



**ADF**

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE AUTORES  
de FOTOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA.

AÑO 11 - N° 30



- 8 Charla con Lucio Bonelli (ADF) sobre "Fase 7", de Nicolás Goldbart
- 14 Soluciones Sencillas: Las lentes normales
- 15 Cómo se grabaron los partidos del Mundial Sudáfrica 2010
- 18 Charla sobre "Caño dorado" con Daniel Ortega (ADF) y el director Eduardo Pinto
- 26 Entrevista a Javier Juliá (ADF) por su trabajo en la película de Leandro Ipiña
- 32 Entrevista a la DF María Laura Collaso por su trabajo en la película "Los Labios"
- 36 Charla con la DF María Laura Collaso y Matías Iaccarino sobre BAFICI
- 40 Entrevista con Mario Zambrino
- 50 Última charla con Ricardo Younis (ADF)
- 48 "Tierra Rebelde": una de vaqueros
- 52 La mirada cómplice
- 54 Entrevista a Hernán Gaffet
- 64 Socios
- 66 Socios Protectores

El nuevo BOOM literario no es la palabra escrita, sino el medio (dándole la razón a las ideas futuristas de McLuhan), y este medio es el electrónico, donde las letras son formadas por bites, y todos esos megabites se encuentran deambulando en la gran NUBE. No los tenemos en nuestra casa, sino que están flotando, y los dueños son las corporaciones, que nos dejan verlos según hallamos pasado alguna barrera, económica o de otro tipo. Con este nuevo medio pueden desaparecer las editoriales y las librerías, así como también los depósitos de libros y sus transportistas, y unos cuantos trabajos más.

La discusión también se da por la forma en que llegan esos bites a nuestra mente, donde los más apreciados son los que más se asemejan al papel y su tinta, donde los electrones no viajan directamente hacia el ojo sino se refractan en la superficie de la pantalla, haciendo que sea más agradable y menos dañino. Es decir, simulando lo más posible al libro de papel, que entre otras propiedades no requiere del permiso de nadie para leerse.

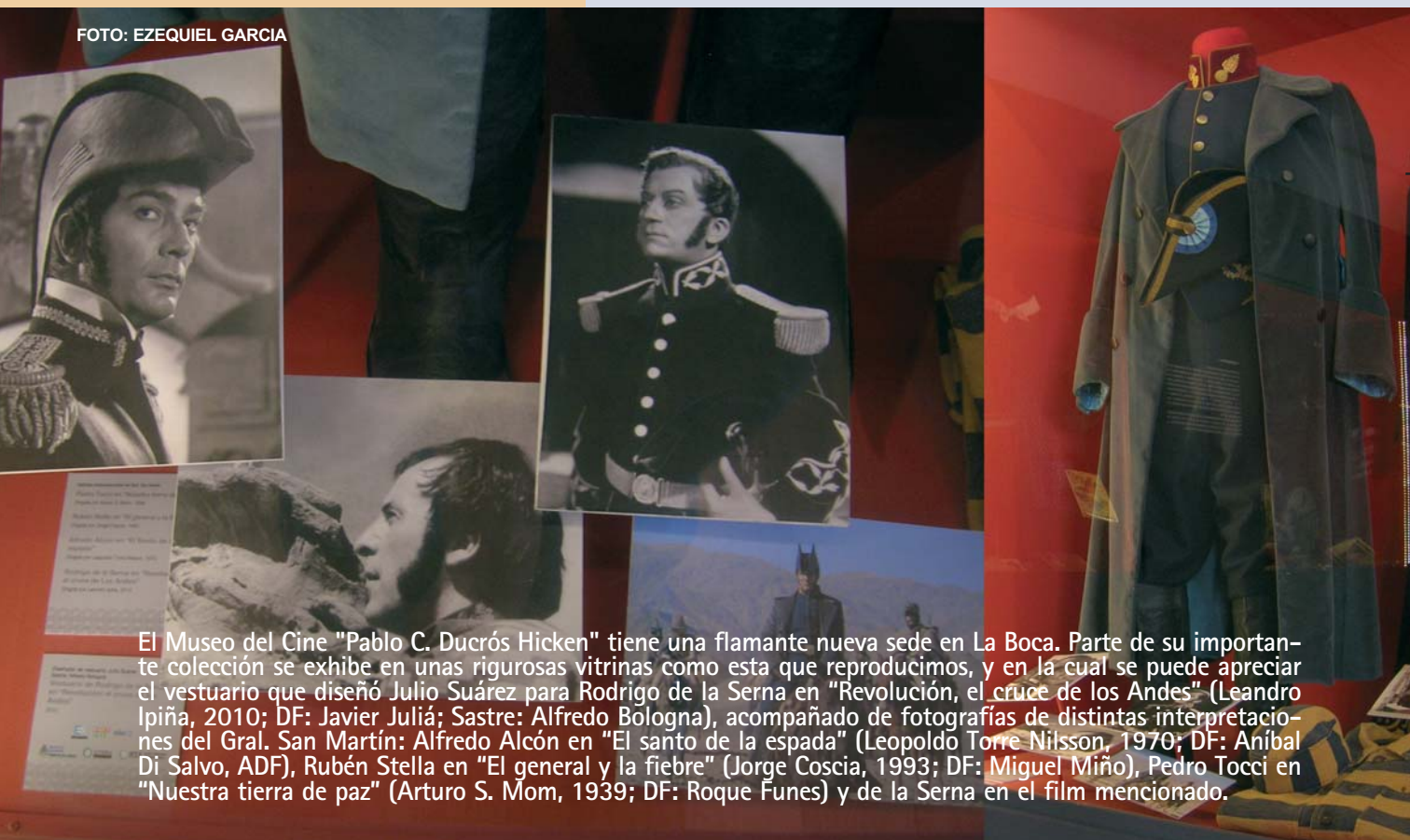
Mismas ideas que pueden aplicarse en estos momentos a la industria audiovisual, el mundo digital. En este número de la Revista ADF recorremos tiempos extensos, desde nuestra película de tapa -que nos habla de la historia de San Martín hace más de dos siglos-, atravesando la historia del cine con nostalgia en la recuperación y cuidado de los negativos filmicos de estos últimos cien años, que contienen nuestra cultura, hasta la facilidad con que se puede hacer un cine digital con una pequeña cámara, como es el caso de la película "Los labios", que llega hasta nuestros ojos recorriendo el camino en forma digital. La industria por momentos parece cada vez más accesible, cada vez más democrática: con pequeños aparatos podemos llegar a la pantalla, pero también sabemos que para leer un papel escrito solo necesitamos un rayo de luz.

Y además del pulgar, la comunicación es lo que nos diferencia. Y a no confundir la luna con el dedo que la señala, que el contenido es lo importante. Temas que nos preguntamos e indagamos los responsables y autores de la imagen audiovisual.

Y good show.

*Marcelo Iaccarino (ADF)*  
Editor

FOTO: EZEQUIEL GARCIA



El Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken" tiene una flamante nueva sede en La Boca. Parte de su importante colección se exhibe en unas rigurosas vitrinas como esta que reproducimos, y en la cual se puede apreciar el vestuario que diseñó Julio Suárez para Rodrigo de la Serna en "Revolución, el cruce de los Andes" (Leandro Ipiña, 2010; DF: Javier Juliá; Sastre: Alfredo Bologna), acompañado de fotografías de distintas interpretaciones del Gral. San Martín: Alfredo Alcón en "El santo de la espada" (Leopoldo Torre Nilsson, 1970; DF: Aníbal Di Salvo, ADF), Rubén Stella en "El general y la fiebre" (Jorge Coscia, 1993; DF: Miguel Miño), Pedro Tocci en "Nuestra tierra de paz" (Arturo S. Mom, 1939; DF: Roque Funes) y de la Serna en el film mencionado.

Desde Fujifilm nos informan que ya se encuentra disponible en Argentina toda la línea de productos Professional Recording Media, que incluye Beta SP, Beta Digital, HDCAM, Mini DV / HDV / DVCAM, XDCAM – Professional Disc, Tarjetas P2 y LTO (Para almacenamiento de Datos). Para cualquier duda o consulta, hay que comunicarse al (011) 4777-0101 o escribir a [fujifilm@ultravision.com.ar](mailto:fujifilm@ultravision.com.ar)

Por otro lado, también nos cuentan que "El cisne negro" (Darren Aronofsky, 2010; DF: Matthew Libatique), filmada en 16mm con película Fuji, obtuvo el 26 de febrero pasado el premio a la Mejor Dirección de Fotografía en los Film Independent Spirit Awards, mientras que "El discurso del rey" (Tom Hooper, 2010; DF: Danny Cohen), ganadora este año del Oscar a Mejor Película, también fue rodada con Fuji, pero en 35mm.

Fuji obtuvo durante los dos últimos años varios importantes premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood: en 2009, "¿Quién quiere ser millonario? - Slumdog Millionaire" (Danny Boyle, 2008; DF: Anthony Dod Mantle), filmada en película Fuji 35mm., obtuvo los Premios Oscar a Mejor Película y Mejor Dirección de Fotografía, galardones que también se llevó en 2010 "Vivir al límite" (Kathryn Bigelow, 2008; DF: Barry Ackroyd), rodada en 16mm. y ampliada a 35mm. A su vez, en 2010 Fujifilm obtuvo el Oscar Técnico por el desarrollo de la Nueva Película Fujifilm Intermediate Eterna-RDI.



## Homero Alsina Thevenet: Obras incompletas

La obra periodística de Homero Alsina Thevenet ha sido recientemente compilada por Álvaro Buela, Elvio

E. Gandolfo y Fernando Martín Peña,

y reunida en cuatro tomos de 1.000 páginas cada uno, publicados por el INCAA - Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Los tomos I y III han sido presentados en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 2009 y 2010, respectivamente, y el tercero tuvo también su presentación porteña este año en el Malba.

FOTOS: MARCELO IACCARINO (ADF)

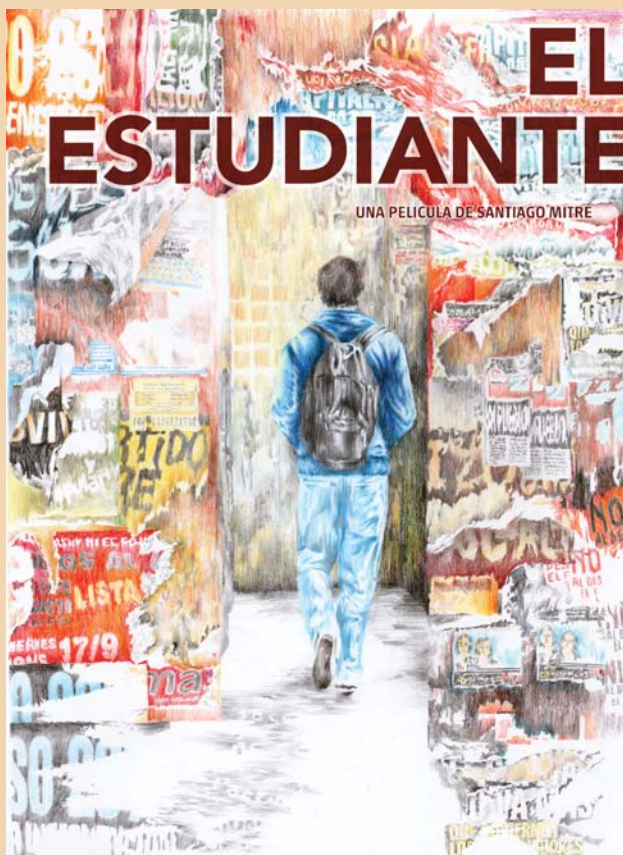


La edición de este valioso material implicó revisar colecciones de diarios y revistas en Montevideo y Buenos Aires, completar ejemplares ausentes en archivos privados y utilizar recortes y manuscritos diversos. Finalmente, se procuró organizar ese inmenso tesoro de un modo que reflejara a H.A.T. en su diversidad y complejidad, en lugar de imponerle un orden externo que quizá era pertinente para algún período pero no para todos. Los libros se venden al costo, en una feliz iniciativa del INCAA que facilita así la difusión de este material hasta ahora inaccesible.

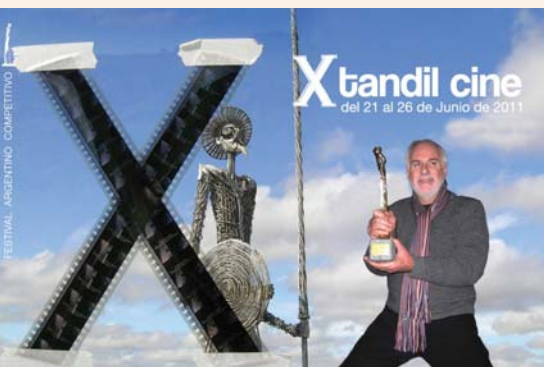


## Premio ADF en BAFICI 2011

En el pasado 13° BAFICI, ADF volvió a estar presente con un Jurado para premiar a la Mejor Dirección de Fotografía entre los largometrajes en concurso. El Premio fue para los Directores de Fotografía Gustavo Biazzi, Soledad Rodríguez, Federico Cantini y Alejo Maglio por su labor en el film argentino "El estudiante", de Santiago Mitre, y el Jurado de ADF estuvo conformado por Rogelio Chomnalez (ADF), Sebastián Zayas (ADF) y Pablo Derecho. Reproducimos en esta página el afiche original de la película, realizado por la artista plástica Elisa O'Farrell y diseñado por Lucía Soto.



## X Tandil Cine: Premio Centinela a la Trayectoria a Hugo Colace (ADF)



En el reciente X Festival Tandil Cine, llevado a cabo del 21 al 26 de junio, Hugo Colace (ADF) fue galardonado con el Premio Centinela a la Trayectoria. El Festival destacó que "Hugo

Colace lleva más de treinta años forjando parte de la historia del cine argentino y, aunque se ha desempeñado siempre desde el área de cámara, su carrera se afianzó en el rol de Director de Fotografía, una pieza clave en la historia que está por contarse. La película tiene que estar escrita en sus ojos antes de rodar la primera escena y su mirada no sólo es decisiva a la hora de definir cuestiones técnicas (iluminación, óptica, encuadre, color, texturas, ambientes) sino también en la creación del concepto artístico que dominará la narrativa. El cine entretiene, comunica, expresa, y la imagen es el vehículo de esa fuerza expresiva. El director de fotografía es el encargado de montar ese gran "ensayo" a favor del lenguaje, del discurso de la imagen. (...) Hugo Colace, una trayecto-

ria que ha aportado su destreza, pericia y compromiso por el arte, en la construcción de un cine argentino en permanente transformación."

Por su parte, al recibir el premio, Hugo expresó que "para alguien que está acostumbrado a estar detrás de las cámaras, esto es demasiado", y agradeció a la organización del Festival porque "han tenido la deferencia de fijarse en uno de los rubros que muchas veces se desconocen, por no saber a qué se dedica: el del Director de Fotografía. Más de una vez me preguntaron si el trabajo del DF era hacer las fotos que aparecían en los cines y uno tenía que explicar exactamente de qué se trata la tarea, que el espectador sin que aparezca un cartel ni nada sepa que es de mañana, de noche, aunque se esté rodando en horas totalmente diferentes". Y explicó que "la tarea consiste en ser básicamente un gran colaborador del director, el tener a cargo por lo menos dos equipos y la gente de cámara, cuidar lo que está narrando el director y cuidar del rostro de los actores. Es mucha la tarea. Por eso, en nombre de todos los directores de fotografía de este país que somos muchos y hay muy buenos, agradezco a toda la gente que hizo posible este premio. Aunque tenga la suerte de tenerlo yo, me imagino que está representando a todos mis colegas".

Fuentes: <http://www.tandilcine.tandil.gov.ar>,  
<http://www.eleco.com.ar>

## Premios para "Las acacias" en Cannes



"Las acacias", dirigida por Pablo Giorgelli y fotografiada por Diego Poleri (ADF), obtuvo el premio Cámara de Oro en el reciente Festival Internacional de Cine de Cannes, del que formó parte de la Semana de la Crítica. También recibió los premios de la Asociación de Ferrovianos Cinéfilos de Francia, de la Asociación del Cine Independiente para su Difusión, de la Comisión Cultural de Cajas de Actividades Sociales y de la Joven Crítica, integrado por 24 estudiantes franceses y alemanes que participaban en un taller de críticos de cine.

## Premios Cóndor de Plata y Konex 2011

El pasado lunes 4 de julio tuvo lugar la 59° entrega de los Premios Cóndor de Plata que otorga la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. En el rubro Mejor Dirección de Fotografía, el premio fue para Félix Monti (ADF) por su labor en "El mural" (Héctor Olivera, 2010). Los otros nominados fueron Julián Apezteguia (ADF) por "Carancho" (Pablo Trapero, 2010), Carlos Zaparelli por "Cabeza de pescado" (July Massaccesi, 2009), Arauco Hernández Holz por "Gigante" (Adrián Biniez, 2009) y Álvaro Gutiérrez por "La mirada invisible" (Diego Lerman, 2010).

Por otro lado, el Gran Jurado de los Premios Konex 2011 premió a las 100 personalidades e instituciones más destacadas de la última década del Espectáculo Argentino (2001-2010) en veinte disciplinas. La selección de las 100 figuras estuvo a cargo del Gran Jurado, presidido por Norma Aleandro e integrado por 20 personalidades que en su mayoría han sido Premio Konex en ediciones anteriores. En el rubro Iluminación, han sido distinguidos Félix Monti (ADF), Marcelo Camorino (ADF), Gonzalo Córdova, Ariel Del Mastro y Eli Sirlin.

## Novedades de SICA



Desde el segundo cuatrimestre del 2011, el Centro de Formación Profesional de SICA incorpora a su currícula un "Seminario de capacitación gremial", cuyo contenido está dictado por la conducción del Sindicato y es de carácter obligatorio para todos los cursos. La finalidad del mismo es acercar a los alumnos a las cuestiones gremiales más relevantes de la industria audiovisual, buscando interiorizarlos en los problemas y avatares del trabajo cinematográfico, más allá de lo estrictamente técnico o artístico.

Desde SICA detallan también que, como parte potencial de la industria cinematográfica, el alumno de cine tiene derecho a conocer las problemáticas del medio y a tomar contacto directo con las entidades encargadas de defender a los trabajadores de las que, el día de mañana, él

mismo será un integrante.

Por otro lado, a través de una iniciativa de la Secretaría de Cultura de SICA y dentro del marco de un convenio de producción firmado con la Universidad de San Martín, se está llevando adelante la producción de una serie de documentales sobre la historia profesional de algunos técnicos de mayor trayectoria, rescatando el trabajo y aporte que hicieron a lo largo de su labor en la industria. El proyecto a su vez procura funcionar como práctica didáctica y como incentivo a la producción entre los estudiantes del CFP y la UNSAM, donde alumnos de diferentes cursos de oficio del primero y realizadores de la cátedra de documental de la segunda trabajan mancomunadamente en la producción de seis documentales. Más info en [www.sicacine.com.ar](http://www.sicacine.com.ar)

## Noticias desde Grips del Sur



Desde junio pasado, Grips del Sur cuenta con su tercera Technocrane, la Techno 15, que es una grúa especialmente diseñada para necesidades en donde lo pequeño, liviano y práctico de su diseño se hace fundamental. Con sólo 525 kg. de peso total con una cámara y su contrapeso, con un largo total cerrada de 2,78 metros, una altura de 1,85 metros y un ancho de carro de 78 centímetros, ésta grúa telescópica es la ideal para interiores, cámara-cars y demás aplicaciones en donde ser pequeña hace la diferencia.

Con ella, Grips del Sur termina de completar la línea con su ya experta Supertechno 30 y la Supertechno 50 (de 15 metros de altura), siendo hoy la Techno 15 la más portátil, liviana y ágil grúa telescópica del mundo. Más info en [www.gripsdelsur.com](http://www.gripsdelsur.com)

## Estrenos argentinos enero – junio 2011

6 de enero	<b>Los santos sucios</b> (Luis Ortega; 2009; DF: Guillermo Nieto)	28 de abril	<b>Un tren a Pampa Blanca</b> (Fito Pochat, 2010; DF: Antonio Seijas)
13 de enero	<b>Buen día, día</b> (Eduardo Pinto y Sergio Costantino, 2010; DFs: Carla Stella, ADF, y Guido Lublinsky)	5 de mayo	<b>Amateur</b> (Néstor Frenkel, 2011; DF: Diego Poleri, ADF) <b>Secuestro y muerte</b> (Rafael Filippelli, 2010; DF: Fernando Lockett) <b>Vienen por el oro, vienen por todo</b> (Pablo D'Alo Abba y Cristian Harbaruk, 2009; DF: Daniel Ortega, ADF) <b>Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo</b> (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2011; DFs: M. Cohn y G. Duprat) <b>Los labios</b> (Santiago Loza e Iván Fund, 2010; DF: María Laura Collasso)
20 de enero	<b>Sidra</b> (Diego Recalde, 2002; DF: Laura Gismondí) <b>La vieja de atrás</b> (Pablo José Meza, 2010; DF: Carla Stella, ADF)	12 de mayo	<b>De artistas y de locos</b> (Miguel Mirra, 2011; DF: Alfredo Moffat)
3 de febrero	<b>Sudor frío</b> (Adrián García Bogliano, 2010; DF: Ernesto Herrera)	26 de mayo	<b>El dedo</b> (Sergio Teubal, 2010; DF: Christian Cottet, ADF) <b>La palabra empeñada</b> (Juan Pablo Ruiz y Martín Masetti, 2010; DF: J. P. Ruiz)
10 de febrero	<b>Hacerme feriante</b> (Julián D'Angiolillo, 2010; DF: Matías Iaccarino)	2 de junio	<b>Vaquero</b> (Juan Minujín, 2011; DF: Lucio Bonelli, ADF) <b>Qué culpa tiene el tomate...</b> (Alejo Hoijman, Marcos Loayza, Josué Méndez, Carolina Navas, Paola Vieira, Alejandra Szeplaki y Jorge Coira, 2011; DF: Matías Lago) <b>Desbordar</b> (Alex Tossenberger, 2010; DF: Mariano Cúneo)
3 de marzo	<b>La risa</b> (Iván Fund, 2009; DF: I. Fund) <b>AU3</b> (Autopista Central) (Alejandro Hartmann, 2010; DF: Gastón Girod, A. Hartmann) <b>Invernadero</b> (Gonzalo Castro, 2010; DF: G. Castro) <b>Fase 7</b> (Nicolás Goldbart, 2010; DF: Lucio Bonelli, ADF) <b>Chapadmalal</b> (Alejandro Montiel, 2009; DF: Guido Lublinsky)	3 de junio	<b>Lo que más quiero</b> (Delfina Castagnino, 2010; DF: Soledad Rodríguez)
17 de marzo	<b>Familia para armar</b> (Edgardo González Amer, 2010; DF: Sebastián Gallo)	5 de junio	<b>Alfredo Li Gotti. Una pasión cinéfila</b> (Roberto Ángel Gómez, 2010; DF: Emiliano Penelas)
24 de marzo	<b>El abismo... todavía estamos</b> (Pablo Yotich, 2011; DF: Sandra Grossi) <b>El predio</b> (Jonathan Perel, 2010; DF: J. Perel) <b>Un cuento chino</b> (Sebastián Borensztein, 2011; DF: Rodrigo Pulpeiro)	16 de junio	<b>Juntos para siempre</b> (Pablo Solarz, 2010; DF: Rodrigo Pulpeiro) <b>El túnel de los huesos</b> (Nacho Garassino, 2011; DF: Claudio Beiza)
7 de abril	<b>Revolución, el cruce de Los Andes</b> (Leandro Ipiña, 2010; DF: Javier Juliá, ADF)	23 de junio	<b>Aballay, el hombre sin miedo</b> (Fernando Spiner, 2010; DF: Claudio Beiza)
14 de abril	<b>Los Marziano</b> (Ana Katz, 2011; DF: Julián Apezteguía, ADF) <b>El derrotado</b> (Javier Torre, 2010; DF: Oliverio Torre)		
21 de abril	<b>El gato desaparece</b> (Carlos Sorín, 2011; DF: Julián Apezteguía, ADF) <b>Cruzadas</b> (Diego Rafecas, 2011; DF: Marcelo Iaccarino, ADF)		
23 de abril	<b>Metrópolis refundada</b> (Evangelina Loguercio, Diego Panich, Laura Tusí y Sebastián Yablon, 2010; DF: D. Panich)		

Fuente: [www.cinenacional.com](http://www.cinenacional.com), [www.lanacion.com.ar](http://www.lanacion.com.ar) y otros



ADF - Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica pertenece a IMAGO - Federación Internacional de Directores de Fotografía



La revista de la Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica ha sido declarada de interés Cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

## Staff

Publicación de la Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica.  
Agosto 2011 - revista.adf@gmail.com

EDITOR RESPONSABLE:  
Marcelo Iaccarino

ASISTENTE DE REDACCION:  
Ezequiel García

Agradecemos la colaboración de todos los entrevistados, de los profesionales que escribieron para éste número, y de los fotógrafos y productoras que cedieron su material. Colaboraron también Javier Juliá, Christian Cottet, José María Gómez, Diego Poleri. Correcciones técnicas: Martín Siccardi.

Esta revista cuenta con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

ADF Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica.

Personería Jurídica - Resolución I.G.J.

Nº 000988 - 16 de Octubre de 1996

Domicilio Postal: San Lorenzo 3845 (1636) Olivos, Buenos Aires - Tel/Fax: 4790-2633

revista.adf@gmail.com / [www.adfcine.com.ar](http://www.adfcine.com.ar)

Contacto: Mercedes Fauda (lunes a viernes de 9 a 15 hs)

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN:

María Laura Arizzi



En Facebook: Revista ADF

**Tapa: Rodrigo de la Serna en "Revolución, el cruce de Los Andes" (Leandro Ipiña, 2010; DF: Javier Juliá, ADF). Fotograma de la película.**

**Contratapa: Fotograma de "Las acacias" (Pablo Giorgelli, 2011; DF: Diego Poleri, ADF) y fotografía del rodaje.**

## Cursos y Seminarios de Martín Siccardi (ADF)



grupos de iluminadores, camarógrafos, operadores de video, productores, directores, editores, maquilladores y escenógrafos, y se prueban las más diversas cámaras. Cuenta con el apoyo de Socios de ADF como Juan José Stagnaro, quien a través de su laboratorio transfiere a 35mm. los

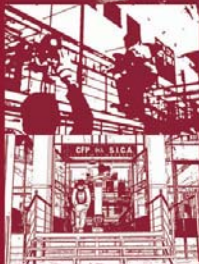
Nuestro colega y amigo no para de dar sus "Cursos de capacitación en Iluminación en HD": ya formó criterios lumínicos en Canal 13 y Canal 9, al igual que en Turner International Argentina, Canal TVN (Panamá), Tendfield, Teledoce y Tajam (Uruguay), Ecuavisa y Telemazonas (Ecuador), TVN (Chile) ó en el Encuentro Regional de Telecomunicaciones llevado a cabo en junio de este año en Rosario, contratado directamente por los diferentes canales o por importantes empresas del sector como Dixel, Viditec o Sony PSLA (Miami). Sus cursos están dirigidos a

test de todas las cámaras, para llegar a una comparación profesional de los diferentes formatos.

