

La Imagen Imperfecta

Conversaciones con el director de fotografía Pablo Huerta

Entrevista: Luisina Anderson. Transcripción: Juana Solassi

Marco

Desde el 2019 la cátedra de Iluminación y Cámara 1A (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata) realizó clases especiales con entrevistas a directoras y directores de fotografía con el fin de enriquecer el espacio de formación de los estudiantes. En esta oportunidad, conversamos con Pablo Huerta sobre su proceso creativo en el campo audiovisual.

Entrevista realizada en la clase del martes 14 de agosto de 2019 (Auditorio de Sede Fonseca, FDA-UNLP), y transcrita en el marco del proyecto de investigación *Imágenes de lo posible, estéticas y tecnologías de la escena audiovisual independiente nacional contemporáneas* (PIBA 2019-2022).

Palabras clave: referentes, fílmico, textura, experimental, género

Pablo Huerta

Nació en Santiago de Chile y estudió Artes Audiovisuales en la Universidad Nacional de La Plata. Forma parte de las productoras independientes *Parquee* y *Asia*, donde se desenvuelve como director y director de fotografía con un enfoque experimental. Entre sus obras se destaca "Mensaje para autodestruirse" (ciclo *Impresiones*, Museo del Mar, Mar del Plata), "Islas del pacífico sur según sus habitantes" (ciclo *Cine de Artistas*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires) "Divagar un poquito" (semana del film experimental, La Plata), "TULPA" (15° Festival de Cine Independiente de La Plata Festifreak; muestra de Cine Argentino Experimental, Japón 2019).

El cortometraje *T.R.A.P.*, de Manque Labanca, parece tener un anclaje estético muy pictórico. Como director de fotografía ¿Cómo trabajaste la propuesta visual? ¿Trabajaron con referentes?

T.R.A.P se pensó desde un concepto que Manque (el director) ya venía trabajando que era el romanticismo¹. A partir de ahí empezamos a trabajar con referentes exclusivamente pictóricos como Henri Rosseau² y Edwin Church³, que trabajan mucho con el paisaje y lo selvático. De entrada sabíamos dos cosas: que queríamos lograr esa plástica en la imagen, y que queríamos filmarlo en 16mm⁴.

¹ Si bien el romanticismo fue parte de las referencias, cabe aclarar que los pintores mencionados en esta entrevista no corresponden a dicho período artístico.

² Henri Rosseau (1844-1910). Pintor francés. Dentro del post-impresionismo, sus pinturas son consideradas estilo *naïf*.

³ Frederic Edwin Church (1826-1900). Pintor estadounidense. Perteneció a la Escuela del Río Hudson orientada principalmente a la pintura de paisajes.

⁴ La película de 16 mm es un formato silente de película cinematográfica inicialmente destinado a quienes realizaban películas caseras.



Cotopaxi (1862), Friedrich Edwin church



T.R.A.P. (2018) Dir. Manque Labanca - DF Pablo Huerta

Al comienzo del corto para la escena del amanecer tomamos puntualmente como referente a Friedrich Edwin Church. Queríamos trabajar un color similar al de sus pinturas. Cuando los personajes se adentran al bosque y comienza el juego de los desnudos, queríamos llegar a una estética parecida a la de Henri Rosseau, que trabaja mucho lo selvático, lo exótico, la flora. Sobre todo la exacerbación de los verdes, nos interesaba que fueran intensos. Fuimos buscando las locaciones en Punta Indio hasta dar con la que nos ofreciera ese nivel de vegetación.



El Sueño (1910), Henri Rousseau



T.R.A.P. (2018) Dir. Manque Labanca - DF Pablo Huerta

El guión de Manque tenía dos actos: la primer parte donde los personajes medievales cruzan el río para llegar a destino; y posteriormente toda esta situación que se transforma en road movie⁵. Entonces sabíamos que había un juego con ciertos géneros cinematográficos. El estilo de época tenía referentes como “Aguirre, la ira de dios” (Herzog, 1972) y “La pasión de Juana de Arco” (Dreyer, 1928). El segundo acto iba a tener otra impronta, trabajamos con referencias del cine norteamericano como “Easy Rider” (Hopper, 1970) y road movies más sucias, con un estilo más documental, para marcar bien la diferencia.

