nueva cámara Alexa 265, un elemento que llega a reescribir las posibilidades técnicas y narrativas en el cine. En una conversación con el director de fotografía Alejandro Mejía AMC (*'In the Summers'*, 2024), quien lideró la realización del proyecto demo titulado *'Pulse'*, descubrimos los retos y las oportunidades que este nuevo formato ofrece para la cinematografía contemporánea.

Una invitación especial

A finales de 2023, Alejandro Mejía fue invitado por ARRI para ser uno de los primeros en probar la Alexa 265, continuando una colaboración que se había fortalecido tras la filmación de *'In the Summers'* y su participación en la conferencia ARRI Close Up. La oportunidad llegó acompañada de un gran nivel de confidencialidad, comenzando con la firma de acuerdos de no divulgación y el descubrimiento de que la cámara, en su etapa inicial, llevaba el curioso nombre clave de *Tiny Rick*.

“El verano del año pasado, participé en una serie de pláticas en las que invitaron a directores de fotografía para discutir algunos proyectos y compartir experiencias. Días después, me llamaron a sus oficinas para firmar muchos acuerdos de confidencialidad. Yo no conocía el nombre real de la cámara en ese momento y me pidieron ser su embajador para realizar este nuevo proyecto. No querían el típico demo de cámara, en el que sales a la calle con una modelo y listo, donde experimentas la profundidad de campo en tomas sencillas. Todos hemos visto esos demos y normalmente, son poco atractivos. Para mí fue un reto porque yo tampoco quería hacer algo común



y durante ese tiempo, mi agenda estaba un poco apretada porque tenía un proyecto de largometraje para filmar en México, sin embargo, pensé que no podía dejar pasar la oportunidad. Ellos confiaban en mí, además de que me parecía muy interesante y emocionante poder probar una cámara nueva”.

“Mencionaron que era muy importante demostrar la movilidad que ofrece la cámara al ser muy portátil: “Queremos que haya movimiento”, dijeron. Inmediatamente, pensé en algo que no fuera tan complicado, que me permitiera revelar la ciudad de Nueva York como un personaje y mostrar la portabilidad de la cámara, además de los otros aspectos técnicos.

“Estoy cumpliendo catorce años viviendo en Nueva York y me nacía poder expresar esta sensación de amor-odio que muchos de los que vivimos aquí sentimos. Pensé en mi amiga Mia Shelte quien también conoce esta ciudad, y con quien podía confiar en encontrar los mejores lugares para filmar y sacar el mayor provecho. Nueva York siempre me ha parecido un lugar lleno de historias,” explica Alejandro. “Con ‘Pulse’, quería rendir homenaje a su energía y a su gente”.

“Desde luego, algo importante para mí fue incluir la presencia mexa o latina en el proyecto, tanto detrás de cámaras como frente a ella. Estos eran mis primeros objetivos”.



Una carta de amor a Nueva York

La propuesta de Alejandro tomó forma en ‘Pulse’, un proyecto que convierte a la ciudad de Nueva York en un personaje que expresa el ajetreado ritmo y diversidad del lugar. A través de una coreografía diseñada por Mia Hjelte, ex primera bailarina de Royal Ballet de Suecia, y con bailarines seleccionados especialmente para esta pieza, Alejandro Mejía AMC logró capturar la esencia de la ciudad en su transición del día a la noche.

A pesar del apretado presupuesto con el que contaba, Alejandro armó su *crew* y se puso en marcha para crear este proyecto. Integró a talentos emergentes como Fernando Rocha y Samuel Romero, quienes participaron como asistentes de cámara y BTS. A su vez, colaboró con un artista de Guerrero que forma parte de la danza de los tecuanes, trayendo la presencia del jaguar a las calles neoyorquinas.

“La inclusión de la danza de los tecuanes no solo fue un guiño a mis raíces, sino también una forma de mostrar la riqueza cultural de México al mundo”, señala el cineasta.

“El proyecto se llama ‘Pulse’ porque es la vibración de la ciudad. Inicialmente, consideré opciones como hacerlo en el foro virtual de ARRI, o dividir la filmación entre el día y la noche, pero eventualmente la idea fue transformándose hacia una historia que nos llevará a vivir un ciclo completo de un día en Nueva York, comenzando al amanecer y culminando en el atardecer y me enfoqué en locaciones icónicas con las que tengo una conexión personal”.



El potencial de un nuevo formato

Técnicamente, la ARRI Alexa 265 sorprende desde el primer momento. Con un sensor 6.5K de formato horizontal nativo 2.12:1, esta cámara ofrece una profundidad de campo que redefine el uso de lentes angulares. Alejandro utilizó principalmente lentes Prime 65, destacando un 24mm por su capacidad de capturar arquitectura sin distorsión. Además, el ARRI DNA 65mm con apertura T1.6, fue clave para retratos, generando una profundidad de campo mínima que intensificó la atmósfera emocional de la pieza.

“Investigué sobre muchas películas hechas en ese formato como ‘Revenant’, ‘Bardo’, ‘Roma’, ‘Barbie’, ‘Parasite’, etcétera. Es un formato que tiene cierto prestigio y yo tenía mucho interés en ver cómo lo habían utilizado antes. Llevé a mi asistente de cámara, Stéphane Renard, quien fue asistente de cámara en ‘Moonlight’ y con quien tengo trabajando un rato y también invité a Makoto Matsuo, mi *gaffer*. Otra persona muy importante en este proyecto fue Sawyer Oubre, mi operador de Steadicam. Él ha trabajado en proyectos increíbles, como ‘Anora’ de Sean Baker y es uno de mis operadores de cámara y grandes amigos aquí en Nueva York. Fue mi operador en ‘Pulse’ y su complicidad hizo que todo el proceso fuera muy disfrutable”.