Por otro lado, Martín ha inventado una carta de colores que permite ver bien la sensibilidad de las cámaras, las cuales a veces dejan de tener detalle por falta o exceso de luz. Para contrarrestar esto, Siccardi utiliza toalla en lugar de superficies lisas, obteniendo textura en cada color, usando además -novedosamente- dos cartas iguales a 90 grados, con lo cual se ahorra mucho tiempo si se ilumina cada lado con una relación conocida.

cfp

Centro de Formación Profesional



### Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina

#### CURSOS DE:

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA  
DIBUJO TÉCNICO  
CAMARÓGRAFO / GAFFER  
SEGUNDO AYUDANTE DE CÁMARA  
SONIDISTA  
COMPAGINADOR  
DIRECTOR DE ACTORES

PEINADO  
MAQUILLAJE  
UTILERO / FX  
FOTO FIJA  
ÓPTICA  
GUIÓN  
FOQUISTA  
COLORIMETRÍA

DOCUMENTALISTA  
ASISTENTE DE DIRECCIÓN  
AYUDANTE DE CÁMARA EN VIDEO  
REFLECTORISTA  
INTRODUCCIÓN A LA DIRECCIÓN DE ARTE  
AYUDANTE DE ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO  
JEFE DE PRODUCCIÓN

SICA: Juncal 2029, Cap. Fed. / 4806-0208  
[www.sicacine.com.ar](http://www.sicacine.com.ar) / [sica@sicacine.com.ar](mailto:sica@sicacine.com.ar)

CFP: Salta 1919, Cap. Fed. / 4305-6565/5077  
[www.cfpsica.com.ar](http://www.cfpsica.com.ar) / [cfp@sicacine.com.ar](mailto:cfp@sicacine.com.ar)



# HOT HEAD

- GRUAS JIMMY JIB
- FOLLOW FOCUS WIRELESS
- SET DE LENTES ULTRA PRIME

Danilo Pontoriero  
Pablo López

TELÉFONOS • (+54911) 3284-8888 / (+54911) 6834-5551  
MAIL • [info@hothead.com.ar](mailto:info@hothead.com.ar) / WEB • [www.hot-head.com.ar](http://www.hot-head.com.ar)



# Queremos tanto a Carpenter

*Charla con Lucio Bonelli (ADF) sobre "Fase 7", de Nicolás Goldbart*

## FOTOGRAMA DE LA PELICULA

### ¿Qué referencias manejaron con el director antes de comenzar la película?

Lucio Bonelli (ADF): La principal referencia fueron obviamente las películas de John Carpenter (más que nada en los encuadres, la música y los personajes), pero también vimos otras películas de los '70, ya que queríamos aprovechar bien el formato 2:35. A su vez, revisamos muchas películas "de trajes espaciales", como "Sucesos en la IV fase" (Saul Bass, 1974; DF: Dick Bush). En un punto, "Fase 7" es como una vieja película de Carpenter, pero un poquito más 'aggiornada' -no queríamos que se viera "setentona", sino que tuviera colores y contrastes más similares a una película actual. Pero Carpenter fue la base de todo. También hablamos mucho de la historieta "El Eternauta", pero no de la versión de Solano López (1957), sino la de Alberto Breccia (1969), que es mucho más oscura y contrastada. Nico quería lograr algunas escenas con negros absolutos y muy poca imagen en encuadre: dada la situación, lo pudimos conseguir en la escena en que Zanuto (Federico Luppi) aparece en el departamento de Lange (Abian Vainstein) y se ve reflejado en el espejo, mientras Coco (Daniel Hendler) y Horacio (Yayo Guridi) se esconden detrás de la pared, y también en la escena en el garaje, cuando está todo iluminado de verde. En las demás escenas no se llegó a ese extremo de claroscuro porque no daban ni las situaciones ni las locaciones.

### ¿Dónde y en cuánto tiempo filmaron?

La película se hizo en cinco semanas, y corrimos como locos. Por momentos filmamos 1 a 1, pero no por material, sino por tiempo. Pero afortunadamente Nicolás, al ser montajista, tenía la película muy clara. Durante el scouting habíamos tomado fotografías de todas las secuencias, posando nosotros mismos como los personajes: una suerte de storyboard de fotos (aunque más visual y más fácil de hacer). Eso lo hago bastante, me sirve mucho. Rodamos en un edificio real, en La Lucila, usando dos

departamentos, dos halls de distribución y dos escaleras. Teníamos que ir rotando de piso para no molestar siempre a los mismos vecinos. El departamento de los protagonistas lo tuvimos por una semana para filmar las escenas que sucedían ahí, e hicimos base en un departamento que nuestro productor, Sebastián Aloí, tiene enfrente en el mismo piso. Ese lugar luego se ambientó como la casa de Lange, que es la que los personajes saquean, y posteriormente fue también el departamento de Horacio. ¡Los vecinos nos querían matar! El sauna se construyó en una habitación que había en la terraza, y el hall de entrada y las secuencias en la calle fueron filmadas en Chacarita.

### ¿Qué cámara usaron?

La Viper. Es una cámara que me gusta particularmente porque tiene muy buena latitud y un hombro muy similar al filmico en las luces altas, donde cuando quema, casi no se nota 'clipeado'. Tiene muy buena latitud. Son pequeñeces que me gustan a mí, quizás a otro no le importen... Me gusta mucho el look, es un poquito más cinematográfico que otras cámaras, y está varios escalones por arriba de la Sony F-900. Es como seguir trabajando de la misma forma, con un sistema de cámaras muy parecido y ópticas iguales, pero con la ventaja de la latitud. Usamos todo el set de lentes DigiPrime de Betaplus, que también me gustan mucho: creo que aseguran una buena definición, una buena dureza y no "deschava" el formato de video.

### ¿En qué formato graba la cámara?

En tape HDsr 4-4-4, en una resolución de 1920x1080 líneas. Tiene la ventaja de poder grabar en formato 2:2,35 de origen. La cámara trabaja con los pixeles subdividido en subpixeles, entonces si trabajas en 2:2,35 los subpixeles se agrupan de a 3 para formar un pixel, y si grabas en 16:9 los pixeles se agrupan de a 4 para crear un pixel, de esta forma siempre tenés 1080 líneas de resolución vertical, a diferencia de otras cámaras que, para llegar al formato anamórfi-



¡ALGUIEN ANDA AHI, EN LA TRAS-TIENDA!

LA TRANSPIRACION ME EMPANA EL VISOR DEL CASCO. NO ESTOY SOLO ENTRE TANITA MUERTE! ES ENTONCES CUANDO ESTALLA EL GRITO.



PERO... ¡UN RUIPO!

SI UN GOLPE SORDO... DUPO POR UN INSTANTE. PERO EN SEGUIDA SE REPITE. ¡OTRO GOLPE, AHORA MUCHO MAS FUERTE!

Viñetas de “El eternauta”, de Héctor Germán Oesterheld y Alberto Breccia. En esta versión de 1969 se inspiraron Bonelli y Goldbart para algunas secuencias de la película.

co, dejan afuera de la imagen mucha información, reduciendo las líneas verticales a 780 u 800.

### ¿Cómo surgió la idea de usar esta cámara?

Nicolás prefería usar la RED, pero para mí es una cámara muy oscura para lo que queríamos hacer, que era un proyecto muy chiquito, con pocas luces. Hicimos pruebas conjuntas con la Sony F-900, la Viper y la RED, ¡y con ésta última las luces se nos achicaron inmediatamente! Esa fue la prueba máxima para que Nicolás se decidiera a no usarla. Igualmente, en proyección, visualmente daban bastante similar. Esas pruebas nos dieron que con la Viper estábamos a 5 puntos de diferencia de la RED, que es 160 ASA (200 ASA exigiéndola un poco). Además, no estaba bueno trabajar con poca profundidad, a mí me gusta el tipo de profundidad y de imagen que da un diafragma 2,8 y medio o 4, sobre todo para esta película en que se juega mucho el campo de fondo. Por otro lado, al tener un formato 2/3, para contrarrestar la profundidad conviene trabajar en f1.6 o f1.8, que es como trabajar en f2.8 y medio o f4. Resumiendo: para tener más o menos la misma imagen, la Viper nos daba 400 ASA y f1.6; contra 200 ASA y f4 de la RED: o sea, 5 puntos de diferencia.

Hace poco, para un próximo largometraje, probé la Mysterium. Con fotómetro, el gris me daba en 600 ASA. Luego me sorprendió cuando fui a dosificar al Scratch: al ver la imagen directa, la veía muy dura, no me gustaba, seguía viendo el mismo problema de dureza que tiene la RED, pero al verla luego ampliada estaba muy bien, mucho más suave. Voy a probar también la ALEXA y la F3.

La llegada de la tecnología del CMOS a las cámaras digitales fue muy bienvenida por todas las marcas, y a la mayoría le gusta mucho. Personalmente sigo prefiriendo las cámaras que trabajan con tecnología CCD, me gusta el grano

que tienen y la plasticidad de la imagen se asemeja más, a mi parecer, a la textura fílmica. Al CMOS lo veo demasiado puro, demasiado prístino, un poco duro. Tal vez es porque el CCD lleva muchos más años de desarrollo, seguramente el CMOS termine siendo muy superior en el futuro.

### ¿Qué luces usaste?

No era viable tener un generador, por eso trabajamos con las luces enchufadas a la pared, distribuyéndolas entre los dos departamentos que teníamos. Tuve un HMI 575w, un HMI 1,2 kw, plafones con tubos de 1,2m (que pusimos en las paredes de las escaleras, algunos escondidos, otros que aparecían ocasionalmente en cuadro, y los íbamos moviendo de lugar), barras de 8 lamparitas (que usamos muchísimo), varios Kinoflo de 4 tubos (largos y cortos) y algunas bolas chinas. La ventaja de tener 400 ASA y f1.6 o f1.8 es que lográbamos filmar con muy poco: de hecho, a veces teníamos que apagar la TV porque nos metía color...

Decidimos que cada locación tuviera su color: la casa de Coco y Pipi (Jazmin Stuart) era cálida, ya que era el refugio acogedor; los halls eran neutros; las escaleras eran azul-verdosas (en ellos puse tubos fríos, los Philips 950, y les agregué 1/8 de Plus Green, para aumentar el verde); el sótano era frío y azulado; el garage tenía luz verde (allí trabajamos con una fuente de luz entrando en una sola dirección y mucho contraste). También buscamos un color particular en la secuencia en que los personajes se meten al depósito de Horacio: allí queríamos tener algo como de ciencia ficción, de nave espacial, para lo cual utilicé una luz muy verde, con un poco de luz cálida mezclada al fondo. Siempre buscamos que todas las cosas tuvieran color. Para ello fue fundamental también el trabajo de Mariela Rípodas en la Dirección de Arte.

A su vez, jugamos con el tema de la luz negra, en la secuen-



#### FOTOGRAMAS DE LA PELICULA

cia en que los protagonistas ponen lamparitas negras para iluminar su departamento porque se quedaron sin lámparas comunes. Para esto hice pruebas con tubos y con bombitas grandes de 500w de luz negra, pero preferí los tubos, ya que las bombitas tienen como otra frecuencia, más violeta, que hacía vibrar menos los colores. Los tubos daban muy parejo. Hicimos pruebas con telas y materiales, para ver cuales copiaban mejor y qué colores queríamos, e inclusive cuales no debíamos usar (cambiamos los almohadones del sillón, por ejemplo).

Una ventaja de grabar con poca luz tuvo que ver con la luz de los trajes, que las ubiqué dentro de las máscaras: a cada lado de la cara de los personajes, puse un led con una batería chiquita de pilas escondida, para iluminarlos desde abajo. Siempre odié las máscaras con luz, me parecían lo más antinatural del mundo, nunca sabía por qué lo hacían, me parecía que no tenían ninguna utilidad, pero me di cuenta que es una convención que queda buena visualmente, y es la única manera de poder verle la cara a los personajes dentro de esos trajes. ¡Hay una escena en que parece que las máscaras están flotando! Ya lo había usado en "Tiempo de valientes", cuando uno de los personajes se

pone un traje atómico. Ayuda a que la imagen quede bien, y nadie se pregunta por qué ese personaje tiene una luz dentro de la máscara. De hecho, así pude trabajar escenas muy oscuras sin necesidad de iluminar a los actores, porque ya estaban "autoiluminados".

#### ¿Cómo trabajaste los exteriores que se ven desde adentro del departamento?

Puse un HMI 1,2 kw como relleno, más algunas otras luces frías que tenía, y filmábamos a horas muy precisas para que no se levantara tanto la luz del exterior. También usé un screen en el balcón, cuando se veía muy de fondo y había la suficiente distancia para que quedara fuera de foco y no se notara. Esta cámara tiene mucha respuesta a las altas, por lo que el exterior no se quemaba problemáticamente.

#### ¿Configurabas la cámara o tuviste un operador?

Tuve un operador, porque la Viper graba en una mochila externa, por lo que alguien tiene que estar operando (aunque no se configura nada, no tiene seteos, graba directamente en raw). Tenía dos monitores: uno en el que sale la imagen con el LUT de visualización (eso sí se puede setear)



y otro en el que sale la imagen en raw. Pero como el LUT venía anamorfizado, tocamos el monitor raw para que nos diera un LUT más o menos parecido y así combinábamos los dos monitores.

### ¿Y en el off line se tuvieron que arreglar con el raw?

Para que Nico pudiera editar, en el Final Cut le marqué los seteos principales (ya que se repiten mucho las locaciones: interior noche, interior día, exterior, etc), di contraste y croma, y saqué un poco de verde (ya que el raw era muy verdoso). ¡Luego Nico se acostumbró a esa imagen provisoria y quería que la película se viera así! Finalmente quedamos en un acuerdo que estuvo bueno.

### ¿Cómo fue la posproducción con la Viper?

Fue complicado porque la cámara no se usa mucho, ésta era la primera película que se hacía. Graba en tape HDsr 4-4-4, y utilizamos la casetera de Betaplus. Todo depende de la casetera: hay que llevarla a todos lados, la computadora debe tener unos plug-in especiales, etc.

### ¿Y cuando filmas con esa cámara, en el set no hay ninguna computadora?

No, ninguna. Chequeaba las tomas cada tanto, para que no aparecieran drops, por ejemplo. Finalmente la posproduc-

ción se atrasó como un mes para poder solucionar el workflow. La bajada a digital se hizo con la casettera de Betaplus, y el color se hizo en parte en Wanka Cine, donde también se realizaron los efectos 3D, como las secuencias del helicóptero, la explosión de la cabeza de uno de los personajes, algunos efectos de disparos, el plano de la ciudad destruida, sangre agregada en algunas tomas y detalles que se corrigieron en la escena de la muerte de Horacio. Luego se pasó por el Scratch de Cinecolor para corregir y hacer la copia final. Dicho sea de paso, el color final fue realizado por Paola Rizzi (ADF), ya que no pude estar en el momento de hacerlo. Solo llegué al final, para hacer los últimos ajustes.

### ¿Cómo funciona eso? ¿Ella interpreta lo que querés, conoce tus gustos?

Paola me conoce desde hace 20 años, ya sabe lo que me gusta y tenemos un criterio bastante similar en muchas cosas. Creo que si hay alguien a quien considero cercana en cuanto a lo estético, es ella. Además conoce mi trabajo: ella dosificó seis de mis películas, desde la primera, "El fondo del mar" (Damián Szifrón, 2003), e incluyendo "Tiempo de Valientes" (Damián Szifrón, 2005) o "Los paranoicos" (Gabriel Medina, 2008). La dosificación cae en cualquier momento, nunca está programada. Uno más o menos lo va

**25P**  
FILMS  
HD RENT

REALIZACION 4K / 2K / HD  
ALQUILER DE CAMARAS Y ACCESORIOS  
LARGOS / PUBLICIDAD / VIDEOCLIPS



HPX 3000

HPX 500



HPX 171



RED ONE



CANON 5D / 7D



VARICAM



GABRIEL POMERANIEC  
54.9.11.68998915

ANDRES WAISBERG  
54.9.11.53136741

HDX 900



CONCEPCION ARENAL 3425 / 2do 31  
CAPITAL FEDERAL / 45512297

WWW.25PFILMS.COM  
INFO@25PFILMS.COM



#### FOTOGRAMAS DE LA PELICULA

organizando, pero si está con un rodaje, no la puede hacer. Si Paola no estuviera disponible, se me complicaría, no me da igual quien lo haga.

#### **En el Festival de Cine de Mar del Plata vimos una proyección digital que se veía muy bien...**

Era en DCP (Digital Cinema Package), un sistema de compresión que se usa para todas las proyecciones digitales y en 3D (por ejemplo, el reestreno de "Volver al futuro" [Robert Zemeckis, 1985; DF: Dean Cundey] se hizo en este formato). Tiene una compresión que la hace pesar muy poco y se ve increíble. Reproduce desde un disco rígido enchufado al proyector. En Argentina, Cinecolor tiene la licencia de Dolby para hacer los DCP.

#### **¿Tuvieron que tener alguna consideración especial con respecto al dosificado para este formato?**

No, sólo chequeamos que el dosificado realizado en el Scratch funcionara tanto para el DCP como para la copia en 35mm. Y fue bien para ambos. Lo chequeamos en un par de salas de Hoyts y se veían muy bien, no había diferencia.

En el Scratch de Cinecolor se veían muy bien los negros, bien enterrados. Luego nos tocó una proyección en DCP muy luminosa, donde vimos cosas que creíamos que estaban en negro y resultó que tenían detalle, un ruido feo, como de la textura del formato. El problema con las proyecciones digitales es que cada proyector está donde quiere, hay más variedad que con un proyector de 35mm, donde sólo está la variable de que la lámpara esté más baja o más oscura. Ahí todo sube y baja parejo, pero en un proyector digital varía el contraste, el color, la luminosidad... En el Festival de Cine Fantástico de Sitges, la proyección principal fue impresionante, pero estaba tan alta que notamos que, en algunas escenas, los negros tenían este mínimo detalle, que era ruido, y no queríamos que estuviera. Luego, en otra proyección más oscura, ese negro se había enterrado y se veía perfecto. De todas formas, era una situación muy límite de detalle, que aparecía en una o dos proyecciones y en otras no, una diferencia muy sutil. En la copia final me hubiera gustado trabajar un poquito más el 'sharp', creo que quedó un poquito blanda, aunque en el DCP el foco se vio espectacular. Igualmente creo que





FOTOGRAMA DE LA PELICULA

en esta película logré una imagen que me gusta mucho.  
**¿Y te sucede sentir que en algunos trabajos no llegás a lo que te habías propuesto?**

Sí, a veces me frustra no haber logrado la imagen que buscaba, quizás porque erré el concepto. Puede haber quedado muy bien pero alejada de mis ideas, y me frustra no haber podido plasmarlas. Pero creo que el único que se da cuenta soy yo. El espectador no sabe nada de mis intenciones, por lo que no se puede dar cuenta de mi falla. Creo que la gente está más alerta cuando los errores son técnicos, como los fuera de foco, una imagen muy oscura, etc....

**¿Pensás que el público se da cuenta de errores propios de los formatos de video, por ejemplo?**

Creo que no tanto, el público se ha acostumbrado a la imagen digital. Las películas estadounidenses, por más que estén hechas en 35mm, tienen un nivel de posproducción tremendo, la imagen está desvirtuadísima, muy posproducida, uno ya ni sabe en que están hechas. Ya no hay manera de decir: "Esto es 35mm" o "Esto es video", etc. Por ejemplo, soy muy obsesivo del 'clipeo', prefiero subexponer todo antes que algo me quede 'clipeado'. Pero eso lo vemos sólo los DF. En la copia 35mm eso se suaviza y la gente no lo ve.

**En la posproducción, ¿te gusta usar ventanas, encuadres y demás?**

Soy de la era analógica, casi siempre trabajo en rodaje de la manera más parecida a la imagen final que quiero. Si hay algo que no me gusta, en la posproducción le hago una ventana para mejorarlo, pero no porque estuviera ya planeado desde la previa. Recién cuando empecé a trabajar con los formatos digitales comencé a entender bien lo que se puede hacer en posproducción y lo que no. En "Vaquero" (Juan Minujín, 2011) me apoyé más en la posproducción, ya me imaginé algunas cosas que podría hacer luego, aunque quedó igualmente bastante similar a lo que había resuelto en el set. Ésta la grabamos con la F-900 porque no dio el presupuesto para la Viper. Aunque igualmente, como es una película con muchos exteriores noche y muy ágil, quizás la mochila externa de la Viper nos hubiera limitado un poco: necesitábamos movernos, salir a la calle y caminar cuatro cuerdas con la cámara al hombro, meternos en un auto...

*Reportaje por Christian Cottet (ADF), José María 'Pigu' Gómez (ADF) y Ezequiel García. Imágenes gentileza Lucio Bonelli (ADF), Aeroplano Cine.*

## FICHA TECNICA:

Dirección y guión: Nicolás Goldbart  
Dirección de Fotografía y Cámara: Lucio Bonelli (ADF)  
Asistente de Cámara: Laura Vidal  
Operador HD: Emiliano Sachi  
Ayudante de cámara: Mercedes Laborde  
Gaffer: Matías Carneiro  
Eléctricos: Federico Martini, Gonzalo Saller  
Grip: Juan Manuel Muñoz  
Asistente de grip: Darío Gugliotta

Dirección de arte: Mariela Ripodas  
Vestuario: Paola Delgado  
Sonido directo: Horacio Almada  
Maquillaje: Néstor Burgos  
Peinados: Néstor Burgos  
Ayudante de dirección: Wenceslao Bonelli  
Asistente de Dirección: Gabriel Medina  
Producción: Sebastián Aloí  
Producción ejecutiva: Sebastián Perillo  
Jefe de Producción: Pedro Dapello  
Con Daniel Hendler, Jazmín Stuart.

## Las lentes normales

Como lo comentamos, que en base al teorema de Pitágoras se deducían con valores aproximados, las lentes categorizadas como normales dentro de la clasificación de las lentes: Angulares, Normales y Teleobjetivos.

Como existen gran variedad de estudios sobre la visión del ser humano y cada investigador aporta sus conclusiones, podemos encontrar varias respuestas para una misma pregunta: ¿Cuál es la angulación de visión del ser humano? Algunos comentarán que es de 120°, otros de 60° y cada respuesta tendrá su correspondiente justificativo. Pero en concreto, cuando la vista se focaliza en un punto determinado, el campo de visión nítido abarca unos 30° a 45°. Por lo tanto, las lentes normales deberán tener una cobertura similar ó aproximada en lo que respecta al plano horizontal entre 30° a 45°. La matemática nos brinda una buena oportunidad para resolver este problema mediante el teorema de Pitágoras.

La ventanilla de la cámara fotográfica de 35mm. es de 36mm x 24mm. Apliquemos el teorema de Pitágoras para encontrar su diagonal, QUE SERÍA EL EQUIVALENTE EN MM DE LA DISTANCIA FOCAL DE LALENTE NORMAL.

Él nos dice que en todo triángulo rectángulo la suma de los cuadrados de sus catetos es igual al cuadrado de su hipotenusa. En este caso la hipotenusa es la diagonal de la ventanilla. Apliquémoslo:

$$36^2 + 24^2 = \text{hip.}^2$$

$$1296 + 576 = \text{hip.}^2$$

$\sqrt{1872} = \text{hip.} = 43.26\text{mm}$  y usamos 50mm. de distancia focal, que cubre un campo de 45° aproximadamente.

Lo mismo para el cálculo de los otros formatos de ventanilla. Por ejemplo, en el formato cinematográfico de 35mm. la ventanilla académica 1:1,37 es de 22,04mm. x 16,032mm. Uso Pitágoras para encontrar la diagonal y tendré:

$\sqrt{(22,04)^2 + (16,032)^2} = \text{diagonal} = \sqrt{485,76 + 257,02} = 27,25\text{mm.}$ , usando la lente más aproximada que existía, la cual era de 32mm. de distancia focal, con un ángulo de cobertura de 35°.

### Sintetizando:

Para la relación en 35mm. cine 1:1,66, que es de 22,04mm. x 13,25mm., será:

$\sqrt{(22,04)^2 + (13,25)^2} = \text{diagonal} = \sqrt{485,76 + 175,56} = 25,7\text{mm.}$ , usando 25mm. de distancia focal y un ángulo de 45°.

Para 1: 1,85 en 35mm., que es de 22,04mm. x 11,9mm., será:

$\sqrt{(22,04)^2 + (11,9)^2} = \text{diagonal} = \sqrt{485,76 + 141,6} = 25,09 \text{ mm.}$ , usando 25mm. y 45°.

Para 1:1,37 normal en 16mm., que es de 10,3mm. x 7,5mm., será:

$\sqrt{(10,3)^2 + (7,5)^2} = \text{diagonal} = \sqrt{106,9 + 56,25} = 12,77\text{mm.}$ , usando 12 mm. y 45°.

Para 1:1,66 en Súper 16mm., que es de 12,4mm. x 7,5mm., será:

$\sqrt{(12,4)^2 + (7,5)^2} = \text{diagonal} = \sqrt{153,76 + 56,25} = 14,49\text{mm.}$ , usando 14 mm. y 45°.

Actualmente, y por velocidad narrativa, se ha modificado la lente normal (académica) en cine de 35mm., pasando del antiguo 32mm. / 35mm. al 50mm., el cual nos proporciona menos información en sus planos y nos permite abandonarlo con mayor velocidad. En otras palabras, tenemos más información, necesitamos más tiempo para comprender; tenemos menos información, necesitamos menos tiempo para comprender. Resultado: se acelera la narración.

*Rodolfo Denevi (ADF)*



esta nota, en donde solo mostramos lo que atañe a la captación de la imagen.

Ya en el Mundial 2006 fueron 26 cámaras, incrementando ahora a 32 de múltiples lados, todas en High Definition, formato 16/9 con lentes Fujinon de diferente distancia focal y cada una con una función específica, incluidas las Super Slow Motion y Ultra Motion (graban entre 300 y 1000 fotogramas por segundo), dos Steadycams inalámbricas y la gran estrella, la cámara aérea (Spidercam). Aparte de la clásica en helicóptero, que solo se usaba antes del comienzo del partido y para otros eventos, la gran novedad fue una cámara montada sobre cuatro rieles con cables de acero y en su interior la fibra óptica, que atraviesan el estadio por arriba de punta a punta y cuyo desplazamiento, subida y bajada es operada por dos personas.

Ya se está hablando que en un futuro, al igual que en el tenis, la repetición de ciertas jugadas dudosas permitirían a los jueces definir su resultado.

Todo lo anterior implica la transmisión oficial internacional. A su vez, cada noticiero de los diferentes países podían comprar puestos para incluir sus grabaciones

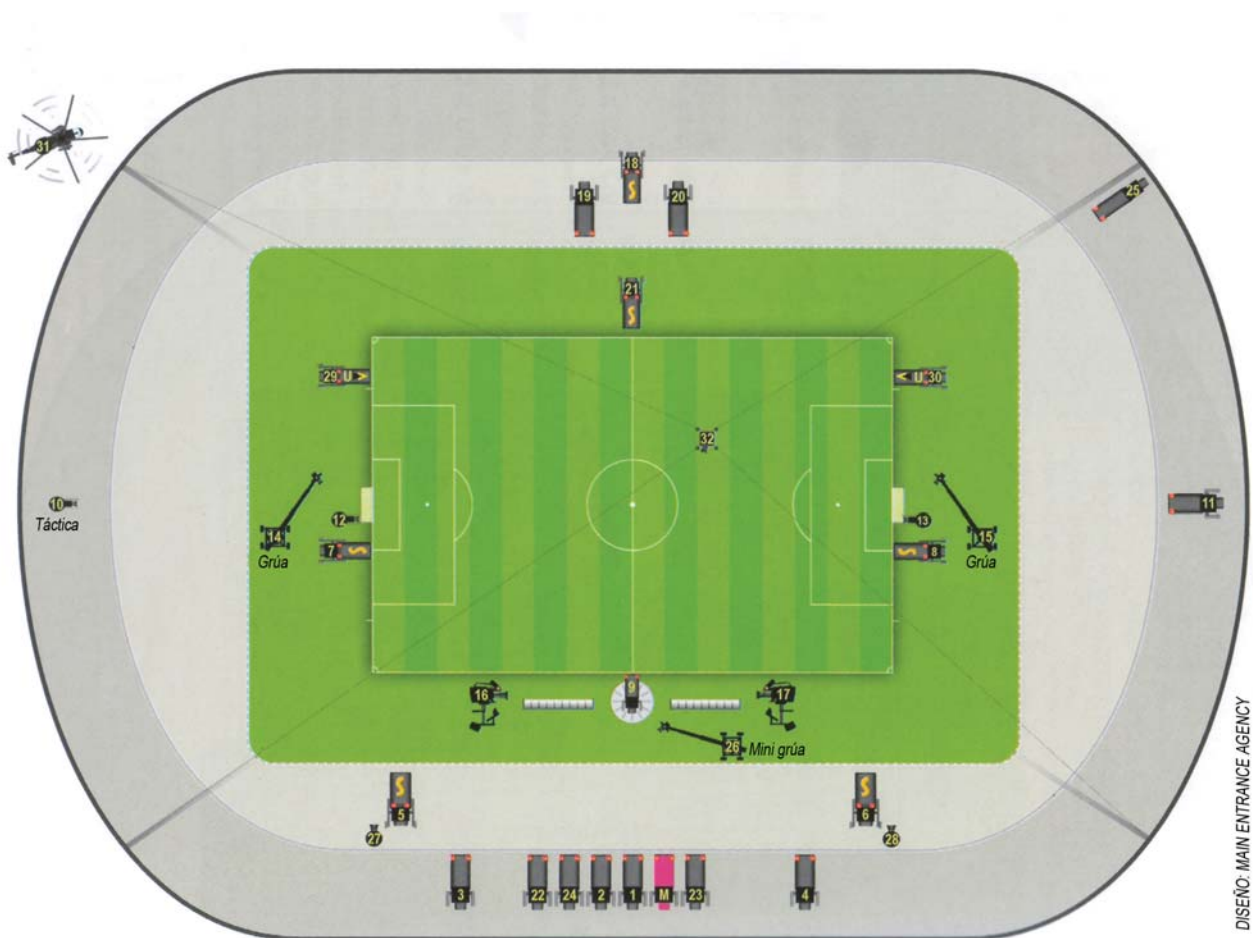
locales: la hinchada, entrevistas, vestuarios, etc. Por ejemplo, Canal 7 desplazó tres cámaras para ello.

