

TRABAJAR LA LUZ. ENTREVISTA A BENJAMÍN ECHAZARRETA

Juana Solassi

Metal (N.º 4), pp. 200-208, julio 2018. ISSN 2451-6643

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

TRABAJAR LA LUZ

ENTREVISTA A BENJAMÍN ECHAZARRETA

WORKING THE LIGHT

IALOGUE WITH BENJAMÍN ECHAZARRETA

JUANA SOLASSI

juanasolassi@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Abstract

In this interview, Benjamín Echazarreta shares his experiences as Director of Photography (DP) within Chilean cinematography. Benjamín invites us to reflect on the creative responsibility of the DP according to the different aesthetic proposals and production circumstances that each movie might involve. Besides, he particularly analyzes the light aspects in *Una mujer fantástica*, a movie by Sebastián Lelio and which gave Chile their first Oscar Award for Best Foreign Film in 2017 and in which Benjamín participated as Director of Photography.

Keywords

Direction of Photography; cinematography; light; colour

Resumen

En este intercambio, Benjamín Echazarreta comparte sus experiencias como Director de Fotografía (DF) en el cine chileno. Benjamín invita a reflexionar sobre la responsabilidad creativa del DF en función de las distintas propuestas estéticas y circunstancias de producción que puede implicar cada película. Además, analiza particularmente los aspectos lumínicos de *Una mujer fantástica*, la película de Sebastián Lelio que le valió a Chile su primer Premio Oscar a Mejor Película Extranjera en el 2017 y en la que Benjamín participó como director de fotografía.

Palabras clave

Dirección de fotografía; cine; luz; color

METAL N.º 4, pp. 200-208, julio 2018, ISSN 2451-6643
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NonCommercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

Nacido en Francia en 1975 y naturalizado en Chile, Benjamín Echazarreta es director, guionista y director de fotografía (DF). Es miembro de la Asociación Chilena de Cinematografía y cuenta con una larga trayectoria como DF en numerosos largometrajes tanto chilenos como extranjeros. Recientemente, fue reconocido por su trabajo en la fotografía del film *Una mujer fantástica* (2017) que, además de ganar el Premio Oscar a Mejor Película Extranjera ese mismo año, fue nominado para el Premio Platino a la Mejor Dirección de Fotografía (2018).

En las distintas producciones audiovisuales en las que trabajás como director de fotografía, ¿qué libertades tenés a la hora de tomar decisiones estéticas desde la iluminación y la cámara? ¿Podés influir en el proceso creativo o te limitás a lo técnico?

Siempre que me convocan es para hacer un aporte creativo; me parece que el cine en general, por lo menos en películas de ficción, es una creación colectiva. Sin dudas a la hora de sentarnos y de pensar cómo vamos a enfrentar visualmente las escenas, existe un diálogo permanente, un ida y vuelta de ideas y de propuestas, tanto a nivel de puesta en cámara como de luces, de contraste, de color. Hay toda una instancia previa al rodaje en la que se genera un debate colectivo, no solo conmigo, sino también con el director de arte, por ejemplo. Trato de reunirme frecuentemente con el director para que vayamos conversando plano por plano. Si tiene una idea muy clara sobre cómo se imagina la fotografía es ideal, es una guía. Me interesa que se exprese visualmente para después construir sobre eso. Por ejemplo, a Sebastián Lelio suelo grabarlo antes de leer su guion para que me vaya contando la historia; porque yo sé que surgen imágenes que ha estado pensando al momento de escribir y todos esos hallazgos visuales, por lo general, no suelen estar luego en lo escrito. Uno tiene que tener en cuenta que el guión es principalmente una pauta para los actores y que necesita ser sintético, ir al grano. Por eso, antes de leerlo siempre pongo una grabadora y le pido a Sebastián que me cuente la película. Y de ahí comienzan a surgir muchas ideas. Incluso para él se convierte en un buen ejercicio porque se pone en el lugar de narrar el film y de ver cómo puede comunicarme la idea para luego llegar a tomar las decisiones estéticas en conjunto.

Has trabajado en varias oportunidades con Sebastián Lelio —*Navidad* (2009), *Gloria* (2013), *Una mujer fantástica* (2017)—. ¿Cómo es la comunicación y el flujo de trabajo cuando se colabora con el mismo director a lo largo del tiempo? ¿Quién toma las decisiones sobre los encuadres?