En esta idea narrativa de los dos actos buscamos que la cámara se diferenciara: por un lado tenemos una cámara más prolija, más pictórica en cuanto a la composición; y por el otro una cámara más suelta y documental. Cuando los personajes están en el auto usamos las referencias setentosas del cine estadounidense, películas de clase B o road movies, donde los movimientos de cámara son más bruscos. Toda esa parte es mucho más suelta, es más dinámica, hay más cortes. Cuando se graba en fílmico se usa mucho lo que es el

⁵ La película de carretera o road movie es un género cinematográfico cuyo argumento se desarrolla a lo largo de un viaje.

montaje en cámara, es decir, se va editando en función a cuándo se comienza a grabar y cuándo corta la toma. Los cortes raros y velados, los saltos en eje al estilo Godard⁶, mucho de eso se generó en cámara y sobrevivió más allá del montaje posterior.

Mencionaste que trabajar en 16mm también fue un aspecto decisivo, en cuanto a esto ¿Cómo fue trabajar en filmico? ¿Con qué problemáticas se encontraron?

Trabajar en filmico es mucho más lento y engorroso, hay que ser muy cuidadoso. Pero por otra parte requiere tal dedicación a la imagen que termina teniendo un resultado mucho más rico. Hay que tener muy clara la exposición que se quiere. En este caso, expuse priorizando siempre el paisaje y rebotando la luz natural hacia los personajes cuando era posible.



T.R.A.P. (2018) Dir. Manque Labanca - DF Pablo Huerta

Trabajamos con una película Fuji de 400 ISO, y notamos que los verdes eran mucho más pregnantes que en la película Kodak. Eso nos gustó y por eso la elegimos. Sin embargo, cómo esta película viene balanceada para luz tungsteno y nosotros teníamos que filmar situaciones diurnas con luz natural, debimos utilizar un filtro CTO en el lente para que la imagen no quedara fría. Como consecuencia, tuvimos que sobreexponer un punto para compensar la pérdida de luz causada por el filtro. Teníamos que tener mucho cuidado en cada decisión ya que no podíamos ver nada de lo que se grababa; a diferencia del formato digital que permite monitorear al instante.



T.R.A.P. (2018) Dir. Manque Labanca - DF Pablo Huerta

⁶ Jean-Luc Godard es un director de cine franco-suizo, uno de los miembros más influyentes de la nouvelle vague. Es experimental respecto al montaje considerado clásico.

La Bolex⁷ es una cámara muy vieja con muchas limitaciones. Teníamos que cargar la película en exteriores a plena luz del día utilizando una manga para cuidar que no se velara. Cada rollo de filmico nos permitía filmar 3 minutos, pero además al ser una cámara a manivela sólo podíamos hacer planos de 30 segundos de duración. Debido a esta limitación surgió un montaje más dinámico, hay pocos planos largos.

Hicimos el corto con 3 o 4 latas de película, mientras otras producciones lo harían con 10 o más. Tratábamos de hacer una toma por plano, máximo dos tomas, para ahorrar lo más posible. Todo el equipo era muy cuidadoso en cuanto a esto, y cuando grabábamos tratábamos de que nada interviniera. Filmamos lo justo y necesario, pero sabiendo qué imágenes precisas necesitábamos para la película, lo cual nos obligó a ser muy detallistas y puntuales con la coordinación de los actores. Esto es otra peculiaridad del filmico: el clima que se genera en el equipo es distinto, hay mucho respeto por la toma que se está por filmar, es muy zen en cierta forma. Hay algo especial que se genera en el ambiente.

Filmar en filmico es todo un acto de fe. Incluso la película que usamos estaba vencida, lo cual era un riesgo también. No es fácil conseguir película 16mm, y fue la que conseguimos. Pero también nos interesaba trabajar ciertas imperfecciones de la imagen. Incluso cuando grabamos otras cosas en digital con Parquee buscamos generar alguna textura similar al filmico con filtros, efectos, u otras formas de alejarnos de esa imagen nítida del HD. Nos sentimos muy cómodos con esa estética.

Esto me recuerda a Tacita Dean⁸, una artista inglesa que también tuvimos en cuenta. Ella realizó el cortometraje “El rayo verde” (Dean, 2001) en el cual filma el sol en búsqueda de una luz verde que se genera cuando termina de esconderse tras el océano. Ella sostiene que este fenómeno no puede registrarse en formato digital, lo que quiere decir que hay algo con el haluro y el grano filmico que te da cierta *realidad*.