“La primera impresión que tuve fue que físicamente la cámara es muy parecida a la ARRI Alexa 35, solo que un poco más ancha; esa fue mi reacción inicial. Sin embargo, al conocer más sobre ella, me di cuenta de lo interesante que era el sensor. Como muchos saben, el formato nativo del sensor es horizontal, con una relación de aspecto de 2.12:1, similar al formato 2.39:1, lo que lo acerca de alguna manera al anamórfico, pero usando lentes esféricos. Así que al colocar los lentes, lo primero que notas es la calidad del formato y cómo afecta la profundidad de campo. Lo más fascinante es que, aunque pongas un lente angular, como un 40mm o un 30mm, notas la diferencia en la profundidad de campo y eso es maravilloso”.

“ARRI me ofreció varios *sets* de lentes para probar e hice una selección con los que más me gustaron. Uno de mis favoritos fue un lente de 24mm que en este formato, equivale aproximadamente a un 12mm en 35mm. Lo impresionante de este lente es que no tiene distorsión por lo que fue perfecto para las tomas de arquitectura y terminé usándolo muchísimo en el proyecto. En general, lo más emocionante fue experimentar con todos estos lentes y descubrir cómo se desempeñan en distintas situaciones; esto me permitió aprovechar al máximo las características únicas del formato y la cámara”.

“Cuando tuve la cámara en mis manos por primera vez, hice una broma que no está tan alejada de la realidad: la sensación de usarla es como volar en primera clase y luego tener que regresar a turista; o como subirte a un coche de súper lujo y después volver al tuyo en el que tienes que bajar la ventana porque no tiene aire acondicionado”, comparte entre risas. “No es algo tan extremo, porque la ARRI Alexa 35 y otras cámaras también tienen lo suyo, pero con esta cámara entiendes por qué las películas épicas de Hollywood suelen filmarse en este formato.”



MS60R/Bi

KNOWLED Full/Bi Color LED Light

311g compact body integrates optimized 18mm LED beads, delivering 60W of power and full color with 91% Rec.2020 color gamut coverage. The Ultra-mini S-mount, when paired with the SZL2 aspheric zoom lens, is compatible with the optical accessories of the S60Bi, seamlessly integrating with the Godox Optical Ecosystem for versatile lighting effects. The MS60R/Bi features a LumenRadio chip for CRMX wireless control and versatile power options, coming with a detachable battery and an all-in-one GaN power adapter included in the kit.

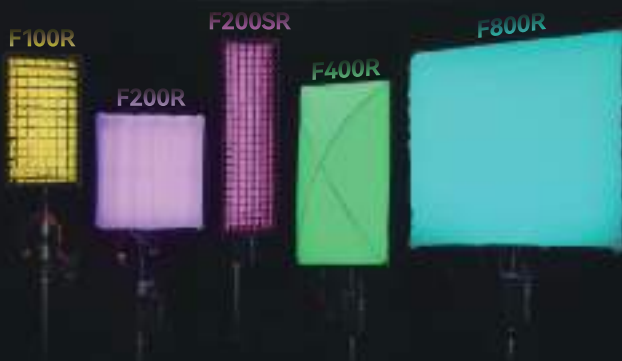


- Compact and Lightweight
- Versatile Power Supply
- Godox Optical Accessory Ecosystem
- CRMX Control
- Ultra-mini S-mount

F100R/F200R/F200SR F400R/F800R

KNOWLED Full Color Flexible LED Mat

The KNOWLED full-color LED flexible light redefines your lighting setup. Its foldable, lightweight design ensures easy storage and transport. High brightness and vibrant colors offer powerful color rendering to shape mood and atmosphere. Built with bend-resistant LEDs and full IP54 protection for enhanced durability. Available in five sizes/power options, with a detachable air bag diffuser and built-in CRMX, it meets the lighting needs of even the most challenging spaces.



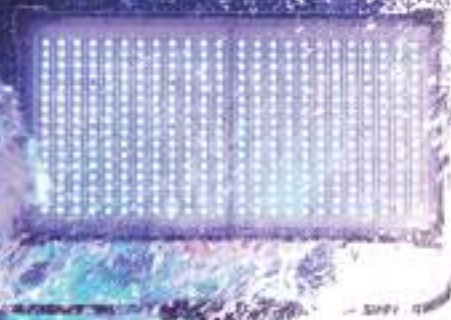
- Bright full color
- Lightweight & foldable
- Five sizes
- Detachable air softbox
- IP54 Full protection
- CRMX control