A Sebastián lo conozco desde la Escuela de Cine; al principio, hicimos muchos cortometrajes. Nuestras primeras aventuras cinematográficas las vivimos juntos. Por eso, de alguna forma, esto ha sido un crecimiento a la par. Claramente, hay una evolución en el diálogo y en los métodos de trabajo; con el paso del tiempo hemos ido afilando nuestros modos. No es que uno de los dos toma una decisión fija. En *Gloria* (2013),¹ por ejemplo, todos los planos eran con la cámara al hombro. Entonces yo tenía que acompañar permanentemente a los actores: seguirlos, reencuadrarlos o, simplemente, perderlos en algún momento. La idea fue hacer una cámara *fresca*, con una actitud más documental, una cámara que no sabe exactamente lo que viene. Para nosotros era importante lograr esa espontaneidad, que tuviese un toque documental, que fuéramos observadores que miran a esta mujer en su cotidiano.

En *Una mujer fantástica* (2017)² fue completamente otro proceso. De partida, nos pareció muy importante enfrentar la temática de la historia con una puesta de iluminación y cámara que fuera muy resplandeciente y elegante, que no fuese *miserabilista*. Teníamos que entregarle una plataforma luminosa y fina al personaje. Recurrimos siempre a un término francés que Sebastián encontró que es *flamboyant* y de que se refiere a algo luminoso y extravagante. Bajo esa pauta establecimos una nueva forma de trabajar, dibujando mucho más los planos, conversando cada detalle, haciendo *storyboards* específicos. Ya no era una cámara que tenía que observar a un personaje sino que tenía que ser mucho más lisa y segura, dictando más la puesta en escena.

Por momentos, en *Una mujer fantástica* se opta por colores pregnantes y arriesgados, más aún en las escenas oníricas o fantasiosas. ¿Cómo creés que influye este tratamiento de la luz en el espectador? ¿Tiene correlación con las situaciones por las que pasa el personaje de Marina?

El problema de los momentos oníricos era cómo lograr que fueran especiales para que se salieran de lo cotidiano, que pudieran elevarse a nivel poético y metafórico. Siempre se me ha complicado afrontar el color de manera gratuita, uno trata de justificar el color en el cine porque sino puede parecer muy artificial y el espectador puede llegar a preguntarse «¿pero, por qué?». La idea es que eso no suceda. Justamente, en esas escenas tienes que entrar en un

mundo onírico, en un espacio metafórico en relación con la historia. Fue entonces que pensé en el querido y fallecido Roby Müller, director de fotografía alemán que trabajó en las películas de Wim Wenders. Recordé *Paris Texas* (1985) y pensé en su tratamiento de color. Me puse a mirar detenidamente cada secuencia de ese film, y ahí fue cuando dije: «No nos compliquemos tanto», y dejé que entrara la intuición. No tiene que haber una regla tan acotada y fija acerca de en qué momento utilizar tal color. Cuando veo *Paris Texas* trato de observar cuál es la línea que utiliza Müller, por qué usa tanto verde, por qué los cielos a veces son tan rojos. Hay algo de coherencia, pero tampoco me es tan evidente la justificación de la luz. Siento que también hay un grado de libertad y un deseo de asumir cierta estética. Por eso decidí no adoptar un color específico sino dejarme llevar por la intuición mientras avanzaba el rodaje.



Figura 1. Fotograma de *Paris Texas* (1985). Director: Wim Wenders.
Director de fotografía: Roby Müller

Figura 2. Fotogramas de *Una mujer fantástica* (2017). Director: Sebastián Lelio. Director de fotografía: Benjamín Echazarreta



En las escenas del sauna, por ejemplo, yo pensaba en lo lúgubre que me había parecido la locación e imaginé cómo podríamos trabajarla. Era un lugar que pertenecía al personaje de Orlando y que tenía que ser especial, entonces empezamos a conversar con Sebastián sobre qué color utilizar. Ahí me acordé de una película de Apichatpong Weerasethakul —*Cemetery of Splendour* (2015)— en la cual dentro de una sala de hospital el color de la luz va cambiando y va pasando de una tonalidad a otra. Me pareció súper interesante cómo ese desfile de colores iba generando distintas sensaciones mientras variaba. Ese mismo vaivén paseándose por los pasillos del sauna podía coincidir perfecto con la película, porque traducía las transformaciones que el personaje asumía al ingresar al lugar. Cuando Marina entra a la sección de hombres del sauna debe disfrazarse, despojándose de su identidad, cambiando de piel, transformándose de mujer a hombre y viceversa. Entonces, todos esos colores que viajaban de un lado a otro me parecieron muy útiles para reflejar su viaje interior.