Este flujo de trabajo parece complejo ¿Hicieron pruebas previas al rodaje? ¿Cómo fue el proceso de búsqueda de locaciones y horarios en la preproducción?

Hubo muchísimas pruebas en locación antes del rodaje. Desde el comienzo sabíamos que iba a ser en Punta Indio, entonces fuimos varias veces con la cámara. Probamos la película, la exposición, y vimos cómo respondía el filmico en diferentes horarios y situaciones lumínicas. También llevamos una cámara Canon 60D para ir comparando cómo funcionaba el 16mm en relación al digital. Con Parquee⁹ siempre militamos el trabajo en filmico, ya sea en super 8mm o 16mm. Pero como estamos muy acostumbrados al digital queríamos ir comparando los resultados. Por eso llevamos la Canon, para establecer un rango de seguridad y de alguna manera previsualizar aunque sea los encuadres. De esa manera ganamos mayor confianza.

Teníamos que ver cómo se correspondía el resultado del filmico con las indicaciones del fotómetro que usábamos. Íbamos revelando las distintas pruebas para ver cómo quedaba en cada situación. Con Parquee ya habíamos experimentado con 16mm y super 8, y como

⁷ Bolex Paillard es una empresa suiza que fabrica cámaras de cine y proyectores para formatos de 8 mm, súper 8 mm, 16 mm y súper 16 mm. Entre sus productos más destacados se encuentran las cámaras de película de 16 mm y súper 16 mm.

⁸ Tacita Charlotte Dean conocida como Tacita Dean es una artista visual británica reconocida fundamentalmente por su trabajo como videoartista, destacando por el uso de la película de 16 mm.

⁹ Productora audiovisual y discográfica independiente dedicada a la difusión de arte contemporáneo.

por suerte en el país se consiguen materiales de revelado, habíamos armado una especie de laboratorio para ir revelando pruebas y experimentar con nuestro material. Toda esa previa nos dio mucha seguridad. En el rodaje igual hicimos un relevamiento digital con la Blackmagic Pocket¹⁰ por las dudas, pero finalmente no se utilizó nada de eso.

Luego del rodaje ¿Cómo fue el traspaso al digital? ¿Seguiste pensando la fotografía en la postproducción?

Creo que Franco Palazzo, acá presente, puede decir algo al respecto ya que fue quien hizo la corrección de color.

FP: Si bien yo hice la corrección de color, lo único que hicimos fueron ajustes técnicos. Como bien se mencionó, Manque tenía muy claro lo que quería en el momento del rodaje, por lo que en la post fue cuestión de ajustar algunas imperfecciones que tenían que ver con los criterios de exposición. Al ser fílmico, como uno no sabe cómo queda la imagen hasta revelar, suelen haber pequeños saltos a ajustar.

PH: Particularmente hubo intervención en la primera escena del corto, cuando los personajes están en el bote. Se grabó desde las 8am hasta el mediodía. Por guión, necesitábamos que esa escena fuera nocturna, entonces fuimos construyendo una pseudo noche americana¹¹, que luego se potenció en corrección de color bajando la exposición y virando la imagen hacia un matiz más azulado. El material original estaba un poco más expuesto.



T.R.A.P. (2018) Dir. Manque Labanca - DF Pablo Huerta

En los videoclips que realizaste para la banda chilena Maifersoni (*Invocación* y *Andina*, ambos del 2015) aparece esto que mencionabas en *T.R.A.P.* de la búsqueda de una imagen *no perfecta* ¿Lo consideras una huella estilística? ¿Cómo lograste estos efectos en el formato digital?