Por último y como primer experimento, Sony colocó siete cámaras en 3D para registrar algunos partidos puntuales y que solo se pudieron ver en directo en EEUU y España.

Tratemos que esta nota la lean la menor cantidad de gente, no vaya ser que en el Mundial 2014 todos prefieran quedarse cómodamente sentados frente a su plasma y renunciar a cubrir las gradas en los futuros estadios con sus camisetas blanquicelestes y nuestros muchachos pierdan el grito de aliento tan necesario de la hinchada.

*Rogelio Chomnalez (ADF)*


*Agradecimiento: Marcelo Candotti, cameraman de Canal 7, quien nos facilitó el FIFA World Cup TV Production Handbook y el DVD que lo acompaña, de donde obtuvimos las imágenes y el cuadro que ilustran esta nota. Todas son marca registrada de la 2010 FIFA World Cup South Africa. Traducción: Ezequiel García.*



## Plan descriptivo de cámaras multilaterales

Cámara	Descripción
1	Para tomas elevadas, posicionada en la línea central del campo de juego. Provee el plano general principal.
2	Cubre las jugadas mediante primeros planos y planos medios.
3 y 4	Posicionadas en las líneas de los 16 metros, usadas para cubrir las jugadas ofensivas, incluyendo replays de offsides. Proveen planos medios de los jueces de línea y arqueros cercanos.
5 y 6	Proveen replays de jugadores y jugadas en ángulos bajos y Súper Slow Motion.
7 y 8	Cámaras Súper Slow Motion situadas detrás de los arcos.
9	Ubicada en la línea central, provee cobertura de primeros planos.
10	Cámara dedicada al Suministro Táctico, normalmente ubicada muy alta detrás del arco izquierdo.
11	Montada alta detrás del arco derecho.
12 y 13	Mini-cámaras ubicadas al lado de cada arco para proveer replays en primer plano de las jugadas cercanas al arco.
14	Cámara montada sobre grúa detrás del arco izquierdo.
15	Cámara montada sobre grúa detrás del arco derecho.
16 y 17	SteadyCams a nivel del campo de juego, para cubrir jugadores, bancos de suplentes y jugadas.
18	Cámara Super Slow Motion de ángulo revertido para tomas de los DT, personalidades, jugadores al costado de la cancha y replays de jugadas.
19 y 20	Dos cámaras elevadas de ángulo revertido para cubrir la actividad en los bancos de suplentes de ambos equipos.
21	Cámara Super Slow Motion del otro lado de la línea central, a nivel del campo de juego.
22 y 23	PlayerCam A y PlayerCam B. Cada una es usada para cubrir a un jugador determinado durante todo el partido.
24	Cámara adicional para primeros planos, ubicada en plataforma principal de cámaras.
25	Provee una vista aérea del estadio y, de ser posible, los alrededores.
26	Cámara en mini-grúa para entrevistas. Sólo para antes del partido.
27	Cámara Box, ubicada en la primera grada a la izquierda, en línea con el arco.
28	Cámara Box, ubicada en la primera grada a la derecha, en línea con el arco
29	Ultra Motion – ángulo superior izquierdo, a nivel del campo de juego
30	Ultra Motion – ángulo superior derecho, a nivel del campo de juego
31*	Cámara aérea, sólo para antes del partido.
32*	Cámara Cable, sobre el campo de juego.
M	Cámara móvil ubicada en plataforma principal de cámaras.

\*Cámaras opcionales para partidos puntuales.



# El camino del color

Charla sobre “Caño dorado” con Daniel Ortega (ADF) y el director Eduardo Pinto

## FOTOGRAMA DE LA PELICULA

### ¿Cómo fue la elaboración de la película?

Eduardo Pinto: Originalmente el proyecto, hace varios años, tenía un productor yanqui de Los Ángeles. Iba a ser una película de varios millones de dólares, donde se utilizarían grúas y animaciones bajo el agua, por ejemplo. Era otra película, más recargada pero técnicamente más fluida, más americana, planeada para hacerse en 35mm. Luego ese proyecto se cayó y pasaron tres años hasta poder concretarla. Ahí surgió el desafío de cómo hacer para actualizar eso que habíamos pensado, porque hay un momento cuando uno escribe o arma algo, en que después de un tiempo ya perdió la calentura para hacerlo. Y ahí se convirtió en esta suerte de documental, con cámara en mano, subido al vértigo del personaje principal y de las condiciones, donde no repetimos las tomas más de una vez (y a veces ni siquiera). O sea, era no parar. A mí me gusta más esta película, más zarpada, más documentalista y más villera que la otra, porque en la yanqui hasta nos imponían un actor.

Daniel Ortega: Eduardo y yo la masticamos durante cinco años. Pinto la dibujó toda, cuadro a cuadro, le puso colores y armó un librito con el artista plástico Hugo Martí. Nos conectamos mucho con el tema del color; íbamos al río, sacábamos fotos, forzábamos... Hubo una gran elaboración sobre la forma, lo cual estuvo bueno porque luego rodamos muy rápido, ya sabíamos que íbamos a hacer y eso nos llevó también a poder improvisar o directamente armar la acción en la locación. Como dice Miguel Pereira, una “improvisación no negligente”...

EP: Éramos como una banda de guerreros, resolviendo con lo que teníamos y lo que encontrábamos, todo a partir del trabajo previo.

DO: De hecho, Eduardo y yo nos pasábamos la cámara todo el tiempo. En la escena de la fiesta en el club me enfermé y quedé tirado en una cama. Pinto agarró la

cámara y comenzó a filmar; cuando me sentí mejor de la fiebre me volvió a pasar la cámara, luego me iba a acostar otro rato y nuevamente filmaba él, y así...

EP: Veníamos trabajando mucho juntos haciendo videoclips, teníamos la mecánica conjunta, era lo que menos nos costaba. Y lo que menos había era un debate: había acción. Lo que más me gusta de la fotografía es que se rodó como un documental, a veces sentía que los lugares no estaban iluminados y sí lo estaban. El storyboard ya dibujado y coloreado estaba en el rodaje pero tampoco era la Biblia. Recuerdo que teníamos que resolver una de las escenas finales en la que Panceta (Lautaro Delgado) se rinde ante el santuario del Gauchito Gil, y no sabíamos dónde poner la cámara. Abrimos el libro y en el dibujo del storyboard estaba la cámara puesta dentro del santuario. Así lo hicimos. Recurríamos en algún momento al dibujo, pero también resolvíamos en el lugar. Filmar para mí es como un juego. En el teatro, los actores hacen a veces un juego en donde uno es un sapo, otro es un perro, otro un color... Entonces, decidimos incorporar ese juego para los protagonistas y definir, en el inicio de la película, qué color tenía cada uno: Panceta fue el celeste de la cerveza Quilmes, de la bandera argentina, de la virgen de Luján, de su capucha. A Clara (Camila Cruz) le asignamos el rojo, porque era devota del Gauchito Gil, por su pelo rojo, por la virginidad. Cada personaje arrancó con su color y a medida que la película crece y sube, los colores cambian: Panceta termina bañado de rojo, rezándole al Gauchito, y la chica termina con la capucha de Panceta, regresando al barrio. Este juego ya estaba dibujado en el storyboard y ya lo habíamos charlado, y queda como en una tercera lectura, creo que casi no se percibe, pero para nosotros era nuestro diseño de color y fotografía.

DO: Decidimos no preocuparnos tanto por la continuidad o por los prejuicios establecidos que tenemos

en fotografía, donde hay que respetar un ambiente, un color o la piel. En su lugar, optamos por ser más fieles a lo que los personajes sienten, iluminar sus estados de ánimo y crear un "camino del color": por ejemplo, en una escena Panceta está en un lugar donde está lloviendo, y él está desesperado y shockeado por la situación que lo tiene acorralado, y de allí saltamos a una toma donde se la ve a Clara volviendo a casa tranquila en un atardecer soleado. En las secuencias en el río, tratamos de mantener el color marrón, sucio y amarillento del agua. No queríamos cortar esas cosas que encontrábamos: si el tipo sale del agua no sale limpio, lo que se ve abajo del agua es mugre. O el "clip" posterior a la secuencia en que los chicos alquilan una habitación, en el que se lo ve a Panceta pensando: allí hay saltos de luz azul, es un amanecer que no tiene un azul lindo sino que es medio cianótico, verde, medio molesto, y luego volvemos a ver el mismo ambiente cálido. Inclusive cuando ambos se separan y él navega hasta lugares donde ve unos isleños en estado casi salvaje y todo es azul y verde oscuro, no hay sol y hay una cosa enrarecida que no es nada realista. Eso lo hicimos ya en el río Uruguay, y la gente que se ve en esa escena son cortadores de juncos que viven ahí. Nos encontramos con ellos y no lo podíamos creer. O sea, en ese sentido no nos ateníamos al guión, preferíamos filmar lo que encontrábamos. A su vez, toda la película tiene una estética sucia, rota, a veces medio insoportable e incómoda. Eso fue interesante de trabajar, ya que uno está acostumbrado a querer hacer siempre todo lindo y prolijo...

EP: Efectivamente, en la primera parte de la película todo está filmado con cámara en mano y con un vértigo insoportable. El travelling aparece recién en una parte más tranquila, que es cuando ellos se van al río a fumar y a compartir la relación. Allí hicimos un travelling permanente, la cámara está siempre arriba de los botes y todo es fluido. Después volvemos a la tierra y allí empleamos otra estética.





#### FOTOGRAMA DE LA PELICULA

DO: En una isla hicimos unas escenas íntimas de los dos, con la cámara desde arriba, atada a una caña, sin cabezal ni nada, con el Angular Optar 5,5mm, lo cual le dio un lindo movimiento, como de "flotación", parece cine coreano, esa estética de lo desprolijo que estábamos buscando...

#### ¿Con qué equipo trabajaron?

DO: Originalmente, cuando se elaboró el presupuesto, se pensó en usar la cámara Sony Z1 o una Sony 900, en el mejor de los casos. Posteriormente, y gracias a Ricardo Masanet y la gente de Cámaras y Luces, tuvimos la posibilidad de rodar con la Silicon SI2K. Nos pusimos muy contentos porque tanto Pinto como yo somos fotógrafos y queríamos fotografiar. Comenzamos a hacer pruebas con la cámara (de hecho retrasé el inicio del rodaje dos semanas para eso) y Eduardo me pidió probar determinadas cosas (cámaras lentas, rápidas, etc), mientras llamábamos a P→+S Technik para que nos asesoraran sobre algunas cosas que supuestamente se podían hacer pero no estaban probadas, por lo que íbamos adaptándonos al "seudoprototipo" que teníamos... Utilizamos las cámaras

número de serie 3 y 4, ya que la 1 y la 2 no estaban disponibles -con una de ellas se estaba filmando "¿Quién quiere ser millonario? - Slumdog Millionaire" (Danny Boyle, 2008; DF: Anthony Dod Mantle) y con la otra un documental en Mongolia.

EP: Cuando nos propusieron hacerla con la Z1 en realidad para mí no fue un problema o una traba, porque -como mencionamos- el trabajo ya estaba pensado desde los colores. Como director, para mí el formato no era tan importante, pero sí lo era poder filmarla. Iba a ser otra película distinta quizás, pero la realidad te va llevando hacia determinados lugares. Finalmente, en realidad el formato sí fue importante, porque la película ahora se ve muy bien. Pero no lo era en ese instante donde hay que tomar la decisión.

DO: Fue muy lindo cuando barajamos hacerla en 16mm... ¡un sueño hermoso!

#### ¿Cómo respondió la cámara en el rodaje?

DO: Filmamos en el 2008 en el Barrio San Jorge, en el Delta del Tigre, en condiciones muy extremas. Hacía mucho calor, la cámara hervía y levantaba temperatura. Rompimos varias cámaras, tuvimos hasta tres cuer-

En la página anterior, aquí abajo y en las págs. siguientes, dibujos realizados por el director Eduardo Pinto.



pos desarmados, filmábamos con la cámara de uno, el cuerpo de otro, el lente de otro... Periódicamente mandábamos a P+S Technik un informe de las cosas que nos parecía que le hacían falta a la cámara (luego me enteré que le agregaron un doble ventilador al cuerpo, lo cual fue muy bueno). Afortunadamente Cámaras y Luces se preocupó porque tuviéramos siempre dos cuerpos de cámara, y respondían a lo que solicitábamos, ya que ellos también estaban probando cómo funcionaban.

EP: Era una gran contradicción estar filmando en la villa con esa cámara tan delicada...

DO: El Tigre es casi ingobernable: por ejemplo, teníamos mucho sol y después nubes negras, una vez inclusive se nos inundó el set por la Sudestada. Muchas escenas las filmamos con lluvia y no se nota en la película final. Un plan de rodaje de diez semanas lo hicimos en seis.

### ¿Con qué lentes trabajaron?

DO: Los set Carl Zeiss 1.3 (8, 9.5, 12, 16, 25 y 50), un Angular Optar 5,5mm (que usamos bastante) y un Zoom Angenieux 11.5 -210mm. Al trabajar en 2:35, necesitábamos angulares todo el tiempo.

EP: El sistema de lentes de la cámara me llamó mucho la atención: es como una cajita de la cual sale un cable y éste va al lente. Nos sirvió mucho en la escena en que Tacom (Yiyo Ortiz) y Panceta van en el auto: al no poder entrar muchos dentro del auto, el personaje manejaba mientras uno de nosotros filmaba con una sola mano (que era como una especie de "mano-cámara") y miraba el monitor que estaba en el piso. Es de una gran comodidad, y la vibración del lente le daba una buena tensión a la toma.

### ¿Con qué equipos iluminaste, Daniel?

DO: Usé muchas bolas chinas para seguir a los personajes. A su vez, inventamos luces con mi hermano (quien trabajó de gaffer en la película y le gusta armar cosas): por ejemplo, en la escena en que Panceta se despierta en la habitación al día siguiente de estar con

Camila, para la luz que le entra por la ventana usé dos bipines de 1000w apuntando a un espejo (para que multiplicara un poco más) y una gelatina CTB full para modificar la temperatura color. Usamos también muchos tubos y plafones, los poníamos por todos lados. La escena en que Panceta le va a vender los caños al Polaco (Luis Campos) fue filmada dentro del living de la casa de nuestro productor Omar Jadur con dos tapones, y puse DedoLights y fuentes pequeñas. Todas los exteriores noche fueron iluminadas con Open Face de 2 kw dispuestos como luces de calle: en algunos casos reforcé un poco los sodios existentes, usando CTO full con Plus green 1/4. La escena del bosque en que Panceta mata a Tacom y se queda gritando fue iluminada sólo con un Rubi 7.

### ¿Cómo encontraste la cámara con respecto a la sensibilidad?

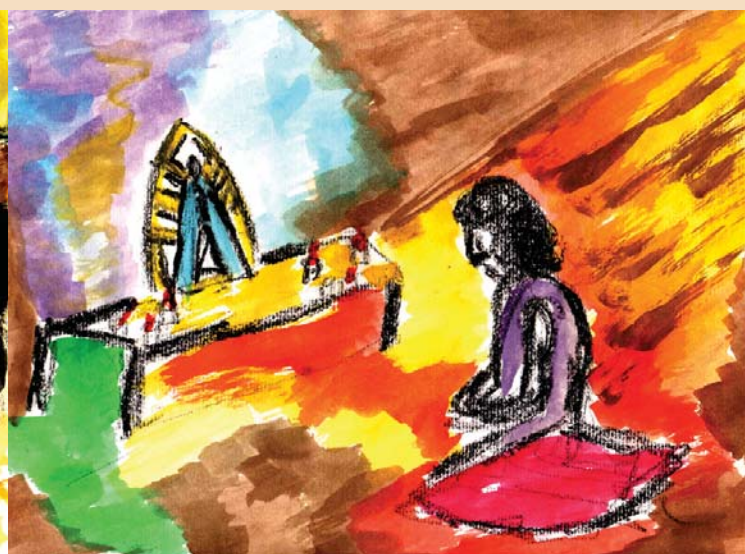
DO: Daba realmente a 320ASA (a veces la usábamos a 250). Un DF mexicano que estaba haciendo pruebas en el mismo momento que nosotros me dijo que llegó a trabajar en 160ASA. Y llegué a usarla a 9 DB (una sola vez): en la escena del árbol, cuando Panceta pasa corriendo... Hubo secuencias nocturnas en las que para mí esta cámara rindió mucho mejor que la RED One.

### ¿Y qué fue lo más difícil que encontraste con respecto a ella?

DO: El monitoreo, que a veces fallaba (es verdad también que la forzamos mucho). Al sol, por ejemplo, no se veía nada. Entonces empecé a usar fotómetro y dejé de monitorear. Creo que es muy importante usar instrumentos, ya sea el fotómetro o el False color, que es una herramienta muy buena, sobre todo cuando se filma en estas condiciones.

### ¿Dónde y cómo hicieron las tomas submarinas?

DO: Las filmamos en una pileta en la casa de Omar. Aquí fue fundamental el excelente trabajo de arte de Sergio Hernández. Usamos agropol negro y ensucia-





mos la pileta de tal manera que nunca más se pudo limpiar... Trabajamos con un estanco y una Sony Z1 seteada a 1000 de shutter para que quedara ralentado y se vieran las burbujas (Pinto ya había hecho unas pruebas para esto). ¡Tragamos agua todo el día!

#### ¿Y cómo tuvieron acceso a filmar en la villa?

EP: Jadur tuvo una gran decisión al proponer ingresar al conurbano, precisamente al barrio San Jorge, a través de un par de amigos suyos que vivían ahí. Allí también vivía Alfredo Bertazzoni, quien hace el personaje del Melli y fue una especie de consultor estético y de casting, y estuvo muy involucrado en el vocabulario que se usó en la película. Trabajamos sólo con tres actores profesionales: es la primera película de Camila, por ejemplo. Se armó una mixtura entre actores y no actores, y se buscó un tono real, con mucho de improvisación. Los ensayos se hicieron en un sótano en una

casa y luego, al ir a las locaciones, nos encontrábamos tanto con el lugar como con la luz y la cámara, y largábamos. Ese era el espíritu. Una vez que entramos, decidimos retratar el lugar en vez de intervenirlo. Recuerdo un día en que estábamos comiendo un asado y llegó una gente "pesada". Vacieron sus mochilas, sacaron sus fierros, y entre esos fierros había un caño. Ahí dije: "Estamos en el lugar indicado". En un punto era una situación buenísima, pero también era peligrosa. Pero eso es lo que tiene la película.

DO: Mi hermano subía a poner los faroles y al bajar no estaban las líneas. Luego hablábamos y las devolvían... De alguna manera invadimos su lugar.

EP: El barrio estaba dividido entre los que estaban a favor de la película (actuaron, estuvieron en la escena de la Sociedad de Fomento, trabajaron en el arte) y los que estaban en contra, del otro lado. Era complicado. Y ahí es donde fue importante el arte de Hernández: él





captó la situación enseguida, agarraba el pincel y se ponía a pintar. Daniel apenas intervenía con la luz y Sergio apenas intervenía con cosas. Luego fue retratar, como "robar" un momento.

**La idea de las armas que vende el personaje principal, ¿fue tomada de algo existente? ¿Es una consecuencia del desarme que se muestra al principio de la película?**

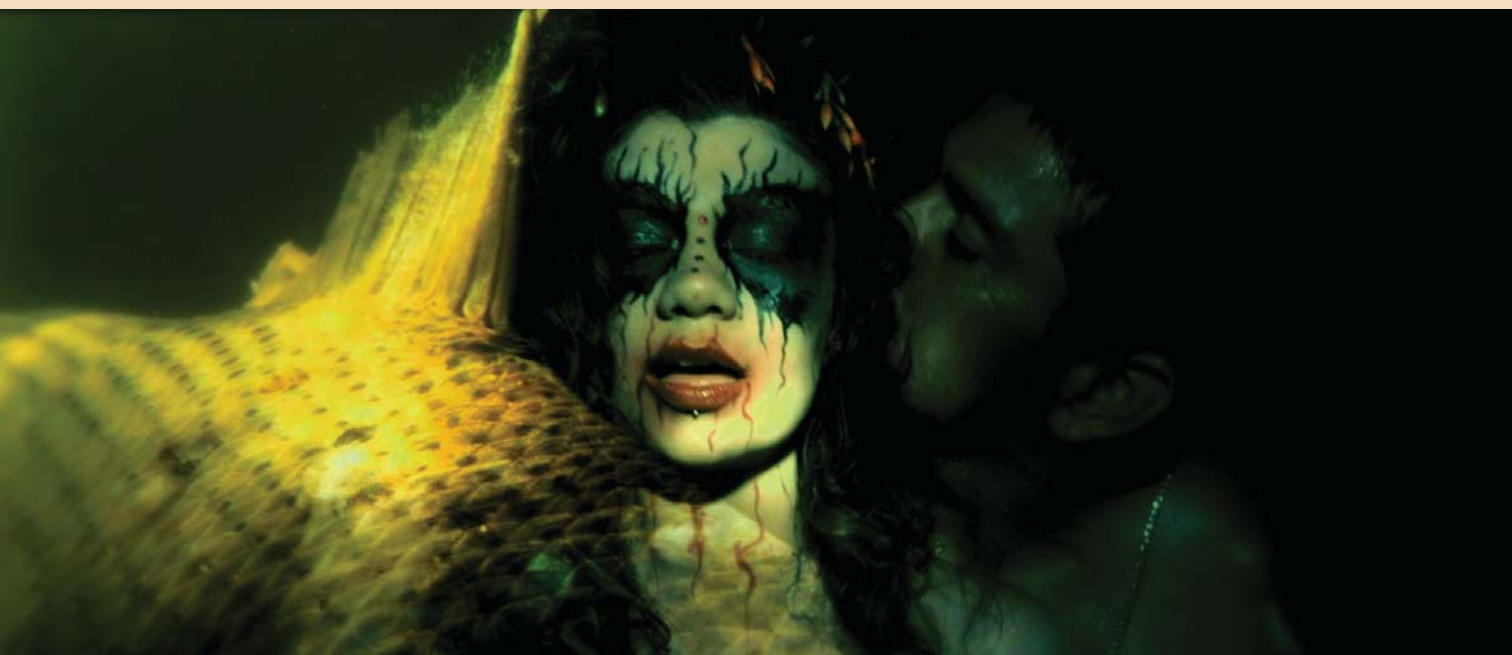
EP: Sí, son armas reales, eso pasa todos los días, y esta persona que mencioné que tenía las armas en su mochila tenía un caño de esos. Es el último tiro, el arma que les queda. Lo que tiene de particular es que la desarmás, la metés en un bolso y no parece un arma. Lo de incluir la secuencia documental sobre el desarme tuvo que ver con la dinámica de ir tomando lo que da la realidad para construir la historia, ir "disecándola". Por ejemplo, el Gauchito Gil que aparece en la película originalmente no estaba en el guión, apareció cuando fuimos al barrio y encontré el santuario. Era ir tomando todo y armar la malla, como un collage.

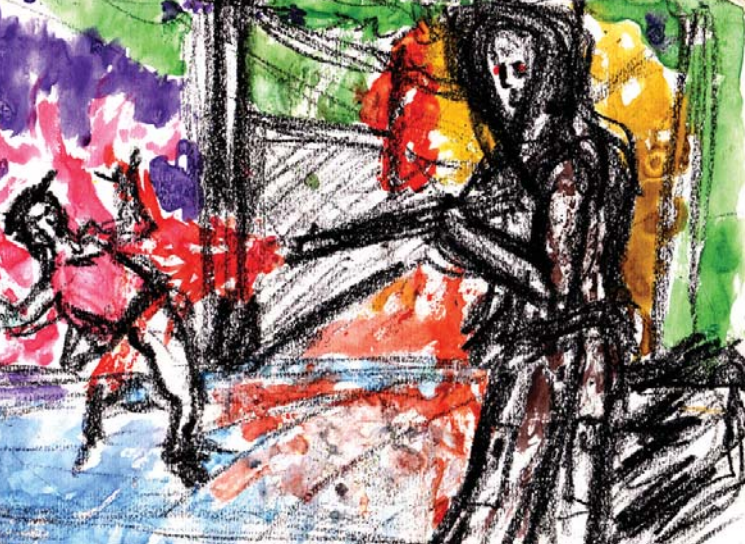
**¿Cómo fue el workflow final?**

DO: Originalmente, antes del rodaje, habíamos experimentado algunas cosas con Lucas Sambade y Sebastián Toro (de Sin Sistema). Allí ellos decidieron

comprarse el Iridas, e incluso viajamos juntos a Alemania. También hicimos pruebas con Bubi, y habíamos llegado a barajar un workflow perfecto. Pero luego pasó el tiempo, obviamente hubo problemas presupuestarios y terminamos cambiando el rumbo, lo que derivó en un proceso muy tortuoso que me llevó nueve semanas. Era una película chiquita que creció mucho: creíamos que la podíamos hacer sin pensar en la plata y que podíamos llegar a un montón de cosas, pero luego nos topamos con la realidad. El color lo hizo Mariano Dadwinson, quien le puso mucha, mucha garra, pero era una película muy difícil para un colorista y además él era también el editor, lo cual era otra faena difícil ya que hay un corte casi cada tres segundos. A veces es difícil mantener el workflow que uno pensó como ideal... Finalmente, del material en raw 2K de la Silicon pasamos al Final Cut, luego al bien ponderado Color, donde retocamos el color, y de allí se sacaron secuencias de cuadros para hacer la ampliación. Diginema (de Javier Miquelez y Juan Manuel Morales) realizó la impresión del negativo, y la copia original y el seguimiento se hizo en lo de Bubi Stagnaro. Luego se hicieron otras copias en Cinecolor.

**¿Y puede ser que, con tantos procesos, la película haya ganado? Quizás con un proceso estándar no se**





Dibujo del director Eduardo Pinto e imagen final de la película.

FOTOGRAMA DE LA PELICULA

#### FOTOGRAMA DE LA PELICULA

#### hubiera logrado la fuerte imagen que tiene...

DO: No, no creo que haya ganado. Teníamos un color bastante pautado y queríamos llegar justo a él, a esa paleta, y con tantos procesos no siempre lo logramos. Por ejemplo, quizás un un acto no daba igual que otro, entonces había que pensar nuevamente como hacer el siguiente. Eso se debió a que lamentablemente no pudimos trabajar con instrumentos ni monitor profesional para llegar al nivel de detalle de color que queríamos. A su vez, creo que para este tipo de procesos, donde hay mucho color, es muy importante la diferencia cromática de los lentes. Por ejemplo, el angular 5.5 mm tenía un borde verde-rojo que otros no tenían. Entonces, al hacer una escena de plano y contraplano de los personajes, para lograr el mismo tono piel teníamos que hacer otro seteo totalmente diferente en posproducción. En cámara tratamos de filmar raw y lavado para después buscar la imagen final en la producción.