Figura 3. Fotogramas de *Una mujer fantástica* (2017). Director: Sebastián Lelio. Director de fotografía: Benjamín Echazarreta

En el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 2017 tuvimos la oportunidad de ver, además de *Una mujer fantástica*, otra obra en la que hiciste la fotografía con una propuesta visual muy experimental: *Rey* (2017), de Niles Atallah. ¿Qué criterios estéticos usaste en este caso? ¿Qué diferencias hay entre trabajar la fotografía de un film industrial y otro de corte experimental?

Niles Atallah es un director que estudió artes plásticas y es fotógrafo, por lo que desde el principio la relación con él fue muy distinta a la que vivo en un set de cine. Él pretendía que yo llevara la película a una experiencia más cercana al cine industrial, que encontrara una dinámica de rodaje que nos permitiera ser más narrativos. Si ves su trabajo puedes notar que usa una estética muy bella pero muy experimental, muy autoral. Sus obras son de una fineza y de una calidad bellísimas. Pero en esta película él quería alcanzar una forma más narrativa, que fuera un poco más convencional.

Él tenía muy claro estéticamente a dónde deseaba llegar. Todo lo que es la intervención sobre el celuloide y la idea conceptual del tratamiento que quería darle al soporte se relacionaba con posicionarnos como *antropólogos*³ frente al negativo, como alguien que encuentra fragmentos de película en la tierra y que los desentierra para finalmente armar la historia de este personaje que vivió en el siglo XVIII. Entonces, ya había una idea súper acotada sobre la estética. Teníamos que encontrar la forma de filmar correctamente en cada lugar y de manera nocturna, por lo que me ubiqué en una posición menos autoral y más técnica en cuanto a lo visual. No hice un trabajo previo tan intenso como en *Una mujer fantástica*. Si fui a ver las locaciones del sur varias veces con Niles, pero el aspecto formal y estético era algo que ya estaba muy definido. Si por el contrario lees los guiones de Sebastián, la escritura es muy narrativa: describe personajes, acciones, lugares, situaciones. Sin embargo, es muy abierto en cuanto a lo formal, puedes contar la película de mil maneras. No así *Rey*: su guión era muy complejo y contaba con muchas indicaciones sobre cómo tenía que verse, entonces la propuesta estética estaba súper acabada. Además, Niles se ha dedicado años a hacer pruebas en su jardín enterrando y desenterrando el filmico, y probando con distintos tipos de emulsión. Encontré maravilloso todo ese proceso.



Figura 4. *Fotograma de Rey* (2017).
Director: Niles Atallah. Director de
fotografía: Benjamín Echazarreta

De alguna manera, en *Rey* trabajé más en conjunto con la producción, planeando estrategias de filmación en función del presupuesto, que era muy acotado y no nos permitía grabarla en 16mm, como era la idea original. Por otro lado, ese formato me parecía demasiado restrictivo: en 16mm no íbamos a poder filmar mucho, la logística de la pos hubiese sido muy compleja porque iba a ser mucho metraje. Le propuse a Niles hacer pruebas, grabar en video y luego realizar un traspaso casero a cine para ver cómo resultaba. Hicimos varios procesos distintos y le fue gustando. Entonces nos lanzamos al sur, no con equipos de cine, sino de video. Encontramos una cámara pequeña y ultrasensible, la Sony a7sii, ideal para filmar de noche con muy poca luz. Decidimos usar este dispositivo milagroso que me permitió iluminar de una forma súper nueva, reflejando algunos faroles en lugares muy puntuales, como las copas de los árboles o las rocas de los acantilados. Con un simple farolazo a esas rocas ya se iluminaba todo el valle en la pantalla. Creo que hay que aprovechar esas adversidades de producción y transformarlas en parte del proceso creativo. Eso también hace que cada proyecto tenga su forma y su estética.



Figura 5. *Fotograma de Rey* (2017).
Director: Niles Atallah. Director
de fotografía: Benjamín Echazarreta

¿Cómo se conforma tu equipo en los rodajes? ¿Siempre hacés cámara?

Todo eso es muy relativo. Por lo general, yo hago cámara. Me gusta ubicar el ojo en el punto de vista donde se capta todo, me permite leer mejor la reacción de la luz sobre los distintos volúmenes, es una posición muy estratégica. Si estoy detrás del monitor me siento lejos, me cuesta leer el espacio. Aunque también trabajo con mucho *steadycam*, entonces suele haber un operador de

steady que se encarga de la cámara y ahí no tengo otra opción que estar atento al monitor. Incluso, es más trabajoso estar atrás del monitor porque tengo que hacer muchas idas y vueltas al dar indicaciones. Cuando uno trabaja con *steadycam* tiene muchas posibilidades de movimiento, entonces, encontrar dinámicas y coreografías con los actores es complejo.