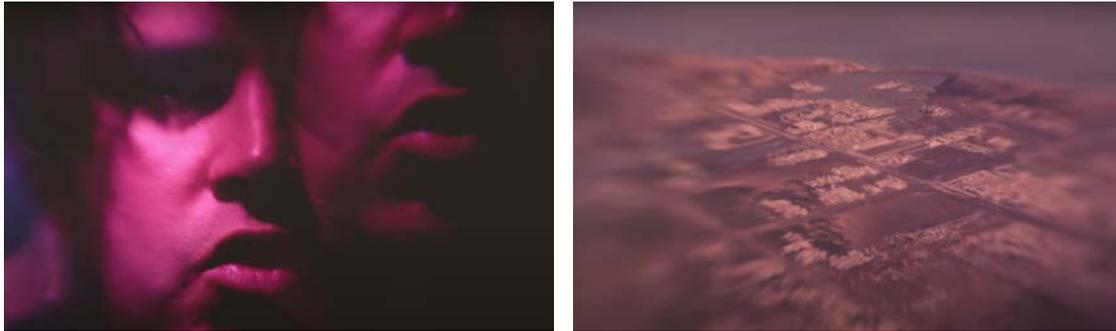
Con Parquee nos propusimos ir buscando texturas en la imagen, algo que se acercara al mundo visual que nos gusta. Siempre estamos cerca del cine experimental y compartimos

¹⁰ Cámara de video digital

¹¹ La noche americana es una técnica de iluminación utilizada para simular una ambientación nocturna en una escena que sin embargo está rodada a plena luz del día.

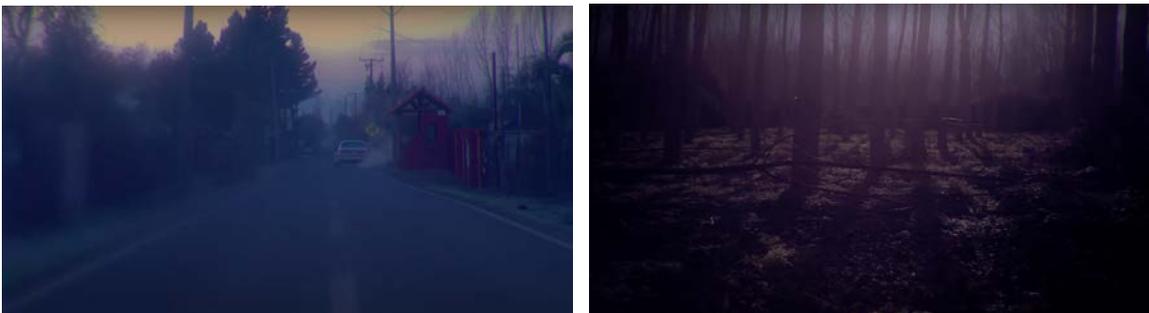
referencias de ese tipo. Entonces esta búsqueda va por ahí, por cierto interés plástico que viene en nuestra mochila cultural.

En el caso de *Andina* usamos un lens baby¹², un lente con un fuelle con el cual haces foco estirandolo, lo que genera una aberración a los bordes del cuadro y deforma la imagen. Es muy desprolijo, porque estás haciendo foco con tu pulso, pero nos propusimos trabajar de principio a fin con ese elemento. Este objetivo tiene una distancia focal similar a 50mm, entonces todo el video está pensado con esta perspectiva. También usamos una lentilla de prisma que generaba una imagen partida y repetida.



Andina - Maifersoni (2015) Dir. Pablo Huerta - DF Pablo Huerta e Isidora alfageme

En *Invocación* usamos varias lentillas superpuestas sobre el lente, de esos filtros de plástico que se encuentran en cualquier feria. Una de ellas servía para difuminar las altas luces. Otra generaba una pequeña aberración cromática¹³ generando líneas de colores en los bordes (resultando en algo similar al VHS¹⁴). Hay planos en los que usamos un filtro degradado para darle cierto color naranja a los cielos. En algunos casos también aplicamos vaselina alrededor del filtro que, combinado con un diafragma abierto, generaba bordes borrosos.



Invocación - Maifersoni (2015) Dir. Pablo Huerta - DF Pablo Huerta, Isidora alfageme y Juani Angaroni

Hay climas lumínicos muy similares entre *T.R.A.P.* e *Invocación* ¿Cómo soles trabajar la luz natural?

Estos dos videoclips fueron una parte importante de nuestro aprendizaje, hubo mucha prueba y error. Sabíamos lo que queríamos pero no sabíamos cómo hacerlo, entonces

¹² Lensbaby es una línea de lentes de cámara para cámaras DSLR que combina una lente simple con un fuelle o un mecanismo de bola y enchufe para su uso en fotografía de efectos especiales.