#### ¿En rodaje habían buscado algún tipo de LUT?

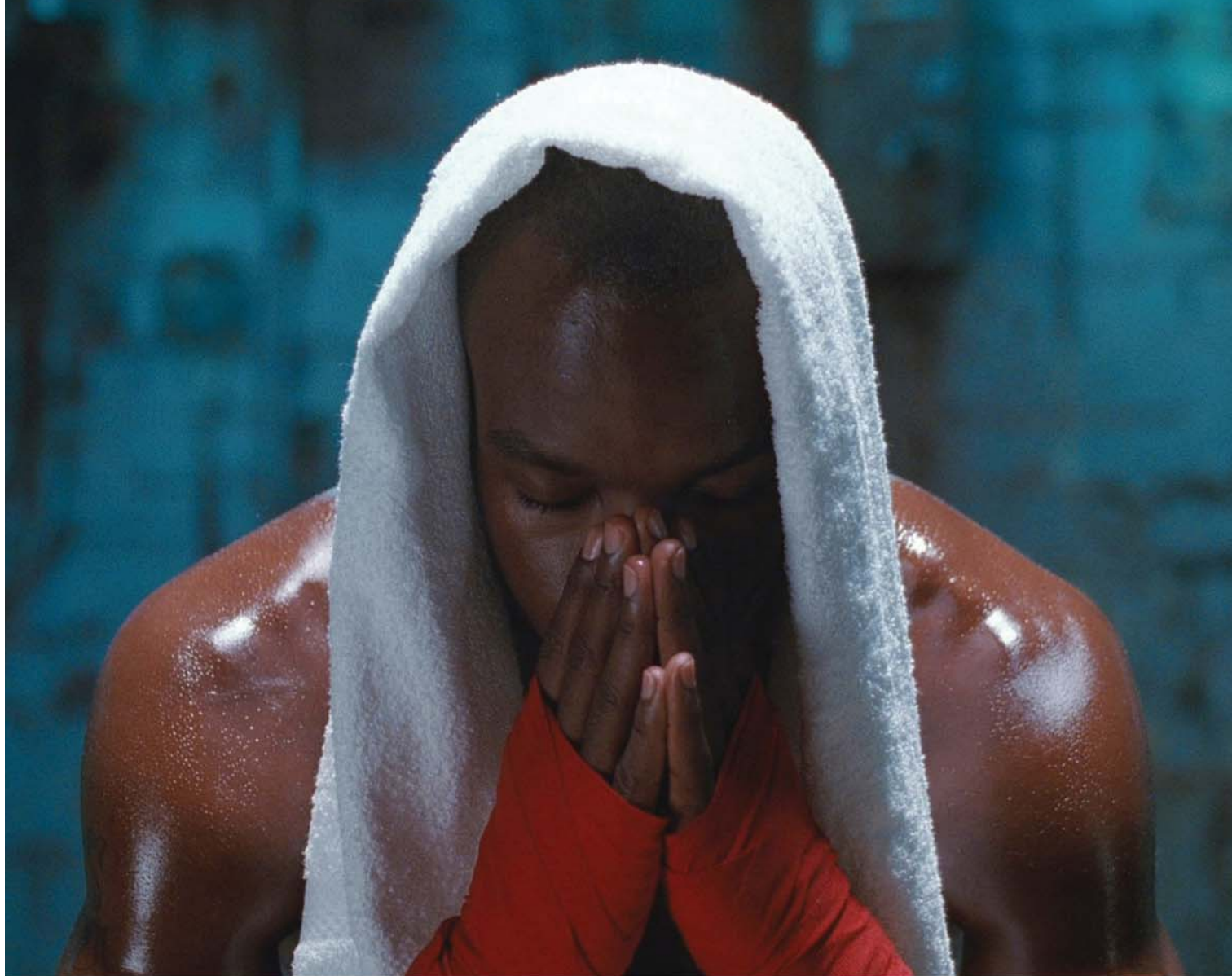
DO: Los LUT se llamaban "Coreano 1" o "Coreano 2", por la referencia que teníamos del cine coreano. Fue más hacia ese lado que hacia un lado refinado. La película es tan jugada de color que por momentos no sabía si un verde se había corrido o era un efecto óptico. Por ejemplo, una cara contra un fondo verde a veces parecía magenta. Al corregirla, el fondo quedaba más verde todavía... Bueno, de ese tipo de cosas encontramos un montón. Como dije, la película tiene casi un plano cada tres segundos (algunos hechos con el angular 5.5mm, otros con el 135mm, a veces en la misma escena), lo cual hizo bastante trabajoso todo el proceso final de dosificado...

*Reportaje por Julián Apezteguía (ADF), Christian Cottet (ADF), José María 'Pigu' Gómez (ADF), Javier Juliá (ADF) y Ezequiel García. Imágenes gentileza Eduardo Pinto. Agradecimientos: Metrovisión, Omar Jadur, No problem cine.*

#### FICHA TECNICA:

Dirección y Guión: Eduardo Pinto  
Dirección de Fotografía: Daniel Ortega (ADF)  
Cámara: Daniel Ortega (ADF), Eduardo Pinto  
Operador HD: Sebastián Toro, Lucas Sambade  
Gaffer: Sergio Alejandro Ortega  
Eléctricos: Martín Goiri, Agustín Ortega, Carlos Aramayo  
Grip: Marcelo Beltramini  
Foquista: Marcela Martínez  
Maquillaje: Dolores Sosa  
Dirección de arte: Sergio Hernández

Vestuario: Natalia Alayon  
Montaje: Mariano Dawidson  
Dirección de sonido: Pablo Bustamante  
Producción: Omar Jadur, Antonio Solé  
Producción ejecutiva: Nicolás Batlle, Adela Larreta  
Jefe de Producción: Marcelo "Cadi" Martín  
Asistente de Dirección: Julieta Ledesma, Martín Maisonave  
Asistente de producción: Mauro Guevara, Juan Marcos Nucifora  
Ayudante de dirección: Mariana Arroyo  
Con Lautaro Delgado, Camila Cruz y Tina Serrano



**Introduciendo KODAK VISION3 500T Color negative Film 5219/7219.**

**Presentando la nueva tecnología Dye-Layering. VISION 3 500T con una performance sin precedentes en las sombras y altas luces. Conocé más acerca de KODAK VISION 3 Motion Picture Film en [www.kodak.com/go/vision3](http://www.kodak.com/go/vision3)**

production

postproduction

distribution & exhibition

archive

© Kodak, 2007. Kodak and Vision are trademarks.



**Kodak**

Centro de Negocios Cinematográficos  
Bonpland 1932, Cap Fed  
Buenos Aires, Argentina  
Tel/Fax:4773-6105  
[www.kodak.com/go/latiomotion](http://www.kodak.com/go/latiomotion)



# Revolución El cruce de los Andes

*Entrevista a Javier Juliá (ADF) por su trabajo  
en la película de Leandro Ipiña*

FOTOGRAMA DE LA PELICULA

## ¿Cómo surgió el proyecto y cuál fue el concepto buscado con el director?

Originalmente se pensó en hacer un telefilm, pero siempre tuvimos una enorme esperanza de que pudiera ser un largometraje de estreno comercial. Después de rodarla, las primeras visualizaciones tuvieron buena recepción y los productores confiaron en que podían ampliarla y estrenarla en salas. Con Leandro ya habíamos trabajado juntos haciendo un documental sobre la Batalla de San Lorenzo para el Canal Encuentro y otro sobre el poeta Antonio Gamoneda, además de conocernos desde la época en la que él trabajaba de asistente en "Iluminados por el Fuego" (Tristán Bauer, 2005). Él es un tipo muy arriesgado en muchos aspectos, y creo que juntos nos potenciábamos un poco. Cuando comenzamos a estudiar la película, tuvimos muchas charlas juntos y me había quedado grabado un concepto que Vilmos Zsigmond menciona en el libro "Maestros de la luz", con respecto a su trabajo en "Del mismo barro" ("McCabe & Mrs. Miller", Robert Altman, 1971), que es una película que siempre me gustó mucho por su fotografía. Antes del rodaje, Altman le había dicho a Zsigmond que quería que la película se viera como si hubiera sido filmada en el siglo XIX, y Vilmos le respondió que en esa época ni siquiera aún había cine, a lo que Altman contestó: "Eso es justamente lo que tenemos que descubrir: cómo se hubiera visto una película filmada en ese momento". Entonces, empezaron a hacer un montón de pruebas, hasta lograr una

imagen totalmente degradada y destruida en el laboratorio, mediante filtros, subrevelados y otros procesos. ¡Cuando los productores vieron las primeras imágenes, casi echan a Zsigmond! Teniendo yo esto en la cabeza, una linda coincidencia fue que, unos meses antes de empezar la película, justo vino Vilmos Zsigmond invitado al BAFICI 2009, y contó esta anécdota. A partir de esto, Leandro y yo nos obsesionamos con que la película se tenía que ver vieja y gastada. Empezamos a estudiar las primeras fotografías a color, y llegamos a un fotógrafo ruso de principio de siglo, Serguéi Mijáilovich Prokudin-Gorskii, quien en esa época hacía una especie de Technicolor casero, tomando tres fotografías con tres filtros distintos y luego componiéndolas. Eran los primeros intentos de la fotografía a color, y los colores se desviaban un poco, como si tuvieran una cierta impureza o estuvieran corridos, no parecían colores naturales. Tenían una reproducción tonal y una profundidad del color mucho menos amplia que lo que hay hoy, había un corrimiento, algunos colores se volvían estridentes o fuertes, otros más apagados... Queríamos llevar algo de eso a nuestra película: yo quería negros lechosos, impuros, lavados, que se vieran pastosos, pero uno de los problemas que teníamos para conseguir el tono que deseábamos es que el espacio de color de la Sony 900 (cámara con la que trabajamos) tiene un rango de trabajo limitado y comprimido. Esto se sumaba a otros inconvenientes, por ejemplo con relación a los elementos que estan

frente al cuadro, donde a veces era difícil conseguir que fueran del color azul que se necesitaba, con el fin de poder trabajarlos bien, sabiendo además que la cámara tiene problemas en la reproducción de color. Esto para mí fue problema grave, que de hecho sufrí luego en el dosificado. Ya me había pasado lo mismo en "Iluminados por el fuego" con el verde de los uniformes, que se tiraban a marrón cuando se ensuciaban un poco. Creo que en la versión DCP (Digital Cinema Package) se aprecia mejor la idea de color que teníamos. Este es un tema muy actual: uno debe dosificar para la ampliación 35mm. y también para la versión digital, son medios distintos que deben ser trabajados de diferente manera. Esto es algo que aprendí en esta película.

### ¿Por qué decidieron trabajar con la Sony 900?

La película se filmó en junio del 2009, y en ese momento los formatos de Alta Definición que había en el mercado eran la Sony 900, las primeras RED y no había mucho más para elegir. Hice unas pruebas en Alta Definición Argentina con ambas, y la gran diferencia que tenía la RED, al margen de la profundidad de campo y la definición, era la profundidad de color. Estaban las condiciones dadas para trabajar con ella, pero Tristán Bauer propuso no hacerlo, y creo que tuvo razón en ese momento, porque no sé si la RED de esa época hubiera soportado las condiciones en las cuales rodamos, sobre todo en San Juan. En ese momento era una cámara muy inestable que necesitaba mucho cuidado. Eran las prime-

ras que habían salido, estaban en el mercado desde hacía sólo siete u ocho meses, y era muy arriesgado, se necesitaba un gran control para condiciones de mucho frío y calor, mucho polvo, transportándola por muchos lugares.

### ¿Trabajabas con un determinado seteo en cámara?

No, el seteo era muy estándar. Tuve la suerte de trabajar con Daniel Mendoza, en quien tengo mucha confianza como operador, y él regulaba algunos ajustes pequeños de color o de exposición, pero yo sabía lo que quería hacer luego en la posproducción, por lo que no necesitaba manipularlo en cámara, no le veía mucho sentido.

### ¿Operaste la cámara?

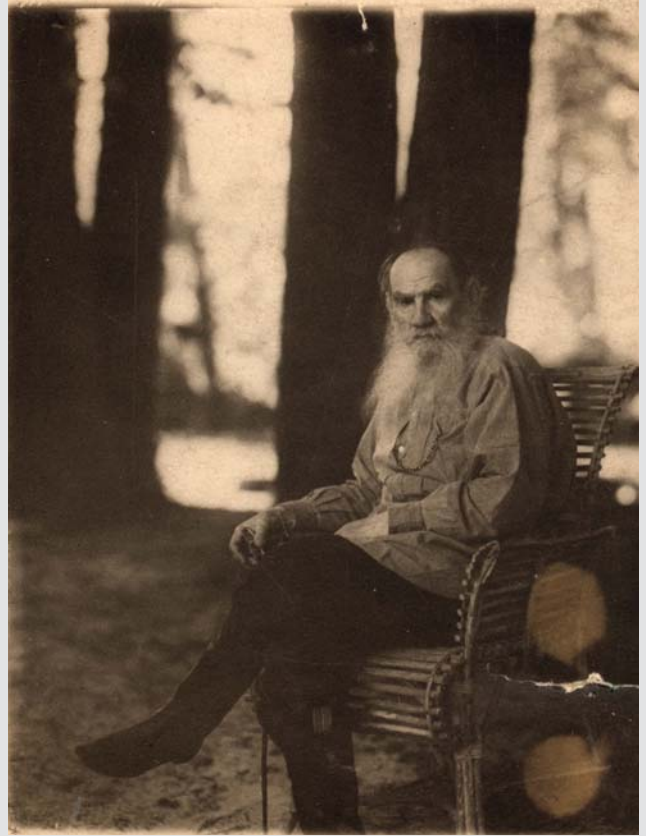
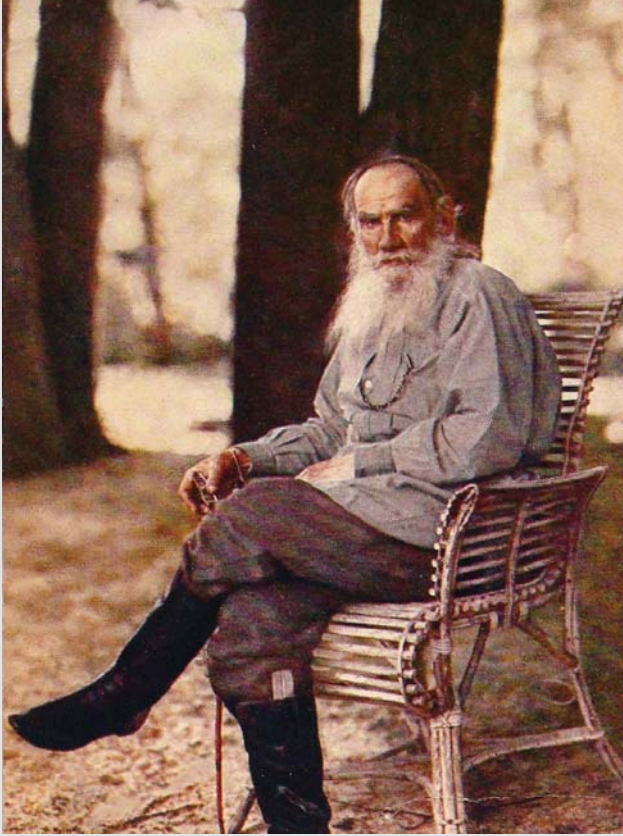
Si. En San Juan se trabajó con dos cámaras (Marcelo Sánchez operaba la segunda) y hubo una tercera cámara (una Sony X3) como para "robar" ciertos planos y registrar cosas para efectos y composiciones. En Buenos Aires utilizamos sólo una.

### ¿Durante el rodaje tuviste alguna precaución técnica, considerando que se emitiría en TV pero quizás también se ampliaría para salas?

La verdad es que no me preocupó mucho por eso. Procuo que lo que veo me guste y esté acorde con lo que pienso que tiene que ser. En los proyectos que hice para televisión nunca encontré mucho sentido a esos tecnicismos, porque al final siempre depende de la TV en la que se vea el trabajo, de la transmisión y de un montón

FOTOGRAMA DE LA PELICULA





Javier Juliá (ADF) y el director Leandro Ipiña se inspiraron en las primeras fotografías a color, realizadas por el ruso Serguéi Mijáilovich Prokudin-Gorskii. En mayo de 1908, Gorskii visitó a León Tolstói y tomó la fotografía en blanco y negro que reproducimos arriba a la derecha. Posteriormente hizo reproducciones a color como la que mostramos a su izquierda. Sobre estas líneas, fotografía tomada por Gorskii en Rusia en 1909: "Pinkhus Karlinskii. Ochenta y cuatro años. Sesenta y seis años de servicio. Supervisor de la compuerta de Chernigov." Colección de la Biblioteca del Congreso de EEUU..

de factores que están absolutamente fuera de mi alcance. No sé como controlarlos ni como tenerlos en cuenta. En cuanto a la ampliación a 35mm., creo que el problema es el balance de color, trasladar un espacio de color a otro formato. Ese traslado me resulta lo más conflictivo, más que el balance lumínico o la gama. Los espacios de color trabajan de manera distinta y ahí siento que entra el conflicto. En cuanto a lo que tiene que ver con la definición, en la película han quedado algunas tomas en las cuales veo unos defectos típicos del video, pero creo que en líneas generales tiene una definición correcta. Igualmente no me preocupaba ya que no buscábamos que se viera súper definido, sino todo lo contrario.

#### ¿Cuánto duró el rodaje?

Toda la película se filmó en seis semanas. Comenzamos por San Juan, donde filmamos todos los exteriores en la Precordillera de los Andes (salvo los nocturnos, que se hicieron aquí en la reserva ecológica de Costanera Sur). A la Cordillera propiamente entramos muy poco (allí hicimos escenas como la de la emboscada o algunas tomas de los personajes cabalgando), y lo que se rodó en la Precordillera se hizo pensando en luego aplicar montañas en posproducción, detrás de la primera línea de montañas reales. Un año después se hicieron unas escenas adicionales, correspondientes al comienzo de la película, que fueron rodadas por Daniel Mendoza ya que yo me encontraba en la preproducción de otro rodaje. Se hicieron para introducir lo que había sucedido antes en Chile y para mostrar la ayuda que el ejército recibe del pueblo cuyano, en donde se ve a las mujeres cocinando, confeccionando los trajes, etc.

## ¿Cómo hicieron la escena del campamento iluminado de noche?

Elegimos el lugar donde íbamos a filmar la escena y ubicamos los soldados que van bajando con sus mulas: en función de eso dispusimos unas 40 o 50 carpas reales de tal manera que los protagonistas se superpusieran con esas carpas y de alguna manera estas los "rodearan", para así en la posproducción no tener que hacer un rotoscopiado o trabajar por capas. Filmamos a la hora mágica, justo cuando el sol se escondió detrás de la montaña, y Fabián Forte (gaffer) ubicó una lamparita de 200 w con gelatina dentro de cada una de las carpas, algunas con dimmer y otras a un Flicker Master, que es un aparato que hace flickear la luz, pudiendo graduar la intensidad y el punto en que uno quiere que prenda y apague, suba y baje, se puede programar de manera aleatoria, etc. Antes que entraran los personajes cabalgando, filmamos unos treinta segundos de las carpas solas con las fogatas y las personitas alrededor, para que luego en posproducción pudieran ser recortadas, multiplicadas, se las dieran vuelta, etc. También se agregaron el cielo y las montañas. Todo este trabajo lo hizo Leandro Visconti de Yema VFX, quien además estuvo presente en todo el rodaje.

Para la secuencia en que San Martín (Rodrigo de la Serna) habla a su ejército de 2.000 soldados antes de la Batalla de Chacabuco, Leandro Visconti hizo una previzualización en 3D para que nosotros pudiéramos encontrar la altura desde la que debíamos filmar el plano general, ya que teníamos que estar bastante alto para ver un ejército de tal magnitud. Decidimos que teníamos que hacerlo a unos 30 metros, conseguimos una lomada y sobre ella se construyeron practicables y andamios para conseguir la altura necesaria. Trabajamos con una gran cantidad de extras, pero de todas formas también se aplicarían soldados duplicándolos, por lo que Leandro Visconti necesitaba saber exactamente donde poner cada una de las capas de soldados, teníamos que ser muy precisos ya que había varios regimientos que se ubicaban en distintos lugares, con vestuario diferente. De hecho, una segunda unidad dirigida por Leandro Visconti estuvo haciendo eso durante varias horas mientras nosotros filmábamos otra cosa.

## ¿Dudabas si esas escenas de masa iban a resistir a la ampliación, en términos de definición?

Quizás un poco. De hecho, los lentes que usé tienen una aberración que se nota un poco en los bordes, dentro de los planos generales. Es como un 'blureo'. De todas formas, vuelvo a lo mismo: generalmente no me preocupaba, sentía que tenía que degradar la imagen lo máximo posible y hasta por momentos siento tendría que haberlo hecho más, creo que me quedé corto, a pesar que hice muchas pruebas, poniendo filtros de difusiones como los



Ultracon, Lowcon, Fog, Classic Soft, etc. Finalmente dejé de usarlos porque producían ciertas cosas a veces bastante molestas, sobre todo con los flares, y la imagen se ponía totalmente blanca, no era estéticamente estable. Cuando en los primeros cinco minutos de la película uno plantea una imagen y una estética (por más distorsionada que sea), el espectador entra en ese mundo, y hay que sostenerlo hasta el final.

## ¿Hiciste alguna toma en "noche americana"?

Hay sólo dos: un plano general de San Martín con la cordillera atrás, agachado como un cóndor, y el plano corto que sigue a ese.

## ¿Cómo realizaron la secuencia de la tormenta de nieve?

Nos resultaba difícil encontrar la cueva ideal para el plano general desde el exterior, hasta que en un momento iba caminando por la locación y vi un pequeño agujero en la piedra, con unas rocas espectaculares, que parecía una maqueta perfecta. Saqué una foto, se la mostré a Leandro y le gustó. Compramos sal para utilizar como nieve, la decoramos, la pintamos y ese fue nuestro plano general de la cueva. Luego en estudio filmamos al chico caminando con un fondo verde y se agregó fuera de la cueva, al igual que la nieve cayendo. El interior lo hicimos en una cueva real que encontramos en San Juan, que tenía un espacio muy grande, donde podíamos estar relativamente cómodos para filmar. Las paredes tenían un color muy feo y fueron pintadas. Fue difícil porque tuvimos que usar máquinas de viento y de nieve dentro de la cueva y el espacio era reducido. La nieve era en realidad espuma, y yo estaba preocupado por temor a que se notara, sentía que no podía quedarme mucho tiempo quieto con el plano, tenía que tener cierto frenesí.

## ¿Y la escena en que el chico se pierde en medio de la batalla de Chacabuco?

Eso lo hicimos con cuatro máquinas grandes de humo. El humo siempre es difícil, pero afortunadamente el lugar no era muy ventoso. Fue complicado también para la ilu-



minación: a veces el sol le pegaba al humo de una manera y en otras tomas lo hacía de otra forma, o se nublaba y no le daba. Incluso algunas tomas se hicieron después de que el sol se había ido pero, al haber tanto humo, el sol estaba suavizado y no se notaba tanto.

¿Cómo trabajaste los interiores nocturnos que emulan estar iluminados con luz de velas?

Fabián armó unos pequeños artilugios que constaban de un lámpara bipin de 50w con un alambre que lo circundaba y permitía ponerle un capuchón de gelatina 1/2 CTS y 1/2 CTO (a veces también les poníamos difusiones Opal o 251). Los ubicamos en muchos lugares en cuadro, pero escondidos detrás de las velas reales, y los conectamos al Flicker Master. También utilicé lamparitas comunes de 100, 200 o 500w con capuchones de gelatina. Para todas estas escenas con velas, una gran fuente de inspiración fue "El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford" (Andrew Dominik, 2007; DF: Roger Deakins), que considero una película extraordinaria. Para esas escenas, Leandro me había propuesto que la luz de las velas pegara en el personaje y que lo demás se fundiera a negro, se muriera, no quería esa falsedad de luz de vela donde todo se ve... Nuestras situaciones eran distintas y a veces me gusta esa sensación de penumbra, donde apenas se ve, además siempre buscamos que la película tuviera mucha textura.

¿Esas escenas se hicieron en interiores reales o en estudio?

La única locación real donde filmamos fue una vieja casa en el Gran Buenos Aires, que tenía características similares a las de hace 150 años. La fuimos remodelando y allí recreamos la gobernación de Cuyo (cuando San Martín se encuentra por primera vez con el chico y luego echa a todos los generales), filmamos la escena con Remedios (Ana Gutiérrez) y la secuencia en que el chico se pelea con su padre. Todos los demás interiores fueron filmados en pabellones de la ex ESMA, que nos facilitaron y encontramos muy funcionales para lo que necesitábamos hacer. Allí Sergio Rud (Director de Arte) hizo un gran trabajo construyendo los decorados restantes que nos hacían falta.

*Entrevista por Christian Cottet (ADF), Marcelo Iaccarino (ADF) y José María 'Pigu' Gómez (ADF). Adaptación: Ezequiel García. Imágenes gentileza Leandro Ipiña.*

## FICHA TECNICA:

Dirección: Leandro Ipiña  
Guión: Andrés Maino, Leandro Ipiña  
Dirección de Fotografía: Javier Juliá (ADF)  
Cámaras: Marcelo Sánchez, Javier Juliá (ADF)  
Operador HD: Daniel Mendoza  
Gaffer: Fabián Forte  
Dirección de Arte: Sergio Rud  
Montaje: Alejandro Brodersohn  
Música: Sebastián Escofet

Diseño de Vestuario: Julio Suárez  
Dirección de Sonido: Martín Grignaschi  
Diseño de Maquillaje: Mirta Blanco  
Producción Ejecutiva: Verónica Fiorito  
Producción TV Pública: Gustavo Villamagna  
Dirección de Producción: Dolly Pussi  
Efectos Visuales: Leandro Visconti  
Jefatura de Producción: Federico Prado  
Asistencia de Dirección: Ariel Piluso  
Con Rodrigo de la Serna, Juan Ciancio, León Dogodny, Lautaro Delgado

## Detrás de una nebulosa de difícil acceso

Las películas comienzan siempre con una imagen. Esa imagen está, desde su concepción, teñida por una idea. Podríamos decir premoldeada. En el caso de "Revolución", la imagen de San Martín y su ejército estaba detrás de una nebulosa de difícil acceso. El paso del tiempo, las sucesivas manipulaciones, la dificultad de dar con un retrato fiel, llevaban a la reconstrucción casi artesanal de una imagen derruida. Una de las características más notorias del Ejército de los Andes (que lo diferenciaba de los demás ejércitos) era que contaban con uniformes prácticamente nuevos, de colores vívidos. ¿Cómo lograr entonces una imagen desgastada, y a la vez salvar los uniformes?

Las fotos y negativos coloreados, los experimentos en color de los primeros fotógrafos o el primer Technicolor funcionaron como base para acercarnos a ese tratamiento del color que buscábamos. Sin llegar a la exageración, manteniendo siempre una línea sutil, la postproducción de color fue detallista y minuciosa. Comenzamos en un Color, en Alta Definición Argentina, junto a Maximiliano Pérez, para luego continuarlo y dar los toques finales en un Scratch, con Luisa Cavanagh, en Cinecolor. El trabajo fue el de separar cada color de los uniformes y saturarlos, para luego desaturar toda la imagen. La idea era crear una paleta acotada, casi sin diferencia entre los tonos pieles y el entorno, pero con los uniformes manteniendo su color. Utilizamos también muchos filtros de aberración de lentes, aberraciones cromáticas, grano y algunos 'blureos' sectorizados.

La imperfección de la imagen fue la premisa que seguimos con Javier Juliá (ADF) desde el primer momento. Tratamos siempre de evitar la supuesta "belleza" en la que caen las películas de época. Sabíamos que el laconismo tanto en la fotografía como en el arte, el vestuario, y también las actuaciones, iban a darle el tinte de realidad que buscábamos. Realidad tan difícil de conseguir cuando el retrato ha sido tantas veces tergiversado y manipulado de manera grosera por la historiografía clásica.

*Leandro Ipiña  
Director*



# ALTA DEFINICION ARGENTINA

## cámaras y post-producción

### HD • RED ONE MX • SI-2K

[www.hdargentina.com](http://www.hdargentina.com)

Tel : (54 11) 4777 7423

## LÍDER EN TECNOLOGÍA DIGITAL

---



FOTOGRAMA DE LA PELICULA

## Sobre "Los labios"

*Entrevista con la Directora de Fotografía María Laura Collaso por su trabajo para la película de Santiago Loza e Iván Fund*

### ¿En qué condiciones se rodó la película?

La filmamos en veinte días a lo largo de cuatro semanas, en noviembre del 2009, en San Cristóbal, al norte de Santa Fe. Era una época de mucho calor y tuvimos muchos problemas: el agua no es potable, por ejemplo, lo que hizo que nos enfermáramos todos, en distintos momentos. Trabajamos con un equipo muy chiquito: el gaffer Gonzalo Ceria (quien nos dio una mano enorme), Iván en la operación de cámara y dos personas en sonido. La película tiene un porcentaje muy grande de documental, por lo que la idea fue hacer algo pequeño con un presupuesto acotado. Santiago e Iván querían tener libertad con la cámara y una comodidad que les permitiera no tener que hacer una puesta ni sentirse atados a nada. Por ejemplo, siempre era necesario que la cámara pudiera ver para todos lados, por lo que, en locaciones como el hospital, el bar o el lugar donde ellas viven (que era un hospital abandonado), tuve que

colgar las luces. En el bar, el 80% de los personajes eran incontrolables, son gente que está siempre ahí y puede pasar cualquier cosa. Hablamos con los directores sobre no intervenir el lugar ni armar una puesta, para no interrumpir nada de lo que pasara. Sólo se le dijo a la gente que no mirara a cámara. Nos movíamos hasta el momento en que casi no se percibiera que estábamos ahí. Yo trabajaba desde afuera, con espejos, por ejemplo, para nunca invadir. Esa fue una de las premisas más importantes, y hubo un largo camino hasta encontrarse y entenderse con los directores. Me costó mucho, fue un proceso de aprendizaje muy grande para mí. Una de las cosas más importantes que aprendí fue el hecho de resolver con los medios que uno tiene en la situación en la que esté, a explorar y explotar eso, y a entender qué es lo que funciona con cada película.