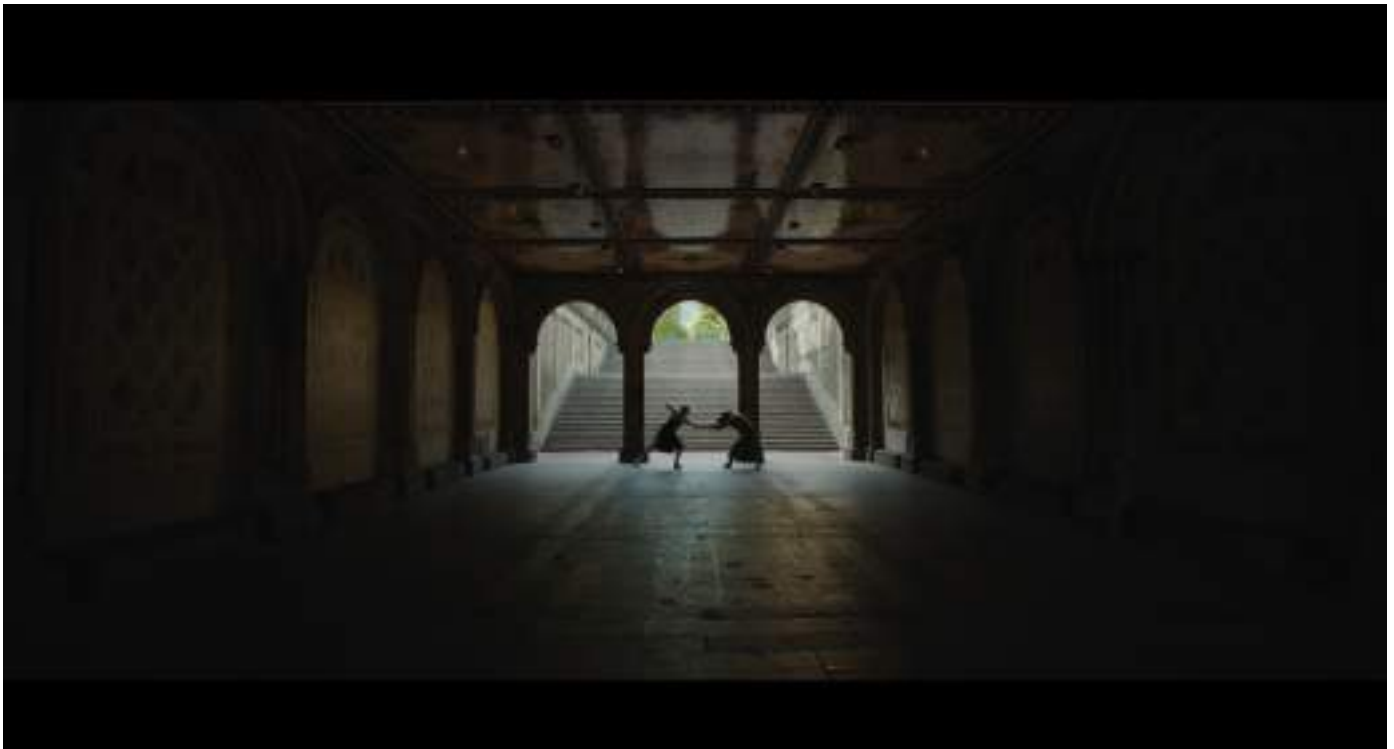
P1200R Hard Pro

RGBWW Light Panel

The P1200R Hard Pro is a high-output full-color LED panel built to perform in any challenging environment. With 1300W of power, IP65-rated weatherproofing, and a wide CCT range from 1,800K to 10,000K, it excels under demanding conditions!

- High Power
- Full Color
- Weatherproof
- CRMX Built-In
- Hard or Diffused
- Flicker-Free





Innovación y colaboración

Una ventaja de la experiencia fue el carácter colaborativo del proceso. Al trabajar con una cámara prototipo, Alejandro tuvo la oportunidad de interactuar directamente con los ingenieros de ARRI quienes recibieron su retroalimentación.

“Desde el primer momento me sentí muy cómodo con la cámara, principalmente porque su menú y configuraciones son prácticamente idénticos a los de la Alexa 35, una cámara con la que ya llevo bastante tiempo trabajando y eso facilitó mucho las cosas. Aunque la cámara que usé era un prototipo todavía en desarrollo, lo interesante fue que un ingeniero de Alemania estuvo presente para recibir *feedback* de mi equipo y mío. Nos llenó de orgullo saber que nuestras sugerencias se tomaron en cuenta y posteriormente, se implementaron mejoras basadas en ellas. Fue un momento de esos en los que te das cuenta de que estás trabajando en otro nivel, en otras ligas. Es raro tener la oportunidad de influir directamente en el desarrollo de una herramienta como esta, comenta. Fue un verdadero privilegio”, agrega. “Algo que también me llamó mucho la atención fue cómo la cámara se desempeñó al momento del crepúsculo en el cierre del proyecto ‘Pulse’. Ahí, trabajé principalmente con el rango dinámico y la sensibilidad nativa de la cámara. Me explicaron que este prototipo ofrecía dos pasos más de rango dinámico que su predecesora, subiendo de 13 a

15 pasos. El ISO nativo era de 800, pero para esas tomas lo aumenté hasta 1600 y la calidad fue impecable. Incluso me comentaron que el límite de ese modelo era 2000 ISO, aunque ahora puede alcanzar 3200 o incluso 6400, según las actualizaciones”.

Alejandro comparte que fue fascinante poner a prueba las capacidades de la cámara y ver cómo respondía a diferentes situaciones lumínicas.

“Experimenté con diferentes lentes y diferentes diafragmas, como un T1.6 y otros más cerrados, en un *rooftop* en Brooklyn. Las luces de la ciudad, el tren pasando y el uso exclusivo de luz natural, crearon una atmósfera increíble. Aunque tuve oportunidad de usar iluminación adicional, decidí no usarla, porque me gusta el naturalismo y quería evaluar cómo respondía la cámara por sí sola con solo los lentes. El resultado fue justo lo que buscaba, la cámara capturó perfectamente lo que quería transmitir”.

“El flujo de trabajo de la Alexa 265 es similar a la Alexa 35, aunque los archivos son mucho más pesados. Sin embargo, a diferencia de otras cámaras que requieren un proceso más complejo, como el uso de computadoras especializadas con *software* que lea ciertos *codecs*, aquí tuvimos acceso a un *software* que descargamos directamente en la computadora. Eso es algo maravilloso porque simplifica enormemente el proceso y ayuda a los directores de fotografía a ser más eficientes”.

La innovación de ARRI ha llegado para crear un nuevo escalón en dirección a la democratización de herramientas de gran magnitud; poner a disposición la posibilidad de capturar el material como los proyectos de gran presupuesto lo han realizado y brindar la oportunidad de experimentar los beneficios técnicos que tiene para la imagen. La óptica y el juego con este sensor, ha puesto sobre la mesa nuevas ideas de experimentación frente al narrar historias.

“Es incluso la llegada a futuro, de la redefinición de dinámicas de trabajo. Fue impresionante poder descargar el material mientras viajábamos en la camioneta. Esto habla de lo sumamente sencillo que una herramienta tan grande tiene en juego para su accesibilidad”, adjunta Alejandro Mejía.

El proceso de dirigir

Dirigir no era un territorio completamente nuevo para Alejandro, pero con ‘Pulse’ tuvo la oportunidad de explorar más a fondo ese rol. “Antes de mudarme a Nueva York, dirigí un show de televisión con conciertos en México. Era algo que disfrutaba muchísimo, trabajando con personas increíbles como Carlos Rossini AMC (‘La camarista’), Santiago Sánchez AMC (‘Rabia’), Hatuey Viveros (‘Mi mundo en minúscula’) y otros”, recuerda.