¹³ En óptica, la aberración cromática es un tipo de distorsión óptica provocada por la imposibilidad de una lente para enfocar todos los colores en un único punto de convergencia.

¹⁴ VHS, siglas en inglés de Video Home System, es un sistema doméstico de grabación y reproducción analógica de video.

grababamos mucho hasta lograr algo que nos guste. Casi lo contrario que en T.R.A.P., donde filmamos sólo lo justo y necesario.

En cuanto a la orientación del sol, con la experiencia vas observando que hay un nivel de luz que te gusta en cierto horario y vas entendiendo cómo aplicarlo. Tratamos de trabajar al atardecer o al amanecer, porque queríamos lograr cierta intimidad y evitar que el personaje estuviera totalmente iluminado. Queríamos dibujar más sombras, y eso nos lo permitía la luz al atardecer ya que viene de manera lateral y no invade cenitalmente como el sol al mediodía. Para mí es el momento ideal, sobre todo en invierno donde el sol está aún más de costado y te permite jugar más con las sombras. En *Invocación* toda la parte de la camioneta se grabó acá en Berisso, y el resto se grabó todo en Chile, entonces se buscó que los horarios sean los mismos para que haya una continuidad lumínica.



Invocación - Maifersoni (2015)



Andina - Maifersoni (2015)

Cuando empiezas a trabajar en la propuesta estética ¿Partís de la narrativa o de una preocupación más formal o plástica?

Para mí no hay una receta, sin embargo creo que esas tres cosas, lo narrativo, lo formal y lo estético, están superpuestas. El texto "Tesis sobre el cuento" (Piglia, 1986) me ayudó mucho a entender esto. Piglia¹⁵ sostiene que siempre en un cuento hay una historia secreta. Yo lo veo así en la imagen también. Por una parte está la narrativa (el guión) y por otra parte está la imagen que cuenta la historia secreta, que a través de la luz la vuelve latente. Entonces lo que hacemos es proponer ciertas maneras de percepción que sumen a ese contenido narrativo de una manera más abierta, proponer otras formas de sentido. Toda esa búsqueda de la imagen imperfecta y la textura sucia, tiene que ver con lograr una apertura de sentidos y generar algo más sensorial. Es algo que está muy presente en el cine experimental y de ahí nuestra intención a ir por esa línea.

¿Hubo referencias de género para cada videoclip?

En *Andina* partimos del deseo del músico que quería ser un astronauta en el video. Conseguimos ese traje medio pelo y tratamos de jugar con el género de ciencia ficción y darle cierta verosimilitud. De ahí surgió la idea de utilizar material de archivo, yo tenía algunas cintas de películas espaciales, las escaneamos y las usamos acá. Tenía un problema con el traje que tenía el músico, sentía que le quedaba grande, entonces tratamos de usar eso a nuestro favor y evidenciarlo. Por eso pensamos en referencias asociadas al cine de ciencia ficción clase B de los setentas, de bajo costo.

¹⁵ Ricardo Emilio Piglia Renzi (Adrogué; 24 de noviembre de 1941-Buenos Aires; 6 de enero de 2017) conocido como Ricardo Piglia, fue un escritor, crítico literario y guionista argentino.

Cuando me propusieron hacer *Invocación* yo tenía muchas ganas de hacer una road movie, y use de excusa el video para hacerla. En principio filmamos al artista en Chile, y luego las escenas de la chica en camioneta en Argentina. Pensamos en generar un encuentro entre ambos personajes, pensando también en el montaje y lo que podíamos realizar.

En *Ignatia*, el video que dirigiste junto a Pilar Falco para la artista Sara Hebe ¿Cómo fue el trabajo junto al departamento de fotografía y de arte?

La dirección de fotografía la hizo Franco Dalessandro, con quien ya había trabajado varias veces. Tuvo que ver con confiar en otra persona, y siendo yo un director de fotografía también fue luchar con el pensamiento de cómo lo haría uno. Se trata de darle espacio al otro, sin dejar de proponer. Fui bastante obsesivo en determinadas cosas de la fotografía, pero me gusta mucho cómo trabaja Fran y además es muy rápido.