La conformación de los equipos es relativa al presupuesto y a la película, trabajo con distintos *gaffers* dependiendo del proyecto. Hay un asistente de cámara con el que siempre trabajo porque me agrada tener alguien que me pueda ofrecer un *feedback* y dar consejos.

En *Rey*, por ejemplo, éramos dos eléctricos y dos asistentes de cámara. En *Una mujer fantástica* eran cuatro eléctricos. Pero, hace poco, en China, fuimos treinta en el equipo de iluminación y cámara. Acá en Chile, donde los presupuestos son acotados, uno trata de disminuir el equipo al máximo, que las personas sean más versátiles y puedan cumplir dos roles al mismo tiempo.

¿Cuál fue tu formación previa como director de fotografía?

Estudí en la Escuela de Cine de Chile, una escuela que abrió el mismo año en el que entramos con Sebastián. Fue la primera escuela después de la vuelta a la democracia en Santiago, lo que le daba una carga muy simbólica, había mucha energía puesta por los profesores porque muchos de ellos regresaban del exilio. Existía un diálogo muy abierto entre los alumnos, los profesores y los dirigentes del lugar. Fue muy lindo porque estábamos construyendo de nuevo la escuela, fuimos una especie de conejillos de indias. Sin dudas aportó a mi profesión como director de fotografía, me permitió filmar mucho y equivocarme en ese lugar para no cometer errores afuera. Además, pude conocer mucha gente con la cual sigo trabajando.

Cuando terminé la escuela me fui a Francia porque me hacía mucha falta entender más de fotografía, específicamente, de ópticas, de revelado. A pesar de haber filmado mucho me sentía muy débil en cuanto a lo técnico. Viví catorce años allí. Comencé a trabajar como asistente de cámara y asistente de fotografía, incluso monté un laboratorio con otros compañeros. El laboratorio me ayudó a comprender la construcción visual, a entender las imágenes. El hecho de haber trabajado tanto y de no haber dejado nunca de filmar me ayudó a sentirme más seguro película a película, a la hora de enfrentar cada encuadre, al momento de iluminar. Antes no quedaba tan conforme con lo que hacía pero hoy me es más fácil conseguirlo gracias a haber seguido filmando. Estar tras una cámara continuamente me ha sido de mucha utilidad para entender cómo funciona la luz. Finalmente, todo se trata de práctica.

Sin embargo, volviste a Chile, ¿a qué se debió esa decisión?

Sí. Después de *Gloria* me empezaron a llamar mucho más desde aquí. También me atrajo la idea de ser parte de una especie de movimiento nuevo, de un colectivo. ¿Me entiendes? Se han abierto muchas escuelas después de la dictadura, y las nuevas generaciones se han mostrado muy curiosas con el cine. Esa generación posdictadura en la actualidad está floreciendo y logrando nuevas películas. El problema es que hay pocos fondos para poder filmar y es difícil hacerlo en buenas condiciones. Es un desafío, y es muy agotador, porque uno quisiera poder filmar más cómodamente. Aunque también me parece súper desafiante meterme en proyectos chicos porque, como lo hablamos antes con *Rey*, uno tiene que buscar una estética que corresponda con el presupuesto, ser más astuto en ese sentido. Hay un bonito movimiento que está logrando nuevas gramáticas cinematográficas, que está buscando hacer películas en un país donde hubo muy poco cine. Además, hay muchos lugares que no se han filmado. Si uno va a París, no hay locación donde no haya habido una cámara filmando. Es entretenido tener un espacio un poco más virgen. Uno se siente más pionero acá, cada vez que filmas un lugar sientes que hay algo nuevo. Es rudo hacer cine en Francia, es difícil encontrar cosas que no hayan sido hechas. Estar en un lugar que se sigue reinventando es muy bonito.

Notas

1 *Gloria* (2013), de Sebastián Lelio, relata la historia de una mujer de sesenta años que tras su separación emprende la búsqueda de un nuevo amor (Nominada a los Premios Oscar y a los Premios Goya).

2 *Una mujer fantástica* (2017), de Sebastián Lelio, cuenta la historia de Marina, una joven trans que es discriminada y perseguida por la familia de su novio, recientemente fallecido (Ganadora del Premio Oscar a Mejor Película Extranjera, 2017).

3 *Rey* (2017), de Niles Atallah, es una película basada en la historia del Rey de la Patagonia, un abogado que se autoproclamó amo y señor de una extensión de tierra mapuche, nombrando a la comunidad indígena como su pueblo.