Durante la pandemia, Alejandro también realizó un cortometraje que espera poder mostrar este año, proyecto en el que muestra su interés constante por la narrativa audiovisual desde distintos ángulos.

“Como cinefotógrafo, he adquirido mucha experiencia colaborando con directores y actores. Esa interacción te da una perspectiva única y dirigir se da de manera natural. Después de haber hecho ‘Pulse’, he recibido comentarios que sugieren que debería dirigir más. Aunque no está en mis planes inmediatos, es algo que me interesa; me sentí muy cómodo dirigiendo este proyecto, sobre todo por el gran equipo con el que trabajé, todo fluyó gracias a un equipo de gran calidad. El editor fue Armando Croda, un mexicano que vive en Nueva York y con quien fue un placer trabajar. También colaboramos con Company3 para el color, con mi colorista de confianza Kath Raish con quien he trabajado en proyectos, como ‘In the Summers’”, añade Alejandro que recuerda el proceso que implicó ver la corrección de color a distancia, entre las pausas a comer durante el rodaje de su último proyecto en México.

Representatividad internacional

No cabe duda de que la llegada de la ARRI Alexa 265 avcina grandes oportunidades para la expresión de la imagen mediante una portabilidad que parece no tener límites. Sin embargo, es el proceso de su presentación, lo que a su vez camina en paralelo al desarrollo creativo del demo en cuestión; contando de la mano de la visión de un director de fotografía mexicano quien, al lado de su gran equipo de trabajo, puso en el alto la visibilidad de una herramienta que perdurará por los próximos años en la industria cinematográfica a nivel global.

De este modo, lo que podría haber sido una representación meramente técnica de las nuevas actualizaciones de la marca alemana, se transformó en una colaboración que atiende al trabajo mismo del cinefotógrafo, valiendo la unicidad de pensamiento e imágenes que Alejandro podía crear con una nueva cámara. O en otras palabras, honrando la singularidad de su mirar en un podio internacional.

“Hablar de mi experiencia con la Alexa 265 en la presentación mundial de ARRI, me permitió dialogar al lado de colegas a quienes admiro desde hace tiempo por su trabajo, pero lo más especial del proyecto, fue haber explorado rodeado de amigos y profesionales talentosos”, finaliza Alejandro Mejía AMC.

<https://youtu.be/7oRn3BdoQRA>

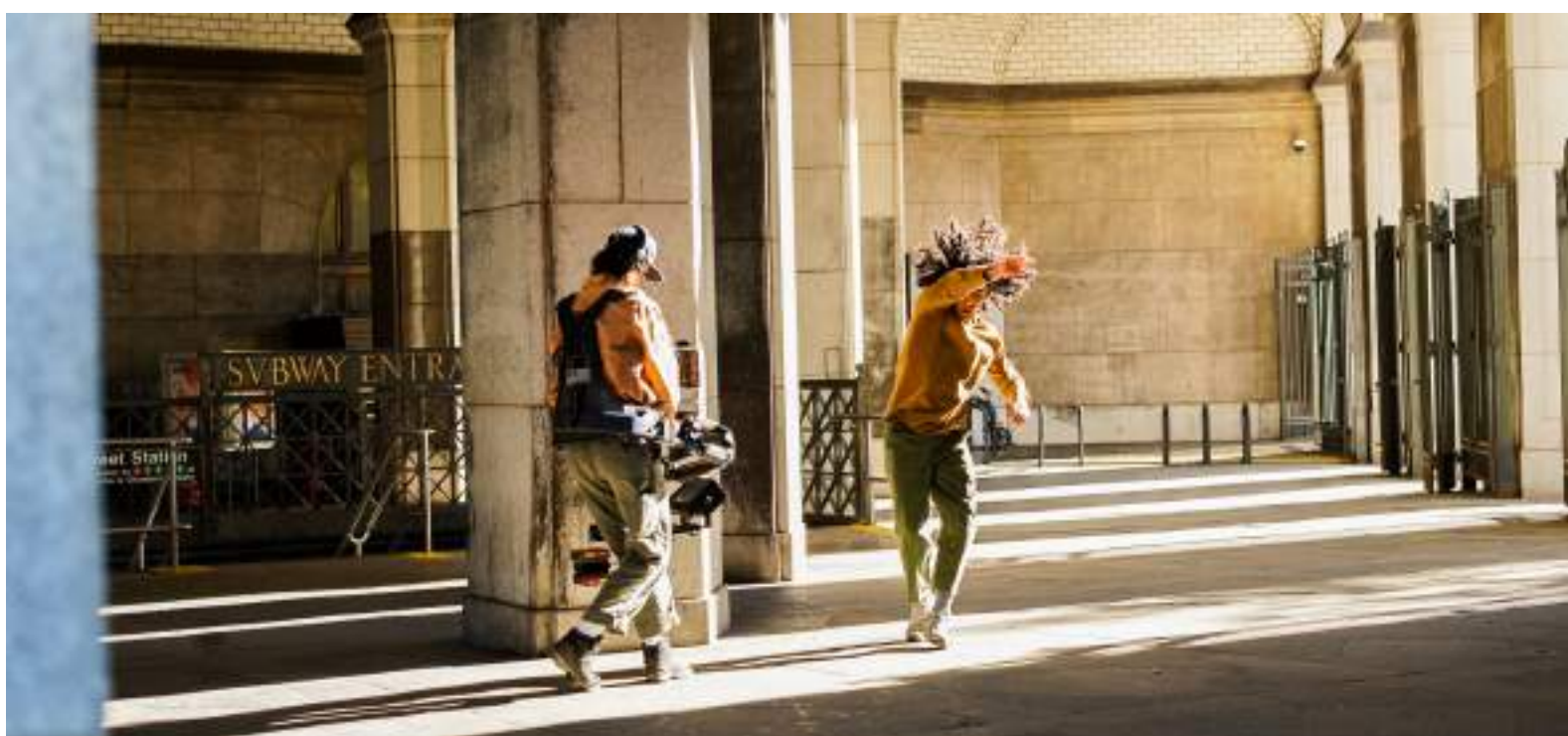


Sigue a Alejandro Mejía AMC

<https://www.alejandromejia.com>



Alejandro Mejía AMC ‘Pulse’



Nuevo Foro De Filmación

Centeotl 304 Col. Santa Lucía
Azcapotzalco CP 02760
Ciudad De México.