FOTOGRAMA DE LA PELICULA

**¿Los únicos personajes ficticiales son las tres protagonistas? ¿El resto fue registrado de manera documental?**

Sí. Habíamos seleccionado las casas que las chicas visitarían y charlado con la gente que vive en ellas, para coordinar el día que filmaríamos, pero no se intentaba modificar el universo de esta gente, sino más bien meterse adentro de ese mundo tratando de no invadirlo.

Las actrices respondían al guión escrito, pero se movían dentro de la realidad de los dueños de casa, y nosotros registrábamos eso en tiempo real, nos dejábamos llevar por lo que pasaba. Esto era una de las cosas que me resultaron más interesantes y al mismo tiempo difíciles: experimentar como resultaría este cruce entre el guión, y todos nosotros llevándolo adelante, y la realidad que surge en cada momento. La prima de Iván es asistente social y tuvo una experiencia similar a lo que viven las protagonistas. De ahí surgió el guión que escribieron Iván y Santiago.

Las secuencias en el hospital abandonado, donde vivían las protagonistas, las tuvimos que filmar al comienzo del rodaje, por una cuestión real, ya que lo estaban demoliendo. ¡Un día entramos a una habitación y faltaba una pared! Santi e Iván son como esponjitas que van tomando cosas, y terminaron incluyendo esto en la película. Tenían muy claro lo que necesitaban para la película y estaban súper atentos a lo que pasaba a

cada momento, que iba modificando o agregando otro sentido. La grúa no es ficción, estaba ahí, nadie le dijo al señor de la grúa que hiciera lo que hizo, realmente lo estaba haciendo en ese momento. Fue muy impresionante. Creo que nos terminamos fundiendo y uniéndolo todos en lo que pasaba...

**¿Con qué cámara trabajaron?**

Con una Sony EX1 (XDCam) y diariamente volcábamos el material a un disco rígido. A su vez, constantemente yo visitaba las locaciones para tomar nota de los horarios y de cualquier otro detalle en una libretita, de manera bastante obsesiva. Me hice una especie de tablita comparativa casera entre el LCD de la cámara, el fotómetro spot y mi réflex digital. De esa manera podía trabajar sabiendo cual era mi "cero", ya que no contábamos con instrumentos y/o monitoreo calibrable. Para cuestiones de continuidad usé mi cámara réflex digital, que tenía seteada con la sensibilidad que venía usando (320 ASA): casi siempre usé la EX1 con la ganancia en -3Db.

**¿Cómo fue el workflow final de la película?**

Fue editada por Lorena Moriconi en Final Cut. Luego se llevó sin compresión a Alta Definición Argentina y corregimos el color en el Color con Maxi Pérez, con quien trabajamos muy rápido y nos entendimos perfectamente. El material venía bien, pero había cosas



FOTOGRAMA DE LA PELICULA

que yo quería corregir, como los interiores, con los cuales no estaba muy conforme: sentía que muchas veces las paredes estaban muy invadidas y eso no me convencía del todo. También quería neutralizar un poco las pieles, ya que siento que la EX1 es bastante dura en cuanto a su textura y muy saturada en cuanto al color, esto dependiendo del perfil de color que se

setee. De todas maneras, había trabajado el perfil de color de la cámara lo más neutral posible, con una tendencia apenas cálida, sobre todo porque es una película con un 80% de primeros planos. Creo que hay un límite, porque si uno se pasa, los resultados a veces pueden ser contraproducentes. Para terminar con el workflow, luego el material se exportó sin compresión



y se hizo una bajada en formato HDCam ahí mismo en Alta Definición Argentina, la cual se proyectó en el BAFICI 2010 y luego en otros festivales del mundo. Para el Festival de Cine de Cannes 2010 se hizo un DCP (Digital Cinema Package), el cual se generó en Europa (en los laboratorios Titra) desde el tape HDCam a 25fps. A comienzos de este año, hicimos la ampliación a 35mm. en Metrovisión para el estreno en la Sala Lugones y Malba. En algunos casos específicos se proyectara desde un archivo .mov que se reproduce desde un Media Player. Trabajo en la Coordinación del Área Técnica del BAFICI junto a Matías Iaccarino, y meter un tape adentro de una casetera ya parece arcaico. Lo que proyectamos digitalmente se ve impresionante. ¿Por qué tantas interferencias? ¿Por qué estamos analogizando algo y después volviendo a digitalizarlo? ¿Por qué exprimir tanto la señal, si ya hay una manera mucho más simple de proyectarla? Hay que ajustar muchas cosas en los temas de proyección, pero está buenísimo que empiece a pasar algo distinto, porque va a abaratar costos para que una película se pueda terminar de alguna forma más económica. Y además muy noble, ya que se ve muy bien, tiene mucho más que ver con la manera en que fue generado el material.

#### ¿Cómo fue la experiencia en Cannes?

Impresionante. La película fue invitada a la sección



"Una cierta mirada" y ganó el Premio a Mejor Interpretación Femenina para las tres actrices protagonistas, Eva Bianco, Victoria Raposo y Adela Sánchez.

#### ¿Cuál es tu formación?

Estudié fotografía fija durante cinco años en la Escuela Argentina de Fotografía, donde tuve como docente a Juan Travnik. Luego, estudié Diseño de Imagen y Sonido en la UBA. Posteriormente hice Dirección de Fotografía con Rodolfo Denevi (ADF) en SICA.

*Reportaje por Marcelo Iaccarino (ADF) y Ezequiel García. Imágenes gentileza M. L. Colasso*

#### FICHA TECNICA:

Dirección y guión: Iván Fund & Santiago Loza

Dirección de Fotografía: María Laura Collasso

Producción: Iván Eibuszyc, Santiago Loza e Iván Fund

Producción ejecutiva: Iván Eibuszyc

Coproducción: Lorena Moriconi, Patricio Toscano

Asistente de Dirección: Eduardo Crespo

Dirección de arte: Adrián Suárez

Montaje: Lorena Moriconi Música: Iván Fund,  
Lisandro Rodríguez

Sonido: Leandro de Loredo, Alejandro Seba

Dale guía a tus proyectos

[guiacineyvideo.com.ar](http://guiacineyvideo.com.ar)

Asesoramiento comercial (5411) 4790-6868  
[www.guiacineyvideo.com.ar](http://www.guiacineyvideo.com.ar) · [info@guiacineyvideo.com.ar](mailto:info@guiacineyvideo.com.ar)

**G U I A  
DE CINE  
VIDEO &  
ARTES  
AUDIO  
VISUALES**



DEL 6 AL 17 DE ABRIL / 2011

**BAFICI**

[13] BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE

## A la búsqueda de una óptima proyección

FOTO: ELISA SANCHEZ

*Charla con María Laura Collasso y Matías Iaccarino, Coordinadores del Área Técnica del BAFICI – Bs. As. Festival Internacional de Cine Independiente*

### ¿Cuánto hace que trabajan en el área y cuál es vuestra tarea?

Este fue nuestro cuarto año a cargo de la coordinación técnica del festival, que ya lleva trece ediciones. En sus comienzos, Marcelo Lavintman (ADF) y Víctor Tendler estuvieron a cargo de armar la estructura técnica del festival, que fue creciendo con los años. Nosotros tomamos ese modelo y lo seguimos afinando. Nuestra tarea va desde el chequeo previo de las salas y películas, pasando por la calibración y supervisión de las proyecciones, hasta la devolución de todas las películas una vez terminado el festival. Para realizarla, contamos con un equipo de 55 personas, dividido en distintos departamentos: Coordinación (que chequea y calibra cada sala); Chequeo de material en filmico y en video; Tránsito (que se ocupa de transportar cada película a la sala donde será proyectada); Subtitulado y, finalmente, están los técnicos de sala, que se encargan de que cada película se proyecte correctamente en cada sala y ante cualquier defecto técnico avisan a Proyección para que éste sea resuelto de la manera más rápida posible. Son nuestros ojos y oídos en cada sala.

### ¿Con qué formatos trabajan?

Recibimos alrededor de 400 películas en varios formatos: 35mm., HDCam, DigiBeta, DCP, archivos .MOV, BluRay,

DVD... Éstas llegan al festival una o dos semanas antes (algunas lo hacen durante el festival). Por esto es tan importante tener áreas de monitoreo constante, ya que muchas de estas películas (al ser un festival de cine independiente) no responden a standards habituales de imagen y sonido.

La búsqueda siempre es tratar de llegar a una proyección óptima, lo que significa obtener el mayor rendimiento posible en el sistema de sonido e imagen para cada formato. Es decir, la idea es que la película se vea y se escuche como fue concebida. Por eso la primera etapa consiste en hacer chequeo de todas las salas que formarán parte del festival: se revisan lámparas, ventanillas de proyección, lentes, pantallas, nivelación y equalización de sonido. Con los reportes obtenidos, armamos un informe sobre el estado y las necesidades de cada sala. Hay muchas de las pantallas en la ciudad que, por ejemplo, no proyectan las películas con la ventanilla correspondiente. En el caso de ser necesario, se solicita el servicio técnico que corresponda. Además se arma un relevamiento para la instalación de equipos de proyección que pueda llegar a necesitar el festival (proyección, subtitulado).

Luego se procede a una etapa de investigación para generar un pedido de equipamiento para las salas que lo requieran (la mayoría de las veces el pedido corresponde

al armado de salas de proyección digital). A partir de aquí, se produce un balance entre el equipamiento requerido y el que el festival puede proveer. Lamentablemente, el festival cuenta con el mismo presupuesto hace varias ediciones mientras que la cantidad de pantallas a equipar es cada vez mayor.

### ¿Cuántas pantallas tienen a cargo en el festival?

Este año tuvimos veinte. Desde sus comienzos, el festival ha ido creciendo no sólo en cantidad de pantallas sino también en sus formas de proyección. [Ver cuadro aparte] En los últimos años, las películas en formatos digitales han superado a la cantidad de películas en 35mm., y se sumaron formatos nuevos, como la proyección directa desde datos o archivos: este año proyectamos DCP en tres salas (recibimos alrededor de veinte títulos en este formato) y archivos .mov en cinco salas. Si bien la transición es lenta, poco a poco, las proyecciones en video standard que aún existen (DigiBeta y BetaSP) van dejando lugar a estos nuevos formatos de proyección.

### ¿Cómo se pusieron al día con esta tecnología de un año para el otro?

Investigamos y averiguamos bastante, y tuvimos una reunión con Mario Zambrino, Gerente Técnico de Cinecolor, quien nos ayudó un montón, ya que necesitábamos saber, por ejemplo, qué tipo de DCP podíamos recibir, en qué soportes, etc. En Hoyts, de un año a otro se equiparon salas que ya tienen una estructura muy sólida para proyectar DCP, con parámetros ya establecidos. El equipo de proyección del Hoyts, con Matías Martí y Mariano Conte a la cabeza, fue un sólido respaldo. Ellos dos se dedican al armado de salas cinematográficas desde hace mucho tiempo.

### ¿Con qué equipo transmiten cada formato?

Los archivos .mov se transmiten desde un Media Player o directamente desde una computadora a un proyector HD, con un códec H.264, que es una compresión Intraframe con una excelente relación de peso y calidad ideal para reproducir (aunque no para editar). Para los tapes, utilizamos caseteras multinorma (o de frecuencias variables en el caso de HDCAM) y multiformato. Para las proyecciones en video, utilizamos proyectores DLP.

En cuanto al DCP, para proyectarlo se requiere un Server para subir y reproducir la película. Un Server no es más que una computadora donde se carga y se administra la información. Es aquí también donde se introducen los KDM (Key Delivery Message - Llave de acceso universal) de los largometrajes con restricciones. Se pueden almacenar bastantes películas a la vez (los Servers que utilizamos tenían un promedio de 700GB cada uno) y armar secuencias en una línea de tiempo, similar a la que usan los programas de edición, con la programación por día (inclusive se pueden agregar colas).

### Cifras BAFICI 2008 a 2011

	2008	2011
PANTALLAS	15	20
35 mm	11	9
HDCAM	1	5
DigiBeta	7	6
DCP	-	3
Media Player	-	5

### ¿Encontraron inconvenientes a la hora de proyectar los diversos formatos?

Con respecto a los DCP, los mayores problemas que tuvimos fueron con la lectura de los discos y la transferencia de datos, como puede pasar con cualquier disco rígido hogareño. Esto sucedía por varias razones. Por un lado, los DCP son muy frágiles y los soportes físicos donde se guardan varían: pueden venir en un disco rígido portátil común y corriente o, como los entrega Cinecolor, en un carrier mucho más sofisticado con puerto SATA protegido en una valija Pelikan. Si bien de las dos maneras se puede proyectar fielmente una película, con el carrier es mucho más seguro el proceso de distribución, carga y proyección. Por ejemplo, llegó un DCP en un empaque común, y le faltaba el adaptador a USB. Tuvimos que correr a conseguir uno y luego cambiarle la carcasa por otra, a sólo dos días de su proyección.

Durante un festival, los proyectoristas arman y desarman películas en 35mm. constantemente. Es decir que en un día de festival realizan la misma cantidad de trabajo que están acostumbrados a hacer en un mes de trabajo cotidiano. Esto mismo pasa con los DCP: durante el festival es mucho el flujo de películas que se cargan, transfieren y borran en cada Server. Es muy importante entonces la administración de las películas y tener en cuenta los tiempos de transferencias y los imprevistos. Nos sucedió que, como estábamos trabajando con tres Servers (o sea, tres salas de DCP), hubo veces en que cargábamos las películas en uno y en otro no nos lo permitía, o que en una sala nos leía los subtítulos y en otra no. Todavía hay muchas incompatibilidades difíciles de prever, que con el tiempo se irán solucionando. Pero en cuanto a la calidad de imagen y sonido, nunca tuvimos problemas ni fallas, siempre se veía y se escuchaba de manera impresionante, es muy estable.

En cuanto a los otros formatos, encontramos que venían con diferentes compresiones, y los Media Players no permiten reproducir cualquier tipo de compresión, requieren de cierto bitrate, por ejemplo, porque de lo contrario no los soportan, se traban o tienen problemas de sincro. Un sistema que funcionó muy bien fue utilizando .MOV H.264 de 25 Mbps saliendo por HDMI al proyector, y por sonido óptico a un procesador con entrada óptica. De esta



FOTO: ELISA SANCHEZ

manera, obtuvimos una proyección noble. Así pasamos los cortos de David O'Reilly o "Rosalinda" (Matías Piñeiro, 2010; DF: Fernando Lockett).

Por otro lado, el poder proyectar archivos .MOV fue una ventaja para la sección "Work in progress". Antes se les pedía a los directores que entregasen tapes DigiBeta, lo cual era conflictivo, ya que se trataba de trabajos en proceso que ellos ni siquiera sabían si iban a poder seguir adelante, por lo que era muy costoso hacer una bajada en ese formato. A su vez, era complicado para nosotros a la hora de armar la torta con todos los materiales, debido a la relación de aspecto de cada uno: todos trabajan de manera diferente, y no teníamos manera de cambiar de ventanilla cada 10 minutos durante la función, era muy desprolijo. Entonces, este año, al tener todo en archivos .MOV, los proyectamos en una torta desde una computadora, sin necesidad de unificar la relación de aspecto, ya que el proyector permite mantener la proporción original de cada uno. Igualmente, este sistema de proyección de datos cuenta con una desventaja que no hay que desmerecer: los archivos .MOV no tienen restricciones para su reproducción y esto es algo que genera mucha inseguridad entre directores y productores. Suponemos que esta es una de las razones más fuertes por las que se hace tan difícil dejar atrás las proyecciones en cintas magnéticas.

### ¿Cómo ven en el futuro las proyecciones digitales para los circuitos alternativos o independientes?

Algunas salas del circuito alternativo de Bs. As., como Fundación Proa, Malba y Leopoldo Lugones, ya han incorporado Media Players que permiten que un director lleve su película en un disco, en una compresión fácil de lograr, y sea proyectada en buena calidad. De alguna manera,

eso tiene mucho más que ver con el cine independiente que un HDCAM, por nombrar un formato, ya que a veces no se tienen los recursos para hacer un master. Si haciendo un render se logra un soporte noble y digno para proyectar, cobra un sentido mayor. Pero aún faltan espacios para que el cine independiente se vea y escuche bien. Montar una sala pequeña para pasar video digital no es tan costoso, aunque hay que establecer una diferencia entre proyectar video digital y cine digital. Este último contiene parámetros internacionales que permiten garantizar su proyección en cualquier parte del mundo y cuenta con un sistema de llaves de acceso universal (KDM) que permiten restringir el acceso al material. El DCP, por barato que parezca, no lo es. Es similar al 35mm. en costos y procesos (hay que hacer un on-line, un máster, de alguna manera revelar en un laboratorio supeditado por Dolby o un standard internacional, etc.), y para proyectarlo de manera correcta hace falta un equipo que es mucho más caro que uno de 35mm.

### O sea que es difícil que la proyección en DCP aparezca en los circuitos independientes...

Exacto. Por lo menos en los próximos años, habría que buscar la forma de proveer a los circuitos independientes con equipos digitales de audio y video de alta definición. Hoy en día, se proyectan un montón de películas en DVD que fueron hechas en alta definición. Mientras que el armado de una sala de cine digital implica un gasto enorme, equipar las salas con computadoras con buenas placas de video y sonido o con Media Players, proyectores DLP, HD y procesadores digitales, implican un gasto económico mucho menor pero que generaría una diferencia abismal en la calidad de las proyecciones.

FILMAR EN  
ARGENTINA  
CONVIENE  
FILMAR CON



**ALFA** VISION

CONVIENE  
MUCHO  
MAS

CAMARAS GRIPS USINAS LUCES

[www.alfavisionsrl.com.ar](http://www.alfavisionsrl.com.ar)

**ARRI**  
LICHTTECHNIK



*Cooke*

**SERVICE**  
VISION

**VISION**  
RESERCH

# Mantener la información viva

*Entrevista con Mario Zambrino, Gerente Técnico de Cinecolor, a propósito de la tecnología DCP (Digital Cinema Package)*

**¿De qué se trata la codificación digital para proyección? Como Directores de Fotografía, ¿cuál es la mejor manera de entregar el material al laboratorio?**

Nuestra área DCP tiene dos flujos de trabajo: por un lado, la masterización (lo que en filmico sería el *Front-end*) y, por otro, la duplicación de drives, que equivaldría al tiraje de copias. La masterización tiene que ver con tomar la data trabajada en posproducción (DSM - Digital Source Master) -haya sido capturada en filmico o digitalmente- y adecuarla para poder realizar los DCP's. De este proceso obtenemos un nuevo master llamado DCDM (Digital Cinema Distribution Master) que nos permitirá generar los paquetes. En anexo trataré de desarrollar un poco más ampliamente la terminología y sus características técnicas. La duplicación de drives es lo que hacemos a partir del master DCP que trae el cliente, y hacemos las copias para la distribución en los cines. De alguna manera, son los mismos dos caminos que tiene el filmico. El DCP no es nada más que otro formato de distribución que nació de la mano de *majors* para poder exhibir sus películas en los proyectores digitales, pero este nuevo formato también está dando la posibilidad de estrenar largometrajes locales, a medida que va creciendo el número de salas, y también se está utilizando fuertemente para presentar películas nacionales en festivales, ya que hoy la mayoría de ellos requiere de un DCP como formato de exhibición. Por ejemplo, hicimos la masterización y DCP de varias versiones en diversos idiomas para "Las acacias" (Pablo Giorgelli, 2011; DF: Diego Poleri, ADF), que acaba de obtener varios premios en el último Festival de Cine de Cannes, entre muchos otros títulos.

**¿Cómo se generan los DCP's?**

Tenemos dos herramientas: una es un procesador Dolby llamado SCC2000 (Security Content Creator 2000), al cual se le debe ingestar la data de imagen, audio y eventualmente títulos en forma de DCDM, y el equipo genera el paquete de archivos, realizando la compresión y eventualmente la conversión de espacio de color y un archivo de subtítulos si fuese requerido. Es un sistema cerrado donde si no se le suministran los archivos de la forma correcta, no es posible realizar el DCP. También contamos con otra herramienta y es un software llamado QUBE Master Pro, que también puede generar DCP's pero además tiene la posibilidad de acondicionar el DSM pudiendo hacer correcciones de color, *resize*, colocar subtítulos, generar los KDM's, etc.

**¿Cómo se hacen los subtítulos?**

Los DCP pueden subtitularse de dos maneras: se pueden incorporar los subtítulos en la imagen a través de un proceso de posproducción, que fue lo que hicimos para las versiones subtituladas de "Las acacias", o colocar dentro del paquete un archivo de subtítulos en formato XML, que será proyectado en sincro con la imagen. Embeberlos en la imagen tiene como ventaja el hecho de que es un sistema seguro, y como desventaja el factor de que si hay que cambiar el subtitulado, obviamente hay que renderear una nueva imagen. La otra opción, colocarlos en archivo separado, es muy práctico y versátil, pero existen algunos problemas de compatibilidad entre proyectores, dependiendo de la serie y algunas otras cuestiones técnicas. Han existido casos donde no se han proyectado, por lo que nuestra recomendación es -si existe la posibilidad técnica y económica- incorporar los subtítulos en la imagen.

**¿Cómo es el DCP físicamente? ¿Como un cassette?**

Los archivos se colocan en un disco rígido (como el de una computadora) que se coloca dentro de un *carrier* especial (CRU) para poder manipularlo como un disco externo, y finalmente se distribuye en una valija contra impacto, ya que es un elemento delicado (con un golpe se puede arruinar). Los trailers, por ejemplo, se distribuyen directamente en pen-drives de 4GB y 8GB, dependiendo de los requerimientos: por ejemplo, si se colocan dos o tres versiones de un mismo trailer, doblado, subtitulado, *Flat*, *Scope*, 2D, 3D (si es 3D pesa mucho más porque son dos imágenes, una para el ojo izquierdo y otra para el derecho).

**¿Desde qué formato se puede llegar a un DCP?**

Se puede partir de captura filmica o digital. La norma DCI acepta resoluciones de 2K en adelante pero es una práctica habitual generar paquetes a partir de HD también. Si se filma en negativo, habrá que escanear a 2K como para realizar un DI desde donde se pueden obtener los diferentes *film-out* y luego masterizar para DCP.

**¿Y cómo sigue la cadena de distribución para el estreno comercial de una película?**

A partir de obtener el master DCP, podemos hacer la cantidad de discos rígidos que el cliente pida.

**Y en el caso de terminar en filmico, ¿de dónde se parte? ¿De esa misma masterización?**

Justamente una de las secciones del Festival de Cannes

pidió una copia 35mm. de "Las acacias", por lo que esta se hizo a partir del negativo impreso con la misma corrección de color luego utilizada en la generación del DCP.

### **O sea que se salió de un solo master, y al corregir para 35mm. no se volvió a tocar ningún parámetro...**

Parte de la misma colonización, pero al hacer la copia, se puede llegar a realizar alguna corrección mínima, ya que el negativo impreso en el *recorder* ya está ajustado.

### **Lo que nos preocupa, y me imagino que a ustedes también como laboratorio cinematográfico, es que tanto la captura como la exhibición y el intermedio son mayormente digitales...**

Si, la producción fílmica está viéndose seriamente afectada. Al tener más de cien salas digitales en el país, el pedido de copias 35mm. va disminuyendo, y lo va a seguir haciendo con el correr del tiempo. No se sabe cómo va a afectar esto de acá a los próximos años, porque eso tiene directa relación con el recambio de proyectores que puedan hacer las cadenas de cine, y no sabemos si ese recambio lo van a poder concretar en 2, 5 o 10 años... En América Latina hoy hay aproximadamente 15% de salas digitales, mientras en otros mercados como Estados Unidos debe haber un 30% y en algunos países de Europa ya todas las salas son digitales.

### **¿Y hacia dónde está avanzando Cinecolor?**

Toda la infraestructura que tenemos hoy para el *Front End*, con algunos agregados de equipamiento y demás, se va redireccionando hacia el lado de la restauración y recuperación: hay mucho mercado y no hay muchos fondos, pero ya se va generalizando el tema de recuperar materiales viejos. Por otra parte, estamos también comprometidos a transitar la transición a lo digital de la mejor forma posible, incorporando toda la tecnología necesaria y capacitándonos también para poder brindar los nuevos servicios que demanda el mercado.

### **Ya que hablamos de restauración, ¿esto quiere decir que el verdadero master de las películas empieza a quedar en soporte digital?**

Si no se imprime un negativo, sí.

### **Antes dijiste que los discos rígidos son muy sensibles...**

Claro, de hecho un disco rígido no es un elemento de archivo, es un elemento para transportar los archivos y descargarlos en un cine, y eso tiene un ciclo muy corto. No es conveniente guardar un master de una película en un disco rígido de una computadora.

### **Pero si no se hace copia 35mm, ¿en qué se están guardando las nuevas películas que se están haciendo, proyectando y masterizando digitalmente?**

Hay diversos formatos, uno de los más comunes es el LTO. Como empresa, nosotros guardamos la data como preven-

ción por un buen período de tiempo, y después le avisamos al cliente que la vamos a borrar, ya que no tenemos capacidad para tener archivos digitales de todos los títulos que pasan por Cinecolor. En ese caso, el cliente hace su propio *back up* en el formato que decida, y con el avance de la tecnología tendrá que migrarlo hacia los nuevos formatos que aparezcan.

### **Se corre cierto rumor que el INCAA va a dejar de exigir copia 35mm. ¿Qué opinas de esto?**

Creo que no se puede ir en contra de los avances tecnológicos, pero los grandes estudios, por ejemplo, aunque capturen una película digitalmente y hagan todo el proceso para terminar en digital, imprimen un master de protección a partir de la data original y guardan esa película, porque saben que lo van a tener por cien años y podrán recuperarlo en el momento que quieran. El exitoso reestreno de "Volver al futuro" (Robert Zemeckis, 1985; DF: Dean Cundey) fue posible gracias a que existen los negativos y se pudo escanear nuevamente a partir de ellos, para luego hacer un DCP. Si no hubiera estado en fílmico, probablemente hubiera sido difícil recuperarla. Está previsto reestrenar "El Rey León" (Roger Allers y Rob Minkoff, 1994) en 3D, "Top Gun" (Tony Scott, 1986; DF: Jeffrey L. Kimball) y toda la saga de "Harry Potter" (Varios directores, 2001 – 2011; varios DFs) ya que han sido guardadas en material fílmico y todos sabemos que se pueden recuperar y reescanear en la resolución que hoy permiten los equipos. El hecho de no tener una película en un archivo fílmico es un problema. No existe hoy ningún medio de archivo a largo plazo que pueda equipararse con el fílmico, eso es innegable. Podemos hablar de que es costoso, de que no es práctico, o que no es la tecnología de hoy, lo podemos discutir, entender, aceptar, pero está comprobado que no existe ningún medio ni soporte que pueda tener la confiabilidad y durabilidad que tiene un medio fílmico.

### **Desde este lado también da la sensación que las grandes empresas fabrican formatos que luego abandonan y uno se queda sin poder decodificar una señal, grabada –por ejemplo– en un D2...**

Sí, hay formatos que nacieron, ni se impusieron y allí murieron; y los que se impusieron y estuvieron por mucho tiempo en el mercado, lamentablemente también terminan en la nada. Hay que ir migrando, pasando de un formato al otro, si se quiere sostener la información viva, sino se corre el riesgo de perderla. Se puede guardar la información en cintas LTO que son bastante confiables, pero tampoco se puede guardar esa data en una cinta y olvidarse, hay que hacer dos o tres copias, chequearlas cada tanto, verificar si hubo alguna que se deterioró, eventualmente hacer otra, y no creo que sean muchos los que se tomen ese trabajo, porque eso también tiene un costo.