REVOLUTION
MÉXICO

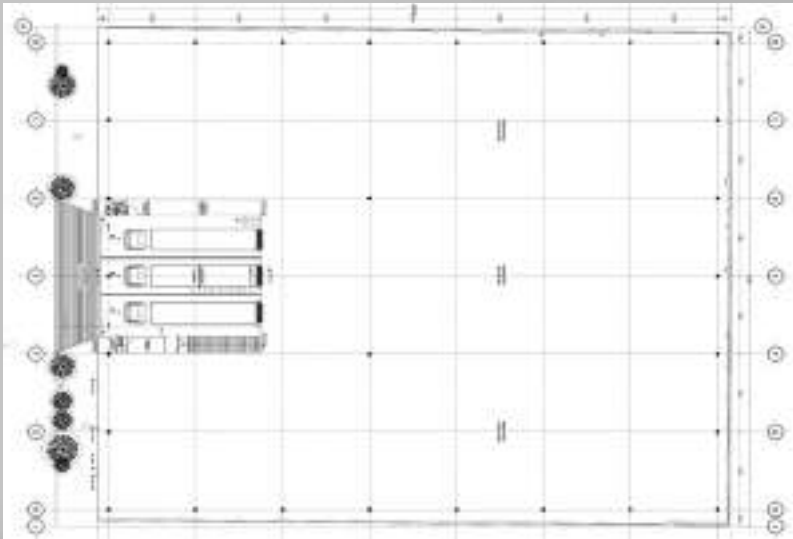
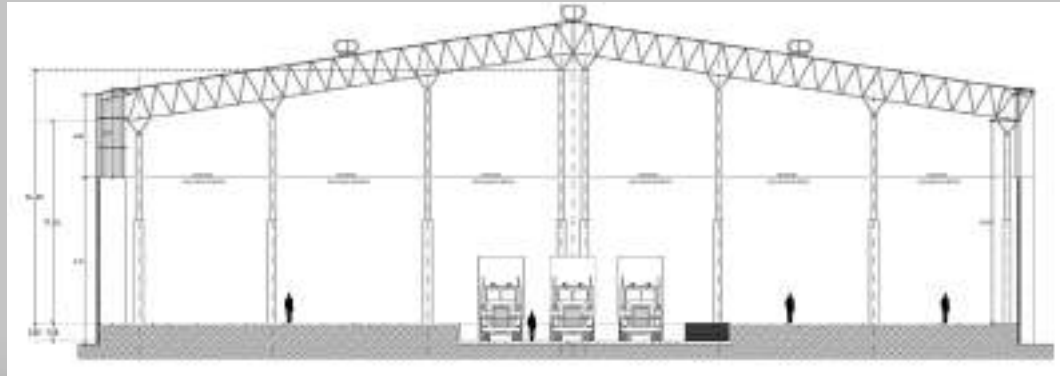
www.revostagesm.com

☎ 55-2678-0067

📷 revostagesm

📘 revo stage sm

- 3,000 metros cuadrados totales.
- 2,100 metros cuadrados de área efectiva de uso.
- 200 metros cuadrados de áreas comunes para su producción.
- 200 metros cuadrados de bodega con equipo (a futuro).
- 500 metros cuadrados destinados para servicio de Bolt, Bolt Jr., Motion Control y Alta Velocidad.
- Foro con energía propia con un transformador de 300 Kv's con entrega de 1200 amperes totales trifásico.



Eleva el nivel de tu producción con nuestras grúas de última generación, diseñadas para ofrecer máxima estabilidad, precisión y versatilidad. Disponibles en el foro con costo adicional o para renta en locación.

Revo Scissor Lift 8.
Grúa Eléctrica Tipo Tijera.
Altura máxima: 8 Metros.

Revo Scissor Lift 14.
Grúa Eléctrica Tipo Tijera.
Altura máxima: 14 Metros.



-3 mts de altura a la base.
-9 mts de altura con tripié Long John.

-1.5 mts de altura a la base.
-7.5 mts de altura con tripié Long John.



Super Revo Paralelo (2.30 x 2.30 mts de superficie).

- Una solución eficiente para producciones que requieren altura, estabilidad, resistencia y seguridad.
- Este paralelo permite montar un tripié Long John Silver sin restricción de tamaño y obtener con ello más altura.
- Construido con barandales para protección del personal.

Revo Electric Boom Arm 14.
Grúa Eléctrica De Brazo Articulado.
Altura máxima: 14 Metros.





Bifurcaciones de Identidad: Exploración de los Roles de Género en el Cine Contemporáneo

Por D. Cristhian I. Silva Lemus
Director del Área Jurídica de la AMC

Fotos: Celiana Cárdenas AMC, Sara Purgatorio AMC, AIC, Jessica Villamil AMC

Introducción

En un mundo donde las narrativas se multiplican y las demandas sociales se erigen como dogmas, el cine ha asumido un papel pivotal en la transformación cultural. Sin embargo, en este vasto laberinto de opciones narrativas, la industria cinematográfica parece haber perdido su brújula moral y estética. Al intentar satisfacer las exigencias de diversidad, inclusión e igualdad, el cine ha adoptado una metodología narrativa que, más que enriquecer su esencia, amenaza con diluir su autenticidad.

El cine contemporáneo ha emergido como un campo de experimentación para la subversión de los roles de género tradicionales, ofreciendo al espectador imágenes en las

que las mujeres asumen roles de poder y los hombres roles mayormente incidentales. Esta inversión plantea preguntas profundas sobre cómo el arte refleja y moldea la sociedad, explorando las tensiones entre libertad artística, representación de género y las normativas sociales.

Este artículo se propone analizar este fenómeno desde un enfoque jurídico, crítico y filosófico, evaluando las implicaciones más amplias de estas representaciones en la sociedad y la cultura.

La inclusión como imperativo moral y su imposición narrativa

El ideal de inclusión nace de la urgencia de rectificar siglos de exclusión y marginación, una

misión que desde Kant hasta Rawls ha sido vista como inherente a la justicia social (Rawls, 1971; Kant, 1785). No obstante, en el ámbito del cine, este imperativo moral ha derivado en prácticas que muchos consideran forzadas. La fabricación de personajes, tramas y contextos que parecen más destinados a cumplir con cuotas de diversidad que a enriquecer la narrativa, nos lleva a una pregunta fundamental: ¿puede el arte ser genuino cuando está constreñido por fuerzas externas?

Esta tensión puede ser interpretada a través del prisma de la autenticidad filosófica. Sartre nos enseña que, la libertad es la esencia misma de la humanidad, y que cualquier imposición externa amenaza con deshumanizarnos (Sartre, 1943). Al exigir inclusión, el

cine se convierte en un campo de batalla entre la autenticidad y la conformidad, donde los creadores son coaccionados a ajustar sus visiones artísticas a normas que restringen su libertad, resultando en historias que, aunque cumplen con las expectativas de diversidad, carecen de profundidad y veracidad. En este contexto, la noción de mala fe sartreana adquiere una relevancia especial. La mala fe implica que el individuo rehúye su libertad eligiendo actuar según las expectativas ajenas más que según su verdadera naturaleza (Sartre, 1943). En el ámbito cinematográfico, esto se traduce en la creación de obras que, por complacer a un público o a instituciones, sacrifican la honestidad del relato, convirtiendo la narrativa en un mero reflejo de lo que se espera ver, en lugar de lo que debería ser. Así, la lucha por la autenticidad en el cine no sólo es una batalla artística, sino también una declaración ética de la importancia de la libertad personal frente a la expectación social.

El derecho internacional y nacional promueve estas visiones igualitarias desde un enfoque humanístico, pero la aplicación de estas leyes al ámbito artístico como el cine, es compleja. La Directiva 2006/54/EC de la Unión Europea sobre igualdad de trato en el empleo, si bien no se aplica directamente al contenido de las películas, establece un marco legal para discutir cómo las representaciones influyen en las percepciones sociales y profesionales del género. En España, la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para

la igualdad efectiva de mujeres y hombres, aborda la igualdad en los medios de comunicación, aunque su aplicación en el contenido cultural sigue siendo un terreno debatido. La libertad de expresión, protegida tanto por la Declaración Universal de los Derechos Humanos como por constituciones nacionales, entra en conflicto con la promoción de estereotipos o normas perjudiciales. La Sentencia del Tribunal Supremo de España nº 334/2016 sobre la libertad de expresión y su límite frente a la promoción de odio o discriminación, nos lleva a cuestionar hasta qué punto el cine puede o debe ser regulado para evitar el refuerzo de nuevas formas de sexismo invertido.

El cine y sus laberintos de reivindicación social

Jurídicamente, el cine se manifiesta como una arena de contratación social implícita entre artistas y audiencia. Este contrato tácito sugiere que las narrativas deben reflejar las realidades humanas con honestidad y autenticidad, ya sea para cuestionarlas o celebrarlas.

Sin embargo, la imposición de cuotas de inclusión rompe este pacto. En vez de mostrar la diversidad como un fenómeno natural, se presenta un espectáculo artificial que no satisface ni a los espectadores ni a las comunidades que pretende representar.

El derecho, al imponer o incentivar la diversidad en las producciones, se enfrenta a un dilema ético y legal ¿cómo equilibrar la promoción de los derechos humanos con la preservación de la libertad creativa? Un ejemplo paradigmático son los estándares de inclusión de los Premios Oscar, que requieren que las películas cumplan con criterios específicos de representación para la elegibilidad (Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, 2020). Estas medidas, aunque buscan fomentar la equidad, plantean serias dudas sobre su impacto en la autonomía artística, un debate que se refleja en la jurisprudencia sobre libertad de expresión y derechos culturales (García, 2022).



La consecuencia más alarmante de esta tendencia es la erosión de la narrativa universal. El cine, en su núcleo, ha sido un espejo de la condición humana, un medio para explorar verdades que van más allá de las divisiones culturales, de género o generacionales. Al priorizar la inclusión a costa de la integridad de la historia, corremos el riesgo de fragmentar las narrativas en un mosaico de discursos políticamente correctos que, irónicamente, podrían distanciar a las audiencias que desean incluir. Adorno y Horkheimer (1947) nos advierten sobre la industria cultural como una fábrica de conformismo, sugiriendo que el arte verdadero debería cuestionar y no replicar las estructuras de poder existentes. La inclusión forzada en el cine puede interpretarse como un ejemplo de esta tendencia, donde la creatividad se subordina a la agenda social, atenuando el potencial crítico y transformador del arte.

La crítica cultural al cine con roles invertidos de género debe ser matizada. De acuerdo con Andrea Contreras Salazar en su ensayo 'Representatividad y perspectiva en el cine contemporáneo' (Contreras Salazar, 2021), aunque la representación de mujeres en posiciones de poder es un avance, existe el riesgo de caer en la tokenización o en la creación de personajes femeninos unidimensionales cuya fuerza es su único rasgo definitorio. Este fenómeno puede ser igualmente perjudicial, promoviendo un nuevo tipo de estereotipo en el que la mujer fuerte es reducida a un cliché sin complejidad.

La inversión de roles también

puede ser vista como una forma de *empowerment* para las mujeres, pero críticos como Cristina Patraş en 'Gender Inversion in Contemporary Cinema' (Patraş, 2022), advierten sobre la superficialidad de estas representaciones. Si la subversión de roles no va acompañada de una narrativa que explore la humanidad y las luchas de estos personajes, se corre el riesgo de que el cine solo reproduzca las mismas jerarquías de poder con diferentes caras.