### **A nivel estético, cuando ves una proyección en soporte fílmico y la comparás con una en DCP, ¿qué diferencias ves?**

Las texturas son diferentes. La proyección digital tiene características que la proyección filmica no posee, y viceversa. Uno está muy acostumbrado a ver una proyección filmica, que tiene una textura muy particular y posee los aditamentos que hacen al estándar de una proyección filmica. En una proyección digital uno no ve una marquita, una rayita, un puntito, ve más definición, si se quiere, con una impresión de mejor foco, y más estable, llama la atención la definición, por momentos parece que uno está mirando un monitor gigante. Pero es una cuestión de percepción. No nos olvidemos que las nuevas generaciones están muy acostumbradas a ver data proyectada: la proyección digital fue muy sustentada por el 3D y sobre todo por el público joven, quienes no tienen tan grabada en la retina lo que es la textura y el tipo de visualización de una película 35mm. Nosotros, con tantos años de ver proyección filmica, tenemos una percepción diferente.

### ¿Cómo es el sistema de cambio de lámparas?

En eso hay varios mitos: los proyectores digitales tienen una linterna y un conjunto de lámpara- espejo de características muy parecidas a un proyector filmico, pero además tienen otros componentes que no están en la proyección filmica. El proyector digital debe estar bien ajustado en su temperatura de color (lo cual no puede ser manejado en el filmico) y posee muchas más variables que en un proyector de película. Tiene que estar en muy buen estado, requiere de un buen mantenimiento, la lámpara debe estar perfecta y todo el sistema óptico tiene que estar bien para que la proyección 3D se vea con la luz que se tiene que ver. En cuanto la luz decae, la proyección se torna muy oscura ya que los filtros para generar el efecto y los anteojos necesarios recortan gran cantidad de luz.

### ¿Esas variables de los proyectores digitales dependen de un técnico en la sala o vienen incorporadas?

El proyector digital tiene autoajustes en ciertas funciones, pero requieren de la asistencia técnica de alguien que conozca bien los equipos.

### ¿Es real el mito de que no se lanzaba el sistema digital debido a la piratería?

De la proyección digital se habla desde hace 20 años. Estuvo a punto de tener ningún éxito, hasta que el 3D lo sacó del letargo y a partir de los grandes éxitos de taquilla, le dieron un impulso obviamente importantísimo. A partir de que se instalaron muchos equipos y hay más pantallas, las películas 2D en formato digital también van a tener cabida. De hecho, varias películas argentinas recientes se estrenaron comercialmente en 2D, como "Un cuento chino" (Sebastián Borensztein, 2011; DF: Rodrigo Pulpeiro), que tuvo el espacio para poder proyectarse digitalmente. La única restricción que hay para las salas es el costo, la inversión para hacer el recambio y pasar del filmico al digital. Hoy los precios se han acomodado un poco, pero aún sigue siendo una inversión importante. En cuan-

to a la piratería, los DCP tienen la opción de ser encriptados, y la mayoría de las copias que llegan a los cines lo están: se habilita la proyección únicamente con un archivo que se llama KDM, que es una llave y está generada específicamente para ese sistema, ese número de serie de ese servidor, ese título en particular, y con una fecha de exhibición determinada, no pudiendo ser utilizado en otra, y eso hace que la protección del contenido sea bastante importante.

### Entrevista por Marcelo Iaccarino (ADF)

#### Especificaciones técnicas:

La data tal como se encuentra luego de un proceso de post-producción se denomina DSM (Digital Source Master) y debido a que no existe una estandarización en este sentido, hay que acondicionarla para ingestarla en el sistema que va a crear el DCP. Esta etapa se denomina DCDM (Digital Cinema Distribution Master). Las características básicas de un DCDM son:

#### Imagen:

- Secuencia TIFF 16-bit, sin compresión
- Espacio de color X'Y'Z', gamma 2.6
- Frame rate: 24 fps
- Si los actos contienen un header, start, etc..., se debe conocer la cantidad de cuadros desde el comienzo al "primer cuadro efectivo" y desde el "último cuadro efectivo" hasta el final
- Puede ser de una única secuencia continua de cuadros sin comprimir. Si existieran varios "rollos", estos deben venir en directorios separados y uno por cada directorio
- Para 2K, la dimensión del "DCDM Container" es 2048 x 1080 pixels pero cada archivo del DCDM debe contener solamente los pixels activos de la imagen respetando estos formatos:
  - 2.39 (Scope): 2048x858
  - 1.85 (Flat): 1998x1080
  - 1.77 (16/9): 1920x1080

#### Sonido:

- 6 canales separados
- Archivos Broadcast WAV
- Estructura de 24-bit
- Frecuencia de muestreo: 48 KHz
- Nivel de referencia: -20dBfs
- Velocidad: 24 fps
- Si la imagen contiene un header, start, etc... esto debe estar contemplado en los archivos de audio. Es decir que, la duración del sonido debe coincidir exactamente con la duración de la imagen, conteniendo los silencios necesarios al principio y al final de cada acto para que el primer "cuadro efectivo" de sonido coincida con el primer "cuadro efectivo" de imagen

#### Subtítulos:

- Opción 1: Pegados en la imagen
- Opción 2: En archivos separados, en formato .xml, según las especificaciones "CINECANVAS" de Texas Instruments



# El beso

Cinematográfica

Alquiler de equipos para cine

Rubén Estrella

[estrella@elbesocine.com](mailto:estrella@elbesocine.com)

[www.elbesocine.com](http://www.elbesocine.com)

# Consultarse unos con otros: ahí está la llave

*Última charla con Ricardo Younis (ADF), quien falleció el pasado 11 de julio*

**Maestro, ¿qué opina de las nuevas tecnologías digitales?**

Creo que con este nuevo mundo digital, hay que estudiar de nuevo, todo de nuevo. Ahora quizás una persona que entiende mucho de electrónica, tenga razón. No hay baños de agua ni nada, sino directamente un botoncito, una llavecita para delante o para atrás, para la izquierda o la derecha, y ya está. Recientemente le pedí a un conocido que por favor me consiguiera el manual en castellano de una cámara digital, para estudiarlo. Por

lo menos para hablar en castellano o en digital, porque si uno sabe el castellano, también sabe el digital. No creo que jamás haga una película en digital, todavía no me toca, pero no la rehúyo. Hay que adaptarse a eso lo mejor que se pueda. Consultarse unos con otros, porque ahí está la llave. Uno solo no hace nada en este trabajo. Y seguir para delante... El cine no va a dejar de hacerse, de alguna manera se hará, ya sea en estampillas o en lo que sea, es parte de la vida del ser humano.

FOTO GENTILEZA MUSEO DEL CINE "PABLO C. DUCROS HICKEN"



ARTISTAS ARGENTINOS ASOCIADOS **CARLOS CORES** *Los TALLOS AMARGOS* LIBRO: ADOLFO JASCA - ADAPTACION POR SERGIO LEONARDO CON: JULIA SANDOVAL VASSILI LAMBRINOS Y AIDA LUZ *Dirección:* **FERNANDO AYALA**

**En todos estos años de cambios, la diferencia está en el medio que captura la imagen, pero lo fundamental sigue siendo la mirada del fotógrafo...**

En eso estamos de acuerdo, ninguno tenemos dudas, pero el Director de Fotografía debe poder manejarse digitalmente de la misma manera en que lo hizo antes. Es decir, no achicarse, sino tratar de producir con la misma calidad, pero con otra técnica. Me preocupa el cierre de algunos laboratorios, como Agfa, creo que la batalla la va a ganar la electrónica. Esperemos que todo esto nos traiga cosas nuevas donde poder desarrollar lo que aprendemos y tener entonces una buena experiencia.

**Lo sintetizamos en "lo digital", pero detrás de eso hay un montón de formatos o técnicas subyacentes que todavía estamos terminando de entender...**

¡Pero eso no es de un día para el otro!, requiere tiempo, porque hay inversiones que hacer, no todo el mundo está en capacidad de asimilar la técnica completa...

**Usted estuvo en la formación de la primera ADF, allá por los años '50, ¿verdad?**

Efectivamente, la formamos con Pablo Tabernero en la habitación donde yo vivía en Olivos. Antes estaba sólo SICA, y no reflejaba los intereses particulares del grupo de los Directores de Fotografía: el trato, por ejemplo. O sea, cómo debería tratarse a un personaje que estaba, por un lado, en la mitad del mando y por otro lado en la producción.

**A lo largo de su carrera usted ha demostrado una gran capacidad para desnudar la luz de un lugar, saber de donde viene, como se forma, donde está escondida y descubrirla. Y siempre con una rapidez sorprendente...**

Eso se va aprendiendo con el tiempo. Uno va descartando lo que no es útil y se queda con lo útil. Cuando se va a poner una luz, hay que pensar antes con qué se cuenta. Al filmar en decorados reales, por ejemplo, hay que ver qué se aprovecha de la luz natural y qué se cubre, porque muchas veces se gana más tapando las luces naturales que mandando un exceso de luz para compensar lo de afuera. Todo cuesta, no se puede decir "Yo quiero esto", sino "Hace falta esto". Durante mi trabajo, practiqué todo, me metí en todo, porque quería llegar al fondo del asunto, no filmar por filmar, ni rellenar con luz por rellenar. El Director de Fotografía tiene que formar un espejo de la vida real, hacerlo lo más parecido a cómo el hombre vive la historia, para que la gente realmente crea en la autenticidad del cuento, que se sienta parte de la película. No hacer sólo una fotografía bonita, sino creíble. Cuando eso es verdad, la película es un éxito. No hay otro camino. Cuando se empiezan a con-

tar cosas raras dentro de una historia, se desvirtúa el tema y ya no es igual. Ahí es una mala posición que toma el DF. Ahora, por supuesto, el resto (que les guste a los otros, la composición de la imagen, el elenco elegido), ya son otras cosas.

**¿Cuántos años tenía cuando Lowe lo trajo de Chile para trabajar en los Estudios Lumiton?**

Creo que 19 años. Tenía como obsesión dominar Buenos Aires y quedarme en Argentina. Desde que estaba en ChileFilms quería pegar el salto, y finalmente me llamaron de Buenos Aires para reemplazar a Alfredo Traverso con una película de Carlos Hugo Christensen. Ahí me di cuenta que no tenía que volver a Chile y me quedé aquí. Trabajé en todos los estudios de acá, menos en Film Andes, de Mendoza. Desde el punto de vista cinematográfico, Argentina es un muy buen lugar, con buen reconocimiento en el extranjero. No estamos con los ojos cerrados, caminamos bien porque cuando nos piden algo, sabemos qué es y para qué lo quieren. Tenemos un buen servicio.

**¿Con qué negativos trabajaba, tanto en blanco y negro como en color?**

Generalmente un negativo ideal era el PlusX, era el preferido. Después cambiamos a Doble X, de 200 ASA, porque había necesidad de mayor sensibilidad. Y para las tomas nocturnas, la Triple X de Kodak. DuPont era una excelente marca también, con mucha estabilidad y fidelidad desde el punto de vista químico. Nunca me tocó trabajar con Fuji.

**¿Cuántas películas hizo?**

128 largometrajes. Tengo 95 años, y voy a seguir trabajando hasta que no me llamen más. Hay que responder a una necesidad que tiene uno mismo para satisfacerse, pero también preguntarse si es útil seguir haciendo esto, no es sólo decir: "Ya hice". ¿Y luego qué? ¡Entonces no haga nada más, quédese en su casa! Hay que ir probando, uno tiene que ir probándose y escapar o no de seguir peleando. Pero reconozco que hay un tiempo para descansar, y yo tengo muchos años ya. ¡A uno lo empujan, parece que no quiere abandonar el carro! En cuanto sienta que estoy perdiendo la creatividad y la velocidad de trabajo, me retiro y dejo un buen recuerdo. Diré: "Ahí está mi puesto", y me quedo tranquilamente en mi casa, eso es todo. Porque también hay que dar paso a los demás, creo que es la lógica. Y, si se puede, transmitir lo que uno pueda dar y dejar. Con Pablo Tabernero hicimos eso siempre, hay que enseñar y dejar la experiencia. Cierta vez, viviendo en Caracas, me tocó hacer un comercial en Estados Unidos. Pude entrar a los estudios de la Warner Bros., donde se estaban filmando tres películas al mismo tiempo, en tres galerías distintas. Es



FOTO: EZEQUIEL GARCÍA

impresionante: no se siente ni zumbar una mosca. Pude caminar por todos lados y no se me ocultó nada, me mostraron todo. La gente que sabe el oficio no tiene miedo de mostrar todo, el problema lo tiene la gente cuando no domina su profesión completamente, tiene miedo a que se la quiten. Pero el que sabe su trabajo puede estar seguro que nadie se lo va a robar. A mi nadie me sacó del medio. A veces me quedaba (y mi hija lo sabe) en mi casa de Olivos estudiando hasta la madrugada. Esa es la manera, no hay que ser egoísta, porque el que viene atrás es igual a uno cuando empezó, como yo empecé, todo el mundo empieza igual a trepar, pero hay que trepar con dignidad, para que después te respeten cuando uno llega arriba.

### ¿Hay alguna película que recuerde o quiera más que las demás?

Las quiero a todas, sino no me hubieran interesado. Hay algunas que no me dieron oportunidad de nada y no las recuerdo muy seguido, yo mismo trato de apartarlas un poco. Pero me tocó filmar con muy buenos directores siempre: con principiantes, famosos, ¡hasta Lucas Demare en su peor momento! Hay que trabajar siempre silencioso, dejando de lado nuestra personalidad, aceptando que el director es quien manda, por más engreído que sea. No hay otra forma de filmar. Uno no puede imponer nunca su posición. Puede dar una opinión, claro, pero el director es el director. Hay que tener respeto de unos con otros: este es mi trabajo y este es tu trabajo. Y nunca a los gritos, creo que esa es la forma. El director que más me hizo sufrir fue... No, mejor no lo digo, ¡si se entera es capaz de llamarme y hacerme sufrir otra vez...!

### ¿Alguna anécdota en particular?

Estábamos filmando "No exit - A puerta cerrada" (Ted Danielewsky, 1962), co-producción con Estados Unidos, protagonizada por Rita Gam y Viveca Lindfors, y filmada en los Estudios Mapol. Uno de los actores principales pretendía a una de las actrices, pero ella tenía novio. Un día, ella estaba con su pareja en el camarín y recibe un ramo de flores enviado por este actor. Cuando ella lo recibió, ¡su novio le encajó una bofetada en el ojo izquierdo! No le había gustado nada la situación. El director, que era norteamericano, me dijo: "¿Y ahora qué hacemos?". La única solución fue filmar todos los planos que correspondían al ojo que estaba sano, y yo memoricé los planos que luego habría que hacer del otro lado... Y eso se hizo. Fue un trabajo de bestias, muy difícil. Ella luego se mandó a mudar, dejándome una carta bien bonita, agradeciéndome lo que yo había hecho. Bueno, quiero decirles que estoy muy feliz por esta reunión, porque realmente los quería ver, siempre he pensado en ustedes, siempre los recuerdo, cuando me tengo que referir a algo y los nombro, o cuando abro una revista y se menciona quien hizo la fotografía de determinada película... Espero que no sea la última vez que nos veamos.

*Basado en una charla entre Ricardo Younis (ADF), Marcelo Camorino (ADF), Rodolfo Denevi (ADF), José María Hermo, Marcelo Iaccarino (ADF), Félix Monti (ADF), María Inés Teyssie (ADF) y Magdalena Ripa Alsina, llevada a cabo en mayo de 2011. Adaptación: Ezequiel García. Agradecimiento: Mónica Younis.*

Varios de produccion



Filtros de iluminacion



Lamparas especiales



Video cassettes cds y dvds




Equipos Lowel-Chimera-dedolight





**pro media**  
i n s u m o s


MAS DE 20 AÑOS AL SERVICIO  
DEL CINE Y LA TV

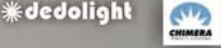
Filtros  *Chris James*

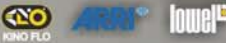
Cintas adhesivas prof. 

Pantallas plegables 

Lamparas especiales 

Videocassettes prof 

Equipos para iluminacion. 

Cd's / Dvd's / vhs 

Varios de Produccion

seguridad / señalizacion


Alquiler de:

- Camaras dvd / minidv
- Telones
- Gazebos / sombrillas / sillas

**4858-0808 (rotativas)**

**Dorrego 1160 Cap. Fed (1414)**  
**Promedia@fibertel.com.ar**

**WWW.PROMEDIAINSUMOS.COM.AR**



# "Tierra Rebelde": una de vaqueros, condesas y bandidos.

FOTOGRAMA DE LA PELICULA

Una de vaqueros, condesas y bandidos ambientada en la Maremma, región del oeste de Italia ubicada entre Roma y el mar, en la segunda mitad del siglo XIX. Un proyecto lleno de particularidades. Seis meses de rodaje. Doscientas personas trabajando.

"Tierra rebelde" es una serie para la TV italiana producida por la RAI y la productora italiana Albatross, que fue rodada entre los meses de octubre de 2009 y mayo de 2010 en distintas locaciones de Bariloche, Tandil y Buenos Aires. Se realizaron siete capítulos de 100 minutos que fueron emitidos en Italia hacia septiembre de 2010 con un éxito total de audiencia (promedio de 7 millones de personas x capítulo).

Estoy más que conforme con el resultado obtenido, aunque debo reconocer que fue el proyecto más grande y complejo en el que me tocó estar. Mi equipo (cámara, iluminación y grip) se componía de más de veinte personas y el doble cuando había dos unidades (casi la mitad del proyecto). El desafío principal consistió en la exigencia de un resultado de características "cinematográficas" pero para ser rodado con tiempos "televisivos".

Las locaciones donde más situaciones se rodaron fueron el pueblo de Montebuono (ambientado en una especie de pueblo interno en el centro de la hacienda Acelain, a 40km de Tandil), la taberna (ambientada en una casona dentro del predio del Mercado Central de Buenos Aires) y, especialmente, la "Rocaccia", especie de palacio decadente cuyos exteriores fueron ambientados en uno de los cascos del campo mencionado en Tandil y los interiores desperdigados por distintas loca-

ciones de Buenos Aires.

Esta descripción me introduce en uno de los desafíos que significó este proyecto: el hecho de mantener la uniformidad en las secuencias teniendo en cuenta que, como además el orden de rodaje estuvo ligado al orden en que se utilizaban las locaciones (es decir, se comenzaba a rodar en una locación y se filmaba hasta agotar las escenas en ese lugar), cada toma entonces podía estar separada de la siguiente por 5 meses y 400 kilómetros. Veamos un ejemplo: una condesa arriba a caballo al palacio (rodada en marzo 2010 en Tandil), al llegar a los salones del palacio y luego de una disputa es apresada (rodada en San Telmo en noviembre de 2009) y encerrada en sus aposentos (rodada en un convento en Independencia y 9 de julio en mayo de 2010), de donde se escapa por un túnel (rodada en una escenografía construida en "la Arenera" en La Boca en enero de 2010), del que sale al exterior (rodada en un campo en Las Heras en diciembre de 2009). Realmente un desafío. Y no hablo sólo desde lo lumínico sino también desde la continuidad de todos y cada uno de los elementos. Un trabajo arduo.

Todos los rubros relacionados con la imagen confluyeron para componer un resultado visual, a mi entender, de enorme potencia. La Dirección de Arte comandada por Marcela Bazzano fue maravillosa y contó con un importante trabajo previo de investigación y planificación (ver nota aparte). El trabajo escenográfico no permitía darse cuenta qué parte de las edificaciones era real y qué parte había sido creada o modificada, tal su grado de credibilidad. La dirección de vestuario estuvo

a cargo de Enrico Serafini en sus trazos esenciales y fue llevada adelante sin descanso por Beatriz De Benedetto y antes por Julio Suárez. Un trabajo magnífico de enorme meticulosidad y con una gama de matices riquísima, que recorre desde la elegante nobleza hasta la indigencia más extrema. Esa misma "latitud" fue dominada con gran maestría en los más variados peinados y la utilización de pelucas "invisibles" a cargo de Alberto Moccia, y en el consistente maquillaje de Carolina Oclander, quien tomó la posta de lo comenzado por Mirta Blanco.

En el resultado final y el éxito obtenido por la miniserie queda de manifiesto el oficio de Cinzia Th Torrini, directora del proyecto (ver nota aparte). Arribamos en la etapa previa al rodaje a algunas referencias que nos sirvieron de guía. Fue el caso de los westerns de Sergio Leone, como "El bueno, el malo y el feo" o "Érase una vez en el oeste" (1966 y 1968; DF: Tonino Delli Colli). Para las noches tomamos como punto de partida el tipo de luz utilizada en la saga de "Piratas del Caribe" (2003, 2006 y 2007; DF: Dariusz Wolski). La historia allí, como en nuestro caso, está ambientada en una época sin energía eléctrica, donde la luz proviene del fuego en sus distintas formas. De éste modo establecimos una convención en la forma de iluminar las noches que tratamos de respetar durante todo el proyecto, donde la luz estuvo más atada a esa convención que a su lógica, con tonalidades amarillentas y volúmenes poco acordes a las fuentes representadas. Licencias que otorga el género. Los exteriores noche se hicieron mediante "noches americanas" en su totalidad, trabajadas con la cámara entre 2000 y 3000 grados Kelvin (para hacer más azul la luz del día) y apoyando las antorchas, faroles o fogatas que iluminaban la escena con luces de buen porte (para tratar de ganarle a la luz día), corregidas a tungsteno y con el agregado de algún tipo de filtro amarillo. Luego, al corregir color, azulaba aún más el día y enmascaraba lo cálido para realzarlo. Por suerte tuve la posibilidad de ajustar el color de los primeros capítulos en Roma, donde además recibí (y quisiera agradecer) grandes muestras de gratitud y reconocimiento por mi trabajo tanto de Cinzia como de Alejandro Iachia, uno de los líderes de Albatross.

#### FOTOGRAMAS DE LA PELICULA



Trabajamos a dos cámaras RED (la segunda unidad a veces a una) y a tres cámaras en algunas escenas de acción. Contamos con ópticas Ultra Prime, un zoom Angenieux Optimo 24-290 y un Angenieux 25-250 que evité utilizar en interiores y situaciones de baja iluminación. Siempre usé filtros Soft FX en distintas graduaciones de acuerdo a la focal utilizada, y siempre que fue posible utilicé humo en las escenas. La fotografía de la segunda unidad estuvo a cargo de Ariel Ludin, un artista de una sensibilidad sorprendente.

Quisiera hacer una mención muy especial para los equipos de cámara, eléctricos y grip que me acompañaron. Realmente fue un trabajo muy intenso y extendido en el tiempo y sinceramente siento que no habría llegado a buen fin de no ser por el profesionalismo, pero sobre todo por el nivel de contención que sentí de parte de la gente que me acompañó (ver cuadro aparte). Sin dudas el mejor equipo con que éste proyecto podría haber contado.

Por último no quiero dejar de hacer notar lo vergonzoso del proceder de la productora local Rosstoc, quienes quedaron endeudados con todos los trabajadores del proyecto, más aquellos de todos los otros proyectos que realizaron, así como con todos los proveedores (por cifras millonarias), además de ensuciar enormemente la reputación del país como plaza para futuros servicios. Un increíble ejemplo de cómo se puede perjudicar a toda una industria.

*Marcelo Lavintman (ADF)*

*Nota: El trailer de la serie se puede ver en <http://www.terrabelle.net/audiovideo.php> Imágenes gentileza M. Lavintman (ADF).*





FOTOGRAMA DE LA PELICULA

## Un sabor antiguo y moderno

"Tierra rebelde" era un proyecto que tenía en el corazón desde hacía varios años. Una historia de amor y aventura ambientada hacia fines del 1800 en Toscana, en la Maremma, tierra que amo y conozco. Cuando por motivos de producción y climáticos me propusieron venir a rodar a la Argentina dudé varios días. ¿Se vería mi película distorsionada con lugares tan distintos? ¿Qué significaría para mí no poder trabajar con mis colaboradores artísticos y técnicos? Desde los primeros scoutings entendí que podían existir lugares y vegetación bastantes similares para ambientarlo.

Con la gente de producción, valiéndonos de curriculums y observando trabajos realizados, tratamos de encontrar a quienes tuvieran experiencia cinematográfica. Surgieron así muchas personas con amplia experiencia, pero habituadas a trabajar en publicidad, con tiempos totalmente diferentes. Aquí se trataba de trabajar seis meses a un ritmo agotador y con locaciones bastante remotas. Las primeras semanas fueron difíciles y complicadas, no sólo para hacerme entender en una lengua que no conocía, sino para mover los engranajes de esta gran máquina y hacerla trabajar a un ritmo televisivo, pero con alta calidad cinematográfica.

En cuanto a la fotografía, desde el inicio de la escritura del guión tenía la intención de relatar un período histórico, pero haciéndolo en el género del western. Después de algunos encuentros con varios DFs, nos pareció, observando también sus trabajos precedentes, encontrar en Marcelo Lavintman (ADF) el fotógrafo ideal para este tra-

bajo. Hasta entonces en mis películas siempre había trabajado en filmico. Lavintman, en base a su experiencia, me dio tranquilidad en el uso (por primera vez para mí) de la Alta Definición con la cámara RED. Gracias a su intervención en el equilibrio de luces, sombras, colores y contrastes, se logró dar al film ese sabor antiguo y moderno del lenguaje que yo buscaba. Por otra parte, encontré gran afinidad creativa en Marcela Bazzano, quien realizó toda la escenografía. Con su numeroso equipo consiguió reconstruir pueblos y palacios que recuerdan los cuadros de los Macchiaioli toscanos. El vestuario, bajo la dirección del vestuarista italiano Enrico Serafini, tuvo que ser traído en gran parte desde Italia porque era imposible encontrarlo en Argentina. Conté con un reparto muy competente como los dobles, los jinetes, y la gente de efectos especiales. Otra hermosa experiencia fue trabajar con efectos de computación gráfica, un campo en el cual no tenía mucha experiencia aún. Habiendo encargado el 3D en la Argentina recuerdo todavía las largas noches frente a la computadora hablando a través de Skype para seguir paso a paso las numerosas reconstrucciones, incluyendo el castillo de la Roccaccia y el velero para el final del film.

*Cinzia Th Torrini*  
Directora

*Traducción: Hernán Biglia*

## El desafío de crear la "atmósfera" de la Maremma en la Italia de 1876

En esta historia épica de amor, traición y venganza, desde el inicio el CONTRASTE entre el noble y el campesino, la riqueza de los palacios y el hambre y la enfermedad de los pobres, la brutalidad de los bandidos, la corrupción de los políticos, la mentira, la verdad, el amor y el odio van definiendo una trama apoyada desde la fotografía y el arte con la misma intensidad con la que la historia va narrando las pasiones, los desencuentros y las traiciones.

En principio fue, para mí y todo mi equipo, un minucioso trabajo de investigación de la época, del lugar y de los usos y costumbres de los diferentes tipos de personajes, príncipes y condes, bandidos, soldados, esbirros, monjas y diferentes pobladores de campo y pueblo.

Fue arduo el trabajo de encontrar locaciones que nos dieran Italia de esa época (1876), ya que de ese período hay en nuestro país más arquitectura española que italiana, por lo que tuvimos que intervenir con escenografía en la mayoría de los lugares, para transformar y poder brindar a la directora italiana los espacios con los que ella había soñado.

El desafío era crear la "atmósfera" de la Maremma en la Italia de 1876, por lo que el proceso más importante fue pensar cada escena con su luz y crear el espacio apropiado para el desarrollo de diferentes situaciones a lo largo de una historia, diseñar y construir, pintar, texturar, ambientar y FILMAR a lo largo de seis meses. La luz jugó un papel fundamental para crear

los climas, tanto en los exteriores como en los interiores, trabajo que Marcelo Lavintman (ADF) realizó encontrando con la iluminación y la cámara la manera apropiada para contar este tipo de historias. Época de fuego, de antorchas, de luz de velas, de candelabros, lámparas de aceite o a querosenes, especialmente en las zonas rurales, o de lámparas a gas en los interiores lujosos de las grandes ciudades.

Es en los interiores, tanto de los palacios como de los distintos lugares distantes de la ciudad (taberna, cabañas, convento, cárcel, y muchos más) donde nuestro trabajo, junto con el de fotografía, requirió de una búsqueda y de un acuerdo en el diseño de las fuentes de luz, elementos que ayudaban en la escena a lograr el clima convincente que acompañara la acción.