Entre el ser y la nada: La dialéctica cinematográfica de identidades

Filosóficamente, la reversión de roles de género en el cine puede interpretarse a través

de las lentes del existencialismo de Jean-Paul Sartre. En 'El ser y la nada' (Sartre, 1943), la autenticidad y la libertad personal son fundamentales; así, los personajes que desafían las normas de género podrían ser vistos como ejemplos de esta libertad. Sin embargo, si estas inversiones se realizan solo para cumplir con una agenda social sin una verdadera exploración de la identidad, podríamos estar viendo una forma de "mala fe", donde la autenticidad es reemplazada por la conformidad a nuevas expectativas.

Judith Butler, en su obra 'El género en disputa' (Butler, 1990), sugiere que el género es una performance que puede ser subvertida. Las representaciones de género



Personas, valores y empresas en contacto



the soul

/editorial
EN CONTACTO



PIXEL



/talleres
EN CONTACTO

GARAGEVFX

8media

Nuestros valores

Creatividad

Exploramos nuevos caminos y soluciones en cada proyecto.

Colaboración

Trabajando en conjunto para dar vida a historias cautivadoras.

Profesionalismo

Con un equipo experto en cada una de sus áreas.

en el cine podrían, por tanto, ser un campo para la deconstrucción de normas establecidas, pero también para la creación de nuevas, potencialmente opresivas. Esta dualidad invita a un examen crítico de cómo estas representaciones afectan la percepción de uno mismo y de los otros. No se trata de repudiar esta visión, sino de criticar y reformar la manera en que se implementa. El cine debe aspirar a implementar orgánicamente historias auténticas y complejas, no de una respuesta mecánica a presiones sociales o legales. Es imperativo revisar los marcos jurídicos y normativos que gobiernan la industria cinematográfica para asegurar que promuevan estas tendencias de manera genuina sin sacrificar la libertad creativa. En este jardín de senderos divergentes, el cine está obligado a escoger caminos que lo lleven

a una inclusión auténtica, una que honre tanto la diversidad de las experiencias humanas como la esencia del arte. Solo entonces podremos armonizar derecho y filosofía, permitiendo que el cine recupere su rol como un espejo veraz y un catalizador del cambio social. El cine, al divergir los roles de género, ofrece una oportunidad para el diálogo, la crítica y la evolución de nuestra comprensión de la identidad de género. Sin embargo, es esencial que estas representaciones sean profundas, complejas y no simplemente reacciones a la presión social por la diversidad. Desde una perspectiva jurídica, cultural y filosófica, el arte cinematográfico debe avanzar con responsabilidad, asegurando que no perpetúe nuevos estereotipos o formas de desigualdad bajo el disfraz de la progresividad.

Conclusión

La exploración de los roles de género en el cine contemporáneo, bajo el título <<Bifurcaciones de Identidad>>, nos lleva a un laberinto de interpretaciones donde cada película puede representar una heterogeneidad en el camino de la identidad y la expresión de género. Este análisis en sí revela que el cine no solo es un espejo de la sociedad sino también un poderoso agente de cambio cultural, capaz de desafiar las normas establecidas y de proponer nuevas formas de entender y vivir la identidad de género.

Jurídicamente, hemos visto que mientras las leyes promueven la igualdad y la no discriminación, la aplicación de estas en el ámbito artístico se vuelve un ejercicio complejo, situando la libertad de expresión en un



delicado balance con las responsabilidades sociales. Culturalmente, el cine está en una posición única para deconstruir estereotipos, pero también para crear nuevos, lo que requiere un enfoque crítico para asegurar que estas representaciones sean profundas y no meramente superficiales.

Filosóficamente, la inversión de roles invita a reflexionar sobre la autenticidad y la libertad personal, cuestionando si estas nuevas representaciones son verdaderamente liberadoras o si simplemente intercambian un conjunto de normas por otro. En última instancia, <<Bifurcaciones de Identidad>> en el cine nos muestra que cada elección narrativa es una oportunidad para expandir nuestra comprensión del género, para cuestionar, para educar y para inspirar, y no para crear aversiones de género.

Es imperativo que estos caminos bifurcados no solo se exploren sino que se naveguen y apliquen con intencionalidad. Esto quiere decir que se deben crear arquetipos cinematográficos que aseguren que el séptimo arte continuara siendo un vehículo atemporal para la empatía, la

Bibliografía

- Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. (2020). Academy Awards Inclusion Standards. Consulta: <https://www.oscars.org/news/academy-establishes-representation-and-inclusion-standards-oscar-eligibility>
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1947). *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido Verlag.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Contreras Salazar, A. (2021). "Representatividad y perspectiva en el cine contemporáneo". *Revista Mexicana de Comunicación*.
- García, A. (2022). *Derechos Fundamentales en Conflicto: Un Análisis de Jurisprudencia*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Kant, I. (1785). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Alianza Editorial.
- Patraş, C. (2022). "Gender Inversion in Contemporary Cinema". *Journal of Film and Media Studies*, 7(1), 45-60.
- Rawls, J. (1971). *A Theory of Justice*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sartre, J.-P. (1943). *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1943). *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*. Editorial Losada.

Legislación

- Declaración Universal de los Derechos Humanos.
- Directiva 2006/54/EC del Parlamento Europeo y del Consejo sobre la igualdad de trato entre hombres y mujeres en el empleo y la ocupación.
- Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.
- Sentencia del Tribunal Supremo de España nº 334/2016.

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](https://www.instagram.com/csilem)

23.98 *fps*®

PROYECTOS CON SIGLAS AMC



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

‘Daredevil, Born Again’, serie con la participación de Pedro Gómez Millán AMC, estrena en marzo.

[Trailer](#)



‘En la nave del encanto’, documental fotografiado por Fergan Chávez AMC, estrenó en Netflix.

[Trailer](#)



‘El mono’, película fotografiada por Nicolás Aguilar AMC, llegará a los cines en febrero.

[Trailer](#)



‘La liberación’, serie fotografiada por Dariela Ludlow AMC, estrenó en Prime.

[Trailer](#)



‘Celda 211’, serie fotografiada por Felipe Pérez AMC, dirigida por Jaime Reynoso AMC y Gerardo Naranjo, estrena en Netflix el 5 de febrero.

[Trailer](#)



SUGERENCIAS DE LECTURA



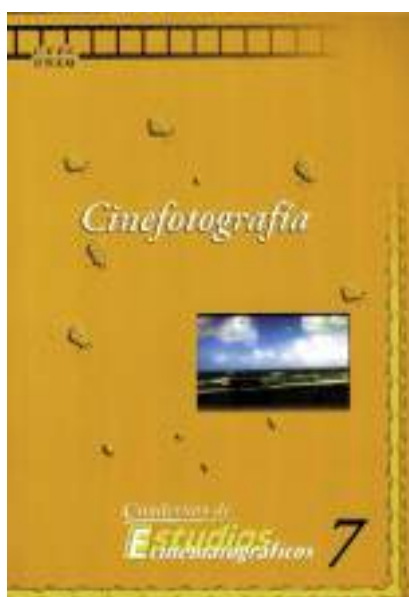
Te dejamos dos sugerencias para continuar con el aprendizaje en este inicio de año.

Cinefotografía

Autores: Jack Lach-Alfredo Joskowicz- Rafael Leal

¿Qué podría ser un encuadre creativo? fue el tema de la plática que Jack Lach entabló con Toni Kugn. En tanto que Joskowicz conversa con Emmanuel Lubezki AMC, ASC, Rafael Ángel Leal trata aspectos básicos de la tecnología de los procesos fotográfico. Bosley conversa con Rodrigo Prieto AMC, ASC, acerca de su experiencia y trabajo detrás de las cámaras de 'Frida' y "El ojo en la nuca del director", es como se llamó la entrevista con Serguei Saldívar AMC.

Editorial: CUEC
Libros UNAM
Precio: \$53.00



Una vida para el cine

Autor: Alfredo Joskowicz

Durante más de cuatro décadas, Alfredo Joskowicz sostuvo sólidamente, con claridad y metodología impecables, la noción de la función social de la enseñanza cinematográfica, la necesidad de aprender a utilizar las herramientas de la gramática cinematográfica al servicio de la comunicación de ideas y emociones.

Editorial: Conaculta
Libros UNAM
Precio: \$126.00



23.98 fps®

Este 2025 comienza con festivales y premiaciones que nos mantienen al día en el mundo del cine.

39 Premios Goya Febrero 8

Este año, en la terna se encuentran películas de Brasil, Chile, Argentina. Con cientos de títulos inscritos, la terna final ya está lista.

<https://www.premiosgoya.com/39-edicion/>

39 ASC Awards Febrero 23

Este año la ASC ha nominado a Emmanuel Lubezki AMC, ASC, Rodrigo Prieto AMC, ASC, Alejandro Martínez AMC, Pepe Ávila del Pino AMC. Éxito a todos ellos.

<https://theasc.com/awards/39th-annual-asc-awards-feb-23-2025>

45 Premios Razzie Marzo 1

Los Razzies (Golden Raspberry Awards), conocidos como los “Anti-Oscar” son una crítica con un enfoque cómico, premiando a los peores actores y actrices, guionistas, directores y películas de la industria cinematográfica estadounidense.

<https://razzies.com/index.html>

28 Festival de Cine de Málaga Marzo 14 al 25

El festival tendrá lugar en diferentes escenarios de la ciudad como el Teatro Cervantes, Teatro Echegaray, Museo Picasso, entre otros.

<https://festivaldemalaga.com>

75 Festival Internacional de Cine de Berlin Berlinale Febrero 13

Un total de 19 películas han sido seleccionadas para la competencia internacional. El cineasta mexicano Michel Franco lanza su último título ‘Dreams’ en competencia.

<https://www.berlinale.de/en/home.html>

97 Entrega del Oscar Marzo 2

Como cada año, la esperada entrega vuelve a causar polémica con sus nominaciones para este 2025.

<https://www.oscars.org>

Festival Internacional de Cine de Rotterdam Enero 30 a febrero 9

En esta edición se encuentran proyectos mexicanos de egresados del CCC y que contaron con apoyo del Programa de Apoyo al Fomento del Cine Mexicano.

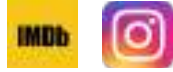
<https://iffrr.com/en/>

23.98 fps®

REDES SOCIALES

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

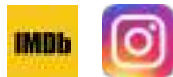
Julio Llorente
<https://juliolllorente.com>



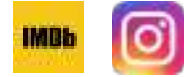
Martía Sarasvati Herrera
<https://www.mariasarasvati.com>



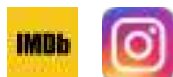
Marc Bellver
<https://www.marcbellver.com>



Carolina Costa
<https://www.carolinampcosta.com>



Pedro Ávila
<http://www.pedroavila.com>



Alberto Casillas
<https://casillas24fps.com>



CONSEJO DIRECTIVO

ALFREDO ALTAMIRANO
DIANA GARAY V.
PRESIDENTES

JERÓNIMO RODRÍGUEZ-GARCÍA
VICEPRESIDENTE

IVÁN HERNÁNDEZ
VOCAL

LUIS GARCÍA
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

XAVIER GROBET
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
EDUARDO SERVERLLO
DAVID TORRES
PEDRO TORRES
EDUARDO VERTTY
JESSICA VILLAMIL
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
TOMOMI KAMATA
MARIO LUNA

23.98 ln*

Directorio



EDITORA
Solveig Dahm

DEPARTAMENTO LEGAL
Lic. 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/

EQUIPO TÉCNICO Y COLABORADORES

Alfredo Altamirano AMC
Solveig Dahm
Milton R. Barrera
Luis Enrique Galván
Cristhian I. Silva Lemus
Vanessa Marcano
Juan Pablo Ortigosa

Fotografía portada
Juan Pablo Ramírez AMC
'La cocina'



'Jenni', fotograma. Diana Garay Viñas AMC

Síguenos en nuestras redes sociales



@cinefotografo



@amc_cinefotografo



@amccinefotografo



@cinefotografo



www.cinefotografo.com



info@cinefotografo.com