*Marcela Bazzano, Directora de arte*



### FICHA TECNICA:

Dirección: Cinzia TH Torrini

Guión: Peter Exacoustos, Daniela Bortignoni, Stefano Piani

Dirección de Fotografía: Marcelo Lavintman (ADF)

Cámaras: Diego Worel, Federico Rivarés, Gastón Guevara

DF 2ª Unidad: Ariel Ludin

Steadycam: Gustavo Triviño

Foquistas: Mariano Benchimol, Maximiliano Villavedra, Carla Lucarella, Loli Mosquera, Mariana Bruno

2º de cámara: Marcelo Furchi, Camila Lucarella, Mariano Bonello, Soledad Ramos, Cecilia Caeiro

Video assist: Matías Fernández

Dit: Martin Bendersky

Dit 2ª unidad: Mariano Poleri

Asistente Dit: Inés Vogelfang

Gaffer: Sebastián Mendelberg

Best boy: Joaquin Elicabe Urriol

Eléctricos: Alberto Brunet, Walter Saavedra, Sebastián Díaz, Guillermo Saposnik

Op. Generador: Leandro Fessia

Key grip: Luciano Marsicovetere

Asistentes grip: Damian Zottola, Juan Pablo Muñoz, Jorge Lezcano

Dirección de Arte: Marcela Bazzano

Vestuario: Enrico Serafini

Montaje: Ugo De Rossi

Música: Fabrizio Bondi

Con Anna Favella, Rodrigo Guirao Díaz, Fabrizio Bucci, Sabrina Garcarena

# La mirada cómplice



En cine, se ha llamado "interpelación" (1) a la invitación que, directamente desde la pantalla, el actor hace al espectador. Las miradas y las palabras hacia cámara se perciben como una infracción, un atentado al "buen funcionamiento" de la narración fílmica, bien por hacer ver lo que habitualmente se esconde, la cámara y el trabajo que cumple; bien por abrir al único espacio diferente, al único espacio fuera de campo, que no puede transformarse en campo: la sala que está frente a la pantalla. A su vez, el espectador es consciente de que se encuentra en el cine, que ocupa un espacio que le ha sido designado y que esa es la regla.

Sin embargo, en los primitivos films, la mirada a cámara no era más que una acción que podía formar parte de un juego (de ninguna manera infracción) que se establecía entre el actor y la audiencia. En una importante película de J. A. Williamson, "El gran bocado" (1901; DF: J. A. Williamson), que tal vez se inscribe como precursora de este gesto, un hombre avanza hacia la cámara con ademanes amenazadores a un supuesto fotógrafo que quiere tomarle una foto. Al encontrarse próximo a la cámara, el hombre abre su boca y, al llegar a un primerísimo plano, su bocaza se come, mediante un burdo truco, al fotógrafo y a su aparato. Luego, relamiéndose satisfecho, el hombre retrocede sonriendo y guiñándole un ojo al espectador. Algo así como una confidencia: "Que se embrome por intruso".

Tengamos en cuenta que mirar a cámara era, en esos tiempos, un gesto muy significativo, ya que el predominio del plano general hacía apenas perceptibles los rostros de los intérpretes. Más aún, muchos de los extras que aparecían en estos films eran travestidos.

Pero hacia 1903, la zona del espectador fue decididamente violentada por Edwin S. Porter en "El gran robo al tren" (DF: Blair Smith), película inaugural de la narrativa cinematográfica y del género "western". La película culmina con un breve primer plano, desde donde un pistolero –totalmente ajeno al relato– dispara deliberadamente hacia el espectador. Francesco Casetti ha destacado el carácter traumático de la escena y la voluntad de Porter de asombrar al espectador: algo inesperado sucede, que repentinamente lo aturde e implica.

Mientras tanto en Francia, como señala Noël Burch (2), las miradas a cámara eran una práctica corriente a lo largo de toda la era primitiva, por lo menos hasta 1914. En "Los Vampiros" (Louis Feuillade, 1915; DF: Manichoux) tanto el cómico Levesque como el detective Edouard Mathé y la heroína Musidora miran cómplice o interrogativamente hacia la cámara.

Por el contrario, en los Estados Unidos, la Selig Polyscope Company lo prohibía oficialmente en 1909, alegando que sus actores, a quienes el espectador espía, no debían devolverle nunca su mirada. Parece ser que la prohibición de mirar a cámara bajo pena de multa fue

adoptada muy rápidamente por muchas otras empresas norteamericanas.

Si bien en el cine clásico podemos detectar miradas a cámara en el film-noir, en las comedias, en los films de terror y especialmente en el musical (Gene Kelly en "Cantando bajo la lluvia" [Stanley Donen y Gene Kelly, 1952; DF: Harold Rosson] se eleva sobre una grúa hasta llegar a un primerísimo plano echando una mirada sonriente a toda su audiencia), la mayoría de estas miradas –directas– a cámara, forman parte de una rigurosa puesta en escena que integra el gesto totalmente en el relato.

Jean-Luc Godard ha jugado por años con este recurso. En la última escena de "Sin aliento" (1960; DF: Raoul Coutard), Belmondo se retuerce moribundo sobre el asfalto mientras balbucea a Seberg (su delatora): "Eres realmente asquerosa". Luego se baja sus propios párpados y muere, tras lo cual ella, encarando a la cámara, y a su vez a nosotros, pregunta: "¿Qué significa 'asquerosa'?"

En una de las primeras películas, "Un día en las carreteras" (Henry Lehman, 1914; DFs: Enrique Juan Vallejo y Frank D. Williams), Charles Chaplin se interpone constantemente entre el cameraman y la competencia

automovilística que éste trata de filmar. A medida que el operador lo aparta, Chaplin sigue a la cámara "mirándose" en ella, haciendo poses y mohines, como enfrentado a un espejo. Gran parte de esta breve película es Chaplin ante la cámara, escrutando al objetivo, insistiendo en ser visto: en unos primeros pasos, tal vez inconcientes, hacia lo que sería su total conquista del espectador.

¿Qué puede haber pasado entre aquella prohibición, en 1909, de mirar a cámara, y este juego cómplice y seductor que Chaplin se autoriza en 1914? Podemos dar por hecha la mutación de un espectador a quien, cinco años más tarde, ya no lo inhibe la interpelación del actor. Pero es también muy posible que Charlot nos revele aquí uno de esos instantes privilegiados donde la creatividad del artista contribuye a desencadenar el cambio subjetivo que marca a cada época.

Julio di Risio  
Cátedra Montaje Cievyc

(1) Francesco Casetti: "El film y su espectador",  
Cátedra, Madrid, 1989.

(2) "El Tragaluz del Infinito", Cátedra, Madrid, 1999.

# CINESTORE

INSUMOS CINEMATOGRAFICOS

FILTROS - CORRECTORES - DIFUSORES - GAFFER TAPES  
PINTURAS CHROMA - CLAQUETAS - TELAS CHROMA



LLEVAMOS CASI 10 AÑOS ABASTECIENDO AL MERCADO NACIONAL EN SUS PRODUCCIONES DE PUBLICIDAD Y DE CINE CON LA MÁS ALTA CALIDAD.



INTENTAMOS SUPERARNOS EN NUESTRA LABOR Y RENOVAMOS EL COMPROMISO CON NUESTROS CLIENTES DÍA A DÍA, BRINDANDO LA MISMA CONFIABILIDAD Y PROFESIONALISMO DEL PRINCIPIO.



ESPERAMOS TENERLOS A USTEDES COMO NUESTROS PRÓXIMOS CLIENTES.



ROSCO

Permacel

MAGLITE

SONY

cinifoil

PELICAN

ARRI



FITZ ROY 2011 • PALERMO HOLLYWOOD • CAPITAL FEDERAL (C1414CID)  
Bs. As. - ARGENTINA - TEL: +54 11 4776-7797 / +54 11 4772-2502  
WWW.CINESTORE.COM.AR • VENTAS@CINESTORE.COM.AR



## DYNAMOPOST

Guevara 252 / C1427BRF / Buenos Aires  
tel (5411) 4554 2007 / www.dynamopost.com

# Un banco de contenidos a reinterpretar

## *Entrevista a Hernán Gaffet, Delegado Organizador de la CINAIN - Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional*

### **¿Cuál es tu función en este momento con respecto a la CINAIN?**

Me ocupo de la reglamentación de la Ley de la Cinemateca Nacional, la cual había sido aprobada por unanimidad y sin disidencias por el Congreso de la Nación en 1999, luego fue vetada por Menem y vuelta a aprobar, pero nunca se reglamentó. Fui convocado en febrero del 2009 por Liliana Mazzure (Presidenta del INCAA) y a partir de allí me puse a trabajar en la redacción del texto del decreto reglamentario junto con el Departamento Jurídico del INCAA y el doctor Julio Raffo (quien había sido co-redactor de la ley original junto a Pino Solanas). Sospecho que Liliana me convocó esencialmente por el trabajo hecho durante diez años en APROCINAIN, asociación civil sin fines de lucro creada por gente de cine un año después que se aprobó la ley, cuando vimos que el gobierno no la iba a reglamentar. Del grupo inicial fuimos quedando cada vez menos, porque efectivamente era complicado encontrar un espacio para trabajar en el tema, y terminamos siendo unas 14 personas.

### **¿Y por qué te sumaste originalmente a aquella lucha de APROCINAIN?**

Tomé conciencia del tema hacia 1989/1990, cuando robaron 300 negativos de los Laboratorios Alex y nunca se supo que ocurrió con ellos. Octavio Getino, en ese momento director del INCAA, hizo una denuncia ante el Ministerio del Interior, pero nunca pasó nada. Allí desaparecieron negativos de películas que mi padre, Néstor Gaffet, produjo con Leopoldo Torre Nilsson, como "La mano en la trampa" (1961; DF: Alberto Etchebehere), "Fin de fiesta" ó "Un guapo del 900" (ambas de 1960; DF: Ricardo Younis, ADF), que más allá del cariño familiar que les tengo, creo que están entre las mejores películas de Nilsson y de todo el cine argentino. Fue como si me hubieran cortado una mano, un brazo, una sensación muy parecida a eso. A partir de ahí me puse a investigar por qué en Argentina, país pionero de la producción y exhibición del cine latinoamericano, podían desaparecer 300 películas como si nada. No me asombró que la policía o el Ministerio del Interior de turno no hicieran nada, pero sí que el gremio del cine no saliera a la calle a gritar. Tenemos una comunidad de cine muy particular, que nunca fue educada acerca de la preservación, y buena parte del estado de desgaste que tiene hoy el patrimonio filmico de la Argentina tiene que ver con la indiferencia

del gremio. Y me incluyo, porque hasta que a mí no me pasó eso personalmente, no me había interesado el tema. Sufrí en carne propia la desaparición de parte del patrimonio, porque tenía que ver con el patrimonio familiar y porque amo el cine. No se me ocurre hacer otra cosa, soy un perfecto inútil que no sabe hacer otra cosa que filmar (bien o mal, pero filmar) y rescatar películas, cosa que aprendí al lado de los compañeros de APROCINAIN durante diez años.

**Durante muchos años hemos ido a ciclos (en la Lugones, en la Sociedad Hebraica Argentina y otros lugares) a ver material proveniente de la Cinemateca Argentina, por lo que pensábamos que era una entidad estatal que mostraba, cuidaba y valoraba el material que veíamos. Años después nos enteramos que no era así...**

Yo también lo creía, pero la Fundación Cinemateca Argentina es un ente privado, a cuyo frente están Guillermo Fernández Jurado y su mujer Marcela Cassinelli, y básicamente intermedian entre distribuidoras, embajadas y la Sala Lugones del Gobierno de la Ciudad para exhibir películas. Lamentablemente desde hace muchos años casi no se tiene acceso a su patrimonio. No desconozco ni desmerezco el hecho de que hayan hecho cosas positivas, pero no cumplieron -creo yo- con el principal rol de una cinemateca, que es concientizar y educar acerca del tema (no sólo pasar películas). A su vez, creían que estaban contribuyendo a su misión pidiéndole dinero al Estado, como ocurrió la última vez, en que solicitaron un millón y medio de pesos (o dólares, era la época de la convertibilidad), para supuestamente rescatar y restaurar parte de su patrimonio, y al final fue utilizado para comprar un edificio que les quedó grande, no es adecuado para guardar películas, nunca sirvió para dar un buen servicio al investigador, al estudiante o al curioso, e intentaron hacer una escuela de cine que duró muy poco. Tengo fotocopias de su plan de estudios y no existía la materia "Preservación", por ejemplo. Creo que jugaron mucho con la confusión que se generaba al llamarse Cinemateca Argentina, y que hacía que mucha gente creyera que eran la Cinemateca del Estado Nacional, pero no lo eran.

**Ahora la ley dice que se va a formar la verdadera Cinemateca Nacional. ¿Qué va a abarcar y de dónde se sacará el dinero para crearla?**



**Material tal cual estaba depositado anteriormente en el sótano del INCAA.**

La Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) va a ser un lugar donde se va a intentar preservar (y creo que se va a poder cumplir, si se hacen bien las cosas) el patrimonio filmico argentino, y no estamos hablando de películas argentinas nada más. Toda película que se exhibe pública y comercialmente, a partir de que es vista por alguien, pasa a formar parte de nuestro bagaje cultural, y por lo tanto del patrimonio cinematográfico nacional. Entonces, esencialmente la función de la Cinemateca Nacional es preservar todo. Igualmente está claro que ninguna Cinemateca, ni la más rica, puede preservar todo lo que le llega, por lo que se deben establecer prioridades según su realidad. En Argentina, la realidad es que nos tenemos que ocupar mucho del cine nacional, porque hemos perdido el 50% del sonoro y el 90% del mudo. Según detalla la ley, el presupuesto de la CINAIN va a ser de un 10% (en el primer año) y de un 6% (a partir del segundo año) de la partida de dinero del INCAA no afectada a subsidios de la producción. En el primer año es mayor porque hay que adquirir una sala cinematográfica. Actualmente hay un proyecto para crear un edificio que albergaría al INCAA y también a la Cinemateca Nacional, con una sala en su planta baja o subsuelo, con lo cual tendríamos ya saldado ese primer desafío que era adquirir una sala. De todos modos, lo ideal sería contar con dos

o tres salas pequeñas, en vez de una grande, porque la realidad es que hoy la gente va menos al cine que hace once años, cuando la ley se aprobó. Así tendríamos salas acordes a las necesidades de verdad: hay pocas salas de más de 400 butacas hoy en Buenos Aires.

### **En el futuro, el acervo quizás sea digital. ¿Está contemplado el acervo audiovisual para cualquier tipo de proyección?**

La ley habla de filmico y también de video. La idea es poder rescatar lo más representativo de la producción hecha directamente en video y que se exhiba en ese formato. Estamos en un momento de transición que confunde la industria y tiene a la expectativa a los preservadores. Hoy por hoy, en el momento en que estamos haciendo esta nota, nadie ha dicho que algún soporte digital dure más de 30 años. Kodak ha publicado en su revista dos artículos, llamados "El dilema digital" y "El dilema digital contraataca", en los cuales expresan que ninguno de los formatos digitales nuevos puede soportar más de 30 años, cuando se sabe que el filmico, bien preservado, dura más de 100 años. Por otro lado están los costos: hoy es muy caro preservar una película en soporte digital a largo plazo (en dichos artículos de Kodak también se detallan los costos para guardar una película en



**El flamante depósito de la calle Ensenada.**

digital y otra en fílmico). Entonces, no es práctico ni útil, la matriz clave sigue siendo el fílmico. Los formatos digitales van mutando, y tenemos que migrar de formato cada 4 años aproximadamente. El fílmico va a seguir siendo durante un tiempo la mejor fuente para sacar el mejor master de esos nuevos formatos.

**¿Con respecto a la preservación, la Cinemateca Nacional también va a conservar afiches, recortes y demás?**

La Cinemateca Nacional preservará no solamente el fílmico o el digital (si la película se termina de esta manera), sino todos los materiales anexos que han servido para su difusión, ya que eso nos ayuda a entender el fenómeno cinematográfico en su totalidad: el cine es arte e industria. O sea, necesitamos saber cómo y a quién se vendió la película, a través de qué medios se publicitó, que críticas y repercusión tuvo, etc. Para ello sirven mucho los recortes y archivos de prensa. Son materiales anexos importantísimos y sirven para estudiar una película. También estamos planeando preservar guiones, fotografías o correspondencia entre realizadores (las mejores biografías de directores como John Huston, Billy

Wilder u Orson Welles recogen buena parte de sus cartas, que detallan sus contactos con el gremio artístico, con sus productores, con los autores de las grandes novelas en las cuales se inspiran, etc.).

**¿Cómo van a trabajar con los diferentes acervos que hay en el país? ¿Se va a tratar de mancomunar todo?**

La idea es que la Cinemateca sea el nodo de una red bien interconectada a nivel nacional, conformada por todos los archivos que posean material a preservar, y que además les pueda ofrecer un espacio en caso que estas entidades no tengan un lugar acorde ambientalmente para guardar las películas. Pero la idea no es un organismo porteño, sino un organismo nacional que les sirva a todos los archivos de cine y video del país. Permanentemente durante la gestión en APROCINAIN hemos recibido (y sigo recibiendo) e-mails o cartas en las que la gente pregunta qué hace con determinada lata que tienen en un Municipio o en la Facultad, o con alguna que encontraron en un Museo. Por ejemplo, aparecieron un montón de nitratos en el Museo del Fin del Mundo de Tierra del Fuego, en Rosario y en muchos otros lugares, lo cual sirve para que empiece a disminuir el 90% de ese cine mudo

perdido. Cuando decimos que está perdido, quiere decir que no está localizado ni identificado, pero no quiere decir siempre que no exista. Está perdido. Bueno, la Cinemateca va a servir para poder trabajar con todos los archivos del país, y empezar de a poquito a reconstruir lo que está perdido y se va encontrando.

Cuando el Director del Archivo General de la Nación se enteró por los medios que se había reglamentado la ley, me llamó para contarme que están haciendo transfers a digital de algunos materiales, pero que su idea es, cuando ya exista la CINAIN, pasarnos a resguardo todos los materiales del Archivo, sin que pierdan los derechos sobre ellos. Y te podría enumerar un montón de coleccionistas y productores de cine que nos han pedido que les avisemos apenas tengamos el lugar, ya que ellos no tienen donde guardar sus negativos.

De todas maneras, también muchos de estos productores y coleccionistas tienen reparos, algunos son celosos. En la ley hay un término que suena poco feliz, que es el "poder de policía", y se refiere al poder que tiene la Cinemateca en caso extremo a la hora de rescatar una película. Por ejemplo, si la Cinemateca supiera que un archivo tiene una única copia de una película interesante, valiosa y necesaria para rescatar, el Director de la CINAIN va a tener el poder de prohibirle que saque ese material del

país y a obligarlo a que lo ceda con el fin de hacer una copia para resguardo (luego obviamente se le devuelve el original), a la cual sólo se le dará difusión en la medida en que el autor de los derechos intelectuales y comerciales de la película lo autorice. El poder de policía es para obligar a que se pueda resguardar el material. En ningún momento es para incautar, que fue el miedo que trató de instalar la Cinemateca Argentina, Di Chiara (del archivo Di Film) y otros que no lo entendieron y ven esto como una competencia comercial.

**Hace un tiempo se hablaba de construir los galpones para albergar el material en un lugar donde la temperatura y la humedad sean óptimas, inclusive se había barajado Chubut o Santa Cruz...**

Si, en su momento Fernando Martín Peña propuso esos lugares porque allí el clima es fresco, frío y seco, pero tienen el inconveniente del transporte, no es práctico en absoluto. Actualmente se está barajando que las oficinas administrativas, la mediateca y el lugar de atención al público formen parte del nuevo edificio que se va a construir para albergar al INCAA, pero los depósitos son una cosa aparte. Lo ideal sería conseguir un terreno donde se puedan construir las bóvedas. Ya basta de viejos edificios refaccionados para albergar patrimonio cultural. No hay

**ESTANCOS 35 111, 435, RED, 16MM - LUCES SUBACUÁTICAS  
CABERZAL GYROESTABILIZADO PARA HELICÓPTERO**



**Equipos Especiales para  
la industria cinematográfica.**

**TECHNOCRANE 30' - CABEZAL ESCORPIO ESTABILIZADO**

Karma Vision S.R.L. / Buenos Aires, Argentina / Tels.: (54911) 4991-6920 / (54911) 6783-8200 / info@karmavision.com.ar

[www.karmavision.com.ar](http://www.karmavision.com.ar)

un solo museo en la ciudad que haya sido construido para ser un museo (salvo el Malba y el Fortabat, que son privados). Todos los demás son edificios viejos en los que se gasta más dinero para tratar de sostenerlos que en guardar el patrimonio. Lo más práctico, barato y realmente efectivo sería construir en un terreno bóvedas pequeñas, de no más de 2 x 3 metros. ¿Por qué pequeñas? Por un lado, porque sirven para diferenciar los materiales (blanco y negro, color, negativo, positivo, magnético, etc.) y por otro, porque se refrigeran más fácilmente: es mucho menos costoso refrigerar pequeños cubículos que un garaje. Allí se podrían tener también los nitratos, y la idea es tener a su vez pequeños laboratorios en los cuales se puedan reparar películas que necesiten arreglos en sus perforaciones, empalmes, etc. (una limpieza superficial, no compleja). Estos galpones deberían estar bien conectados y comunicados con la Cinemateca Nacional y el INCAA, porque poseen los materiales de los cuales se van a proveer ambos organismos. Hoy, el material que estaba en los sótanos tenebrosos del INCAA (con pérdida de agua por cañerías, humedad en paredes, agua que subía de la alcantarilla) ya se mudó a un lugar que es un lujo en comparación con el otro. Es un ex - garaje, al cual se le bajó el techo, se cerró totalmente y acondicionó. Está absolutamente seco desde antes que se acondicionara, tiene 17 grados de temperatura permanente (se puede bajar creo que hasta 15), 40% de humedad y ventilación también permanente. Hay tres grandes equipos de aire acondicionado, dos de los cuales funcionan constantemente, y si uno se rompe entra a funcionar el tercero que ya está instalado. La idea es que este aire funcione siempre porque para una película es mucho más nociva la fluctuación térmica que el hecho de que esté 2 o 3 grados por arriba de lo recomendado. Estamos en una ciudad que va desde los 0 grados en invierno hasta los 40 en verano...

Ahí entró la totalidad del material que había en el INCAA. Ahora estamos estudiando cuánto vamos a tardar en tener los nuevos depósitos y si llegamos a tiempo para no tener que buscar otro lugar para guardar lo que se está produciendo, que son entre 50 y 70 películas por año, es un patrimonio que crece año a año. Por eso también la conveniencia de construir bóvedas: al ser pequeñas se van sumando de a poco, no es necesario construir todo a futuro, se van haciendo por etapas.

### **¿El trabajo que se está haciendo ahora lo financia el INCAA?**

El depósito nuevo lo financió el INCAA, la mudanza fue realizada por ellos y también lo acondicionaron ambientalmente. Es un patrimonio que en el futuro va a ser parte de la CINAIN. Esto es algo que quiero destacar: mucho antes de que APROCINAIN le pidiera una entrevista a Liliana Mazzure cuando asumió en su gestión, ella nos llamó, tomó la iniciativa de sacar el material del subsue-

lo del INCAA y llevarlo a un lugar acondicionado, e impulsó que en el nuevo edificio del INCAA esté la Cinemateca Nacional. Fue la gestión del INCAA que más se ocupó del tema de preservación.

### **Ya está la ley, ¿qué falta para que salga?**

La bendita burocracia dice que uno de los trámites más largos del listado es la aprobación de una nueva estructura, de un nuevo organismo. No es que vamos a meter un Departamento Cinemateca dentro del INCAA, no es un apéndice del Instituto, es otro organismo, algo que no existía hasta ahora. Siempre pongo el mismo ejemplo: la Cinemateca Nacional es a las películas lo que la Biblioteca Nacional a los libros o lo que el Museo Nacional de Bellas Artes a las artes plásticas. Además va a ser autárquico y autónomo, va a manejar su propio dinero, dependiendo del presupuesto del INCAA.

### **¿Cuando decís "autónomo", quiere decir que va a poder vender entradas, recaudar, financiar y puede llegar a dar ganancia?**

Puede y debe, todas las cinematecas pueden y deben generar ganancias a través de, por ejemplo, la entrada de sus asociados (porque la gente se va a poder asociar), la compra de abonos para las exhibiciones en la sala o las ediciones que se harán (publicaciones, posters, tarjetas postales, todo el merchandising que suele haber en todas las instituciones culturales). Hoy casi todos los museos modernos tienen su tienda, y está bien, porque no es solamente hacer dinero con eso, es una forma de difundir lo que se hace. En las publicaciones mensuales de cualquier cinemateca se detalla la programación que se va a exhibir. Pero por ley (es una recomendación que en su momento le hice a Pino Solanas cuando estaba redactando la ley y le agradezco siempre que me haya escuchado) también vamos a incluir periódicamente el estado de ejecución del presupuesto de la Cinemateca. ¿Por qué esto? Primero porque hace a la transparencia del organismo, y segundo porque educa acerca de en qué se gasta el dinero de una Cinemateca, sirve para entender cómo funciona. Lo que se puede hacer es mucho.

### **¿Cómo se van a elegir los cargos de la Cinemateca?**

En un primer proyecto de estructura que ya elevamos a la Secretaría de Cultura de la Nación, se establece que la Cinemateca va a tener nombrados por concurso a su Director y su Vice-Director, y que va a constar de tres Vice-Direcciones: una Administrativa, una de Selección de Acervos y Colecciones, y una de Programación y Difusión. Esto es lo que estamos pidiendo que se apruebe. El resto de la estructura no es necesario que sea aprobada por el Poder Ejecutivo, porque sino cada vez que haya un cambio va a haber que hacer todo el trámite de nuevo. Y esto luego va a pasar al Ministerio de Economía, luego a la Secretaría Legal y Técnica, después al Ministerio de

**20<sup>o</sup>**  
EDICION  
ANUAL

**EXPOSICION INTERNACIONAL DE EQUIPAMIENTO Y SERVICIOS  
PARA CINE, TELEVISION, CABLE, RADIO, SATELITE, ILUMINACION & AUDIO.**

 **CAPER 2011**  
broadcast • cable • cine • satélite • iluminación • audio

- Seminarios
- Conferencias
- Talleres
- Workshops
- Master Classes

- Exposición Comercial

MIE JUE VIE  
**26 27 28 OCT**

CENTRO COSTA SALGUERO  
**BUENOS AIRES, ARGENTINA**

CINE  
TELEVISION  
CABLE RADIO  
SATELITE AUDIO  
ILUMINACION

[www.caper.org](http://www.caper.org)



Tel/Fax: (54 11) 4374-9715 / (54 11) 4374-9202 . E-Mail: [consultas@caper.org](mailto:consultas@caper.org)

Justicia y finalmente al Poder Ejecutivo. Todos esos pasos ya los hemos vivido con la reglamentación, y son largos. Calculo, de acuerdo a lo que me han dicho los que saben de estos trámites estatales, y suponiendo que ya esté construido el edificio, que podríamos inaugurar la Cinemateca hacia el segundo semestre del 2012.

**Siempre nos hemos imaginado una Cinemateca como un lugar donde uno pueda ver una película, tomarse un rico café y comprarse un libro especializado. Un lugar referente, emblemático...**

No concibo esta Cinemateca, ni ningún organismo parecido a un museo o un archivo, como un reservorio de cosas viejas. Defino a la Cinemateca Nacional como un banco de imágenes y un banco de contenidos a reinterpretar. Cualquier película, no importa si es la mejor o la peor de las que se han hecho (cuánto más vieja mejor, ¡ja!), sirve para entender el momento en que fueron hechas. Obviamente que nunca ninguna película es representativa de toda una sociedad, un país o una cultura, ni siempre lo es del estrato social de donde viene el realizador, pero esas miradas completan cualquier libro de historia, cualquier historia oral y cualquier experiencia personal. Una película es un puente entre culturas, entre generaciones, y vuelvo a algo personal: perdí a mi padre cuando yo tenía 19 o 20 años (murió muy joven, con 54 años), era un tipo que trabajaba muchísimo -creo que murió arrepintiéndose de no haber estado más con su familia, y yo dolido por no haberlo tenido más-, pero creo que lo conozco y lo entiendo mucho más por las películas que distribuyó que por lo que llegué a conocerlo o lo que me cuenta mi familia. Él me arrastró a la Cinemateca cuando yo era muy chico, me llevó a ver películas en blanco y negro, a veces mudas, y así descubrí a Buster Keaton, "Metrópolis" (Fritz Lang, 1927; DFs: Karl Freund, Günther Rittau, Walter Ruttmann) y un montón de maravillas. El cine sirve para pensarnos, para reconstruirnos, y a este país si hay algo que le hace falta es pensarse.

Creo que no hay mejor escuela de cine que una Cinemateca. Leonardo Favio lo ha reconocido en reportajes: lo que pudo hacer en su primer película tenía que ver con lo que iba a ver al cine Lorraine, el templo del cine arte en los años '60. Wim Wenders reconoció que su escuela fue la época en la que trabajó en la Cinemateca Francesa con Henri Langlois. Sin dudas, si uno entiende lo que está viendo es la mejor forma de aprender, y el poder ver en buen estado las grandes películas (y aún las peores) es la primer escuela. Resalto esto, "aún las peores", porque creo que hay que guardar todo, hasta las películas de Palito Ortega. Siempre pongo el mismo ejemplo. Las siete películas que dirigió Palito Ortega las filmó durante la dictadura. Si uno quiere saber lo que la dictadura le quería meter en la cabeza a la gente, veamos esas películas, donde hay toda una cosa solapada nefasta. Por

algo Palito tenía un avión Hércules a su disposición para trasladar todo el equipo cuando quería filmar en el interior del país. Las peores películas nos enseñan mucho. Hubo otro realizador que filmaba con seudónimo en aquella época que me planteó: "¿Cómo van a guardar todo?". Le respondí que sus trabajos eran películas familiares que sirven para entender lo que era el cine argentino en la época en que era absolutamente masivo. Esas películas de las cuales él se avergüenza ahora y que filmaba con seudónimo entonces, llenaban salas con un millón de espectadores. Sirven para entender lo que era la sociedad en aquella época, para entender a una generación que nació viendo eso. Si ese director no quiere presentar las películas el día en que las proyectemos en la Cinemateca, lo entiendo, pero son útiles para que un investigador las vea en un box con auriculares en una TV (lo cual va a existir en la Cinemateca Nacional, es una forma de poder visualizar películas sin necesidad de pedir una proyección).

**La ley de cine aún vigente dice que hay que depositar en el INCAA la copia A de toda película que recibe ayuda financiera por parte del Instituto, lo cual siempre ha sido objetable porque no es la versión final del film. ¿Qué se va a depositar en la CINAIN?**

Efectivamente la copia A es una copia de la película terminada tal cual sale del laboratorio, pero sobre la cual el director de fotografía y el director hacen ajustes posteriores de luz, contraste, color y sonido (es decir, aún tiene defectos técnicos). En la reglamentación de la ley de la CINAIN se especifica muy claramente que lo que hay que depositar a partir de la existencia de la Cinemateca Nacional es una copia final (o sea, la película terminada) y un negativo, internegativo o matriz del formato que sea, para de allí poder sacar otras copias. El depósito de la copia A en el INCAA es una de las cosas que, como integrante de la industria, no entiendo como formó parte de la ley hasta hoy, porque muchas veces esa era la copia que iba a parar a festivales internacionales, por ejemplo... Me sucedió con una de mis películas: llevé a un festival la segunda copia de una de ellas y, hasta que no la vi en la pantalla grande de un cine, no me di cuenta que había tres o cuatro tomas a las cuales había que levantarles la luz porque estaban totalmente oscuras.

**¿Qué pasa cuando se instale la proyección digital y la copia para dejar en el INCAA sea un disco rígido?**

Los formatos vienen rápido pero hasta que testeemos la durabilidad de ellos va a pasar mucho tiempo. Hasta hace relativamente poco yo creía que una cinemateca iba a ser caduca, en lo que se refiere a su patrimonio, dentro de veinte años. Y me doy cuenta que no. Sigamos pensando en resguardar el negativo filmico, que sigue siendo la matriz más noble, si está bien preservada.

## ¿Cuál te parece que debería ser la prioridad una vez esté en funcionamiento la CINAIN?

Para mí, la prioridad de una buena primera gestión (de aquel que conozca más o menos bien la realidad del cine nacional) es empezar a rescatar las películas que estén solamente en formato 16mm copia positiva, y mucho cine argentino se conserva sólo así. Las tres películas que mencioné antes desaparecidas en Alex ("Fin de fiesta", "La mano en la trampa" y "Un guapo del 900") no tienen negativo en 35mm y las copias en 35mm que andan dando vuelta están en pésimo estado. Las únicas buenas copias están en 16mm y fueron hechas para televisión a mediados de los años '80. Ese material se podría rescatar levantándolo a un internegativo de 35mm desde ese 16mm. Creo que además hay que apurarse porque el negativo 16mm se está dejando de fabricar...

**La reglamentación completa de la ley puede leerse en [http://www.puntoprofesional.com/P/0650D/DECRETO\\_1209-10.HTM](http://www.puntoprofesional.com/P/0650D/DECRETO_1209-10.HTM)**

*Entrevista por Marcelo Iaccarino (ADF) y Ezequiel García. Imágenes gentileza H. Gaffet.*

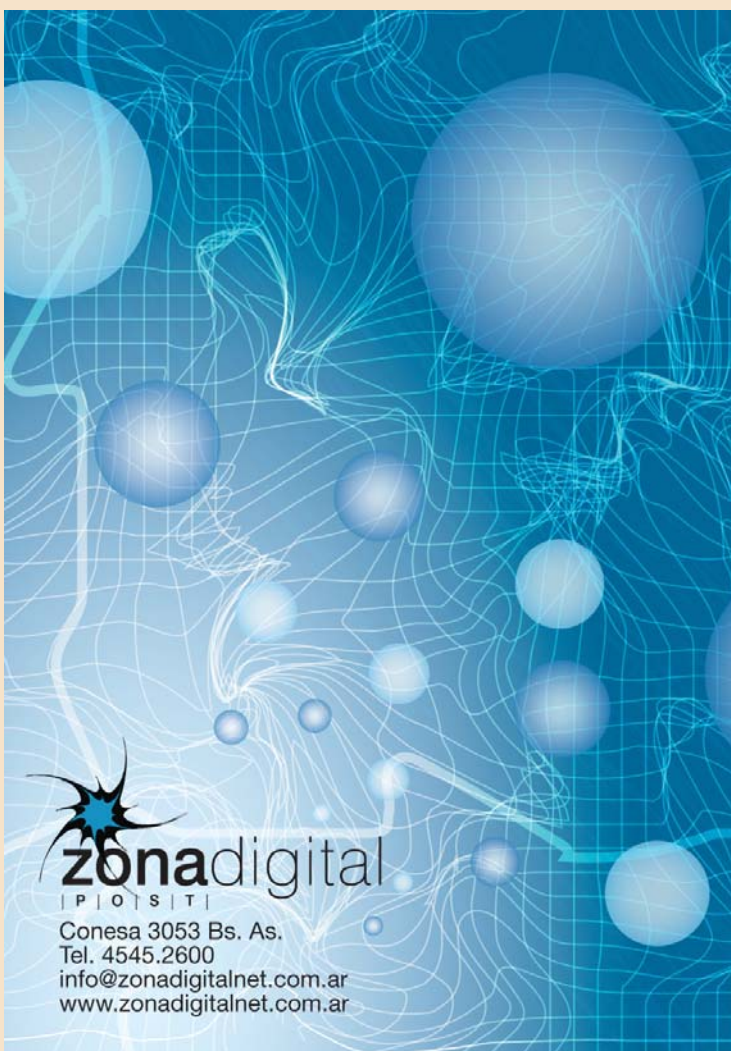
**Copias nuevas tiradas por cuenta de APROCINAIN (la [N] indica que también se guarda el negativo):**

### Cortometrajes / medimetrajes:

- "Mosaico criollo" (Edmo Cominetti, 1929)
- "Tire Dié" [N] (alumnos de la Escuela Documental de Santa Fe, bajo la supervisión de Fernando Birri, 1960)
- "Hoy cine hoy" [N] (Escuela Doc. Santa Fe)
- "Silos" [N] (Escuela Doc. Santa Fe)

### Largometrajes:

- "El gabinete del Dr. Caligari" (Robert Wiene, 1920; DF: Willy Hameister)
- "M, el vampiro negro" [N - Falta Acto 1] (Fritz Lang, 1931; DF: Fritz Arno Wagner)
- "Amorina" [N] (Hugo del Carril, 1961; DF: Ignacio Souto)
- "Apenas un delincuente" [también internegativo de imagen y sonido] (Hugo Fregonese, 1949; DF: Roque Giacovino)
- "Bajo el signo de la patria" (René Mugica, 1971; DF: Aníbal González Paz)
- "El camino hacia la muerte del 'Viejo' Reales" (Gerardo Vallejo, 1968; DF: G. Vallejo)
- "Canuto Cañete y los 40 ladrones" (Leo Fleider, 1964; Antonio Merayo)
- "Los chantas" (José Martínez Suárez, 1975; DFs: Humberto Peruzzi y Aníbal Di Salvo, ADF)
- "El crack" (José Martínez Suárez, 1960; DF: Humberto Peruzzi)
- "El curandero" [N] (Mario Soffici, 1955; DF: Alfredo Traverso)
- "Dar la cara" (José Martínez Suárez, 1962; DF: Ricardo Younis, ADF)
- "Escala en la ciudad" (Alberto de Zavalía, 1935; DF: John Alton)
- "Explosivo 008" (James Bauer, 1940; DF: Bernardo Spoliansky)
- "La fiaca" (Fernando Ayala, 1969; DF: Víctor Caula, ADF)
- "La guerra gaucha" (Lucas Demare, 1942; DF: Bob Roberts)
- "Los herederos" [N] (David Stivel, 1970; DF: Miguel Rodríguez)
- "La herencia" (Ricardo Alventosa, 1964; DF: Américo Hoss)
- "Horizontes de piedra" [N] (Román Viñoly Barreto, 1956; DF: Antonio Prieto)
- "Los inundados" (Fernando Birri, 1962; DF: Adelqui Camusso, ADF)
- "Los jóvenes viejos" [N] (Rodolfo Kuhn, 1962; DF: Ricardo Aronovich, ADF, ABC, AFC)
- "La ley que olvidaron" [también interneg. imagen y sonido] (José Agustín Ferreyra, 1937; DF: Gumer Barreiros)
- "Las mujeres son cosa de guapos" (Hugo Sofovich, 1981; DF: Leonardo Solís)
- "Pajarito Gómez" [N] (Rodolfo Kuhn, 1965; DF: Ignacio Souto)
- "La Quintrala" (Hugo del Carril, 1955, DF: Pablo Tabernero)
- "Racconto" [N] (Ricardo Becher, 1963; DF: Alberto Etchebere)



"Ufa con el sexo" [N - Falta imagen último acto] (Rodolfo Kuhn, 1968; DF: Adelqui Camusso, ADF)

"El último perro" (Lucas Demare, 1955; DF: Humberto Peruzzi)

"Ya es tiempo de violencia" [N] (Enrique Juárez, 1969)

"Abril de Vietnam en el año del gato" (Santiago Álvarez, 1975)

"Plácido" [N] (Luis García Berlanga, 1961; DF: Francisco Sempere)

"Mientras la ciudad duerme" [N] (John Huston, 1950; DF: Harold Rosson)

"Viento salvaje" (Hugo Fregonese, 1953; DF: Sidney Hickox)

"Pasajeros profesionales" [N] (Martin Scorsese, 1972; DF: John M. Stephens)

"El Club Social Cheyenne" [N] (Gene Kelly, 1970; DF: William H. Clothier)

"El ciudadano" [N] (Orson Welles, 1941; DF: Gregg Toland)

"Hermanitos del diablo" (Hal Roach y Charles Rogers, 1933; DFs: Hap Depew y Art Lloyd)

"Dillinger" [N] (Max Nosseck, 1945; DF: Jackson Rose)

"El padre de la novia" (Vincente Minnelli, 1950; DF: John Alton)

"Una noche en la ópera" [N] (Sam Wood, 1935; DF: Merritt B. Gerstad)

"El retrato de Jennie" (William Dieterle, 1948; DF: Joseph H. August)

"El ojo salvaje" [N] (Ben Maddow, Sidney Meyers y Joseph Strick, 1960; DFs: Jack Couffer, Helen Levitt y Haskell Wexler)

"Delirio de pasiones" [N] (Samuel Fuller, 1963; DF: Stanley Cortez)

"Hermanas diabólicas" (Brian De Palma, 1973; DF: Gregory Sandor)

"Cuéntame tu vida" [N] (Alfred Hitchcock, 1945; DF: George Barnes)

"La escalera de caracol" [N] (Robert Siodmak, 1945; DF: Nicholas Musuraca)

"El amor a los 20 años" (Shintarô Ishihara, Marcel Ophüls, Renzo Rossellini, François Truffaut y Andrzej Wajda, 1962; DFs: Raoul Coutard, Mario Montuori, Shigeo Murata, Wolf Wirth y Jerzy Lipman)

"Ascensor para el cadalso" [N] (Louis Malle, 1958; DF: Henri Decaë)

"El último suspiro" (Jean-Pierre Melville, 1966; DF: Marcel Combes)

"Nada" (Claude Chabrol, 1974; DF: Jean Rabier)

"El soldadito" [N] (Jean-Luc Godard, 1963; DF: Raoul Coutard)

"Basta la salud" [N] (Pierre Étaix, 1966; DF: Jean Boffety)

"Adiós muñeca" [N] (Dick Richards, 1975; DF: John A. Alonzo)

"El hombre de arán" (Robert J. Flaherty, 1934; DF: R. Flaherty)

"Melody" (Waris Hussein, 1971; DF: Peter Suschitzky)

"Tres rostros para el miedo" [N] (Michael Powell, 1960; DF: Otto Heller)

"Sabotaje" (Alfred Hitchcock, 1936; DF: Bernard Knowles)

"La aventura" (Michelangelo Antonioni, 1960; DF: Aldo Scavarda)

"El macho" (Mark Andrew, 1977; DF: Luciano Trasatti)

"Mamma roma" (Pier Paolo Pasolini, 1962; DF: Tonino Delli Colli)

"El sheik" [N] (Federico Fellini, 1952; DF: Arturo Gallea)

"Un burgués pequeño, pequeño..." (Mario Monicelli, 1977; DF: Mario Vulpiani)

"Rebelión" [N] (Masaki Kobayashi, 1967; DF: Kazuo Yamada)

"Yojimbo" [N] (Akira Kurosawa, 1961; DF: Kazuo Miyagawa)

"El cuchillo bajo el agua" (Roman Polanski, 1962; DF: Jerzy Lipman)

"Muerte de un presidente" [N] (Jerzy Kawalerowicz, 1978; DFs: Jerzy Lukaszewicz y Witold Sobocinski)

"Noche de circo" (Ingmar Bergman, 1953; DFs: Hilding Bladh y Sven Nykvist)

"Música en la noche" (Ingmar Bergman, 1972; DF: Göran Strindberg)

"Escenas de la vida conyugal" (Ingmar Bergman, 1973; DF: Sven Nykvist)

"El séptimo sello" [N] (Ingmar Bergman, 1957; DF: Gunnar Fischer)

"Gritos y susurros" (Ingmar Bergman, 1972; DF: Sven Nykvist)

#### Negativos de APROCINAIN sin copia:

"The players vs. Ángeles caídos" (Néstor Paternostro, Raúl de la Torre, Ricardo Becher, Juan José Stagnaro [ADF] y Alberto Fischerman, 1969; DF: Juan Carlos Desanzo)

"La tregua" (Sergio Renán, 1974; DF: Juan Carlos Desanzo)

"Dios y el diablo en la tierra del sol" (Glauber Rocha, 1964; DF: Waldemar Lima)

"Rio 40°" (Nelson Pereira dos Santos, 1955; DF: Hélio Silva)

"Tierra en trance" (Glauber Rocha, 1967; DF: Luiz Carlos Barreto)

"Vidas secas" (Nelson Pereira dos Santos, 1963; DF: Luiz Carlos Barreto)

"La antorcha" (Emilio Fernández, 1950; DF: Gabriel Figueroa)

"Alphaville" (Jean-Luc Godard, 1965; DF: Raoul Coutard)

"Cartouche" (Philippe de Broca, 1962; DF: Christian Matras)

"El salario del miedo" (H. G. Clouzot, 1953; DF: Armand Thirard)

"El guardián nocturno" (Clive Donner, 1963; DF: Nicolas Roeg)

"Los puños en los bolsillos" (Marco Bellocchio, 1965; DF: Alberto Marrama)

#### Copias 16mm. adquiridas por APROCINAIN:

"Amanecer" (F.W. Murnau, 1927; DF: Charles Rosher y Karl Struss)

"Orfeo negro" (Marcel Camus, 1959; DF: Jean Bourgoïn)

PLAN OPERATIVO DE FOMENTO Y PROMOCIÓN  
DE CONTENIDOS DE LA TELEVISIÓN DIGITAL ABIERTA

# LA TELEVISIÓN ARGENTINA ESTÁ CAMBIANDO AHORA VOS SOS PROTAGONISTA

*tus ideas  
tus sueños  
nuestra historia  
nuestra identidad*

ESTAMOS HACIENDO  
**HISTORIA**

**+ de 1100**  
proyectos presentados

**+ de 8000**  
puestos de trabajo

**+ de 2200 horas**  
de nuevos contenidos para la tv

[www.incaa.gov.ar](http://www.incaa.gov.ar)



PRESIDENCIA DE LA NACIÓN



ARGENTINA  
Con vos, siempre.



Ministerio de  
Planificación Federal,  
Inversión Pública y Servicios



CONSEJO ASESOR  
del SATVD-T



UNSAM  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE  
SAN MARTÍN



BACUA  
BANCO AUDIOVISUAL  
DE CONTENIDOS UNIVERSALES  
ARGENTINO

**Presidente:** Felix Monti  
Tel / Fax 4362-6668 /  
15-5622-5661  
felixmonti@ciudad.com.ar  
www.felixmonti.com.ar

**Vicepresidente:** Marcelo Iaccarino  
4543-6450  
iaccarinomarcelo@gmail.com

**Tesorera:** Paola Rizzi  
4342-6824 / 15-5014-9974  
carolarizz@yahoo.com.ar

**Secretario:** Iván Gierasinchuk  
ivan\_gierasinchuk@yahoo.com.ar

**Prosecretario:** Julián Apezteguía  
15-5402-6392  
julianapezteguia@gmail.com

**Vocales:** Hernán Bouza  
4772-3885 / 15-4041-3495  
www.hernanbouza.com.ar

José Luis García  
joluiga@gmail.com

José María Hermo  
4784-8543 / 15-5420-6106  
josehermo@yahoo.com  
www.josehermo.com

Diego Poleri  
4544 9343 / 1545336765  
dipoleri@gmail.com

**Revisores de cuentas:**  
José María Gómez  
15-5571-7720  
pigulumino@yahoo.com.ar

Daniel Ortega  
15 4079 3324  
danielortega1@gmail.com  
www.danielortega.com

Marcelo Lavintman  
4702-4145 / 15-3196-4748  
lavintman@gmail.com

Ricardo Aronovich (Francia)  
Tel/Fax (33.1) 40449718  
Ricardar@wanadoo.fr

Natasha Braier  
www.natashabraier.com  
nat@natashabraier.com

Lucio Bonelli  
4308-5021 / 15-5386-6821  
lucibonelli@gmail.com

Marcelo Camorino  
cincoseis@gmail.com  
www.marcelocamorino.com

Ramiro Civita  
ramcivita@yahoo.com

Rogelio Chomnalez  
4826-5222  
rchomnalez@gmail.com  
www.rogeliochomnalez.com.ar

Hugo Colace  
4701-9299 / 15-4948-5400  
www.hugocolace.com.ar

Christian Cottet  
info@ccottet.com.ar  
www.ccottet.com

Pablo Derecho  
15 4526 2238  
pabloderecho@fibertel.com.ar

Alejandro Giuliani  
www.alejandrogiliani.com

Paula Grandio  
Tel / Fax 4554-1692  
www.paulagrandio.com.ar

Javier Juliá  
4703-5492 / 15-5062-1857  
df@javierjulia.com  
www.javierjulia.com

Juan Carlos Lenardi  
Tel / Fax 4581-4647 /  
15-4426-2031  
jclenardi@hotmail.com

Sol Lopatín  
sollopatin@yahoo.com.ar  
www.sollopatin.com

Horacio Maira  
4702-5213 / 15-4927-1429  
www.horaciomaira.com.ar

Hector Morini  
15-4144-2602  
www.hectormorini.com.ar

Gabriel Perosino  
Tel / Fax 4567-9817  
15-4412-1787  
gperosino@mr.com.ar

Daniel Portela  
15 3384 7635  
daniport@hotmail.com

Mauricio Riccio  
4951 5675  
15 5388 7053  
info@mauricioriccio.com.ar  
www.mauricioriccio.com.ar

Pablo Schverdfinger  
mail@pabloschverdfinger.com

Lucas Schiaffi  
4815-7653 / 15-5064-4104  
lucaschiaffi@yahoo.com

Martín Siccardi  
Tel / Fax 4544-4404 /  
15-5062-1665  
martin@martinsiccardi.com.ar  
www.martinsiccardi.com.ar

Gerardo Silvatici  
4983-6766  
Fax 4778-0829  
15-4052-3795  
gsilvatici@hotmail.com

Carla Stella  
15 4169 7386  
carstella@hotmail.com

María Inés Teysie  
4902-7910  
15-5062-2214  
mteysie@hotmail.com

Guillermo Zappino  
15- 4175-1573  
4302-0034  
guillermozappino@yahoo.com.ar

Sebastián Zayas  
sepezayas@gmail.com  
www.sebastianzayas.com

Carlos Badan  
Rinaldo Arsenio Pica

Aníbal Di Salvo

Pedro Marzialetti

Ricardo Younis

### Directores de Fotografía:

Alan Badan  
4671-8288/ 15-51022303  
alanbadan@hotmail.com

Luis Cámara  
0343-154733485  
luiscamara@arnet.com.ar

Agustín Claramunt  
agustin.claramunt@gmail.com

Federico Gomez  
15 4499 1472 federicogomez@arnet.com.ar

Pacho Guerty  
4586 2392 / 15 5429 8383  
hola\_pacho@yahoo.com.ar

Paula Gullco  
15-5881-6599  
polishi@yahoo.com

Victoria Panero  
15 5151 5534  
vpanero@yahoo.com

Sebastián Penacini  
4924-1897 / 15 5713 8686  
sabaton@fibertel.com.ar

Franco Pinochi  
4572-1882 / 15- 5773-8253  
tanopinochi@yahoo.com.ar  
www.francopinochi.com

Dario Sabina  
dsabina7@yahoo.com

Sebastián Urlich  
15 5876-0432  
sebaulrich@gmail.com

Fernando Viñuela  
15 4889 1387  
fervinuela@hotmail.com

Carlos Zapparelli  
4521-6204 / 15-4420-9206  
czappa2@yahoo.com.ar

### Asistentes de cámara:

Laura Vidal  
4304-8785 / 15403888949  
lau\_vidal@hotmail.com

### Camarógrafos:

Diego Worel  
15-4563-8541  
diegoworel@yahoo.com.ar

### Camarógrafos / Técnicos HD:

Gabriel Pomeranec  
4551-2297 gabriel@25pfilms.com

### Coloristas:

Beto Acevedo  
bacevedo@cinecolor.com.ar

Andrea Messina  
amessina@metro.com.ar

Alejandro Pérez  
perez\_hanlon@yahoo.co.uk

Daniela Ríos  
15 5772 3743  
drios@cinecolor.com.ar

Eduardo Rossini  
moviemaxman@gmail.com

Sergio Rentero  
sergio@renterovms.com

Jorge Russo  
pentimento2005@gmail.com

Eduardo Sierra  
esierra@cinefoto.com.ar

### Operadores de Steadycam

Gustavo Fernández Triviño  
gustrivi@yahoo.com

Pedro Fernández Triviño  
15 5226 9754

Inés Cullen  
icullen@cinecolor.com.ar

Rafael Sammartino  
raffaeletv@hotmail.com

Adelqui Camusso  
4628-9475

Víctor Caula  
4782-0573

Rodolfo Denevi  
4798-7905

15-5310-4354  
rdenevi@fibertel.com.ar

Roberto Mateo  
Tel / Fax 4798-7468

Juan José Stagnaro  
4782 4851  
jjstagnaro@sinctis.com.ar



Somos técnicos...

Somos trabajadores...

Somos los que hacemos el cine...

**Sindicato de la Industria  
Cinematográfica Argentina**

# Socios protectores

**ALFAVISION**

Alfa Visión S.R.L. – Contacto: Luciano Fuselli  
Mendoza 1427 / 1437  
TE: 4783-5557 / 4896-0600  
E-mail: servicios@alfavisionsrl.com.ar - www.alfavisionsrl.com.ar



ALTA DEFINICION ARGENTINA

Alta Definición Argentina S.A. – Contacto: Gonzalo Rodríguez Bubis  
Av. Scalabrini Ortiz 764 Piso 2 (1414) Cap. Fed. – Tel: 4777-7423  
info@hdargentina.com - www.hdargentina.com



Che Revolution Post – Contacto: Alejandro Iturmendi  
Darwin 1154 PB "C" – Cuerpo "C" – (1414) Bs. As. – 4857 9248 / 4854 0430  
www.cherevolutionpost.com



Cinecolor – Contactos: José Luis Cabrera y Marisa Murgier  
Laboratorio: San Lorenzo 3845 (1636) Olivos, Bs. As. 4794-5411 Fax 4799-6202  
Postproducción: Humboldt 1440 (1414) Cap. Fed. – 4777-1560 al 65 Fax 4777-1566  
jlcabrera@cinecolor.com.ar / mmurgier@cinecolor.com.ar / www.cinecolor.com.ar



Cinestore S.R.L. – Contacto: Fabián Miranda  
Fitz Roy 2011 Cap. Fed. – Tel: 4776-7797 – Fax: 4772-2502  
E-mail: ventas@cinestore.com.ar



El Beso Cinematografía  
Una empresa de Rúben Estrella  
Contacto: Alejandro Padin – Cel: 15 5414 0972  
presupuestos@elbesocine.com - www.elbesocine.com

**FUJIFILM**

Fujifilm Ultra-Visión – Contacto: Alberto Rubinstein  
Villanueva 1361 1° D (1425) Cap. Fed. – Tel: 4777-0101 – Fax: 4778-3854  
E-mail: fuji@ultravision.com.ar - www.ultravision.com.ar

**HANDGRIP**  
ALQUILER DE EQUIPOS DE CINE

Hand Grip – Equipos Cine y TV – Contacto: Manuel Rodríguez Sas  
Caseros 231 (1605) Vicente López, Bs. As. –4796-0511 / 4756-6262  
info@handgripequipos.com.ar - handgripequipos@yahoo.com.ar  
www.handgripequipos.com.ar



**Kodak Argentina S.A.I.C.** – Contacto: Nicolás Casolino, Nadina Goldwaser  
Bonpland 1930/32 (1414) Cap. Fed. – Tel/Fax: 4773-6105  
E-mail: nadina.goldwaser@kodak.com – www.kodak.com/go/motion



Una empresa de: Martín Lahaye y Gabriel Lahaye – Contacto Comercial: David García  
Darwin 1154 PB A y 2do B Sector A (1414) Cap. Fed. – Tel. 4856-1602  
presupuestos@lahaye.tv – www.lahaye.tv



**La Sociedad Post.** – Contacto: Nacho Gorfinkiel  
V. Arredondo 2955 – Cap. Fed. – Tel. 4878-8200  
nacho@lasp.com.ar – www.lasp.com.ar



**Metrovisión S.A.** – Contacto: Andrea Dibaja  
Av. Dorrego 1296 (1414) Cap. Fed. – Tel: 4856-6290 – Fax: 4856-2197  
E-mail: info@metro.com.ar – www.metro.com.ar



**Promedia Insumos** – Contacto: Luis Ortiz  
lortiz.promedia@fibertel.com.ar – TE: 4858-0808  
www.promediainsumos.com.ar – Messenger: promediainsumos@hotmail.com



**RENTERO VMS** [Formerly CINEMA GOTIKA] – Contacto: Sergio Rentero  
+[5411] 4899-0990 – adf@renterovms.com  
www.renterovms.com



**Sinsistema S. R. L.** – Contactos: Sebastián Toro, Lucas Sambade  
4552-4612 / 15-6748-9848  
info@sinsistem.tv – www.sinsistema.tv



**Taller 71** – Contacto: Wilson Rodríguez Franco Pinochi  
Humboldt 71, Cap. Fed. – Tel: 4854-7054  
taller71@yahoo.com.ar – www.taller71.8m.com



UNIVERSIDAD DEL CINE  
Buenos Aires

**Universidad del Cine** – Contacto: Mario Santos  
Pje. J. M. Giuffra 330 (C1064ADD) Buenos Aires – Tel: +5411 4300 1413 y rotativas / Fax: +5411 4300 0674  
ucine@ucine.edu.ar / www.ucine.edu.ar