Este video fue un proyecto bastante grande, había mucha gente implicada, entonces hubo mucho diálogo en la previa. En ir a visitar las locaciones, pensar lo que se necesitaba, gestionar los extras, pensar cómo iban a estar vestidos, cómo iba a jugar la luz, y sobre todo cómo íbamos a coordinar a Sara en relación al resto de los factores. Con Pilar Falco, la co-directora que también es parte de Parquee, nos repartimos bastante las responsabilidades. Fue bastante equitativo en ese sentido. Yo controlaba el área de foto mientras ella coordinaba el departamento de arte, y así íbamos dividiéndonos. La clave fue el diálogo y la confianza. En este último tiempo que vengo trabajando note que una cosa son las ilusiones que uno tiene del video, y otra cosa es el proyecto en sí. Entonces se trata de pensar en qué es lo que necesita el proyecto.

En cuanto a la dirección de arte, también dimos el espacio para que propongan. El área estaba a cargo de Ignacio Buen Día y Laura Roldán, a ellos les gusta mucho usar colores saturados. Entonces había una propuesta de su parte que nosotros íbamos integrando y evaluando. La idea de que hubiera mucho naranja en el video fue de ellos, por ejemplo. Pero a veces cuando uno dirige tiene que poner un poco de orden, se trata de dar lugar a los demás para que trabajen pero controlando que todo sea orgánico para las demás áreas. Por ejemplo, había una idea de incluir el verde manzana en el vestuario, pero decidimos que no tenía mucho que ver. Lo bueno es que los chicos de arte son super organizados, armaron toda una carpeta con la paleta de colores que querían incluir, y eso ayudó mucho a previsualizar, también desde lo fotográfico.



Ignatia - Sara Hebe (2019). Dir. Pablo Huerta DF. Franco Dalessandro

En cuanto a la conjunción de foto y arte, sabíamos que por un lado teníamos escenas con luces magentas y ámbar, y otra escena con luz diurna natural. Entonces en la primer parte se le dio más predominancia a los naranjas, mientras que luego decidimos ir cambiando el clima lumínico para refrescar un poco la imagen, y que no sea siempre la misma.

Sabíamos que queríamos trabajar con esa paleta cromática, pero también implicó una búsqueda. Fuimos probando diferentes opciones y decidimos evitar los colores que suelen ser tendencia en los videos de trap; como el verde y el rojo. Sabíamos más lo que no queríamos.



Ignatia - Sara Hebe (2019). Dir. Pablo Huerta DF. Franco Dalessandro

¿Crees que la estética de un video está vinculada a los modos de producción que tiene cada proyecto?

Un poco sí. Creo que no está bueno limitarse al presupuesto, lo importante es saber el universo que se quiere construir. Yo siempre que empiezo un proyecto bajo a tierra cuáles son mis posibilidades, me pregunto con qué elementos contamos para realizar esta historia y qué necesitaría. Y si no tengo esos recursos, se puede invertir la lógica: ¿qué podemos inventar para generar esa estética que queremos? Poder explorar con las herramientas que uno tiene hasta llegar a lo que nos imaginamos, o incluso encontrar nuevas formas que lo superen.

Referencias filmicas

- Labanca, Manque (2018) *T.R.A.P.* Parquee Parquee; Un Puma. Argentina.
Herzog, Werner (1972) *Aguirre, la ira de Dios*. Hessischer Rundfunk; Werner Herzog Filmproduktion. Alemania - Perú.
Dreyer, Carl Theodor (1928) *La pasión de Juana de Arco*. Gaumont Film Company. Francia.
Hopper, Dennis (1970) *Easy Rider*. Raybert Productions; Pando Company Inc. Estados Unidos.
Dean, Tacita Charlotte (2001) *The green ray*. Inglaterra.
Huerta, Pablo (2015) *Invocación*. Parquee Parquee; Maifersoni. Argentina - Chile.
Huerta, Pablo (2015) *Andina*. Parquee Parquee, Maifersoni. Argentina - Chile.
Huerta, Pablo; Falco, Pilar (2019) *Ignatia*. Parquee Parquee, Sara Hebe. Argentina.

Referencias bibliográficas

- Ruiz, R. (2000) *Poética del cine*. Universidad Diego Portales, Chile. ISBN 9789563142181.
Piglia, R. (1986) *Tesis sobre el cuento en Formas Breves*. Editorial Anagrama, Buenos Aires. ISBN 9788433924636.

Fuentes

- <https://es.wikipedia.org/>
<https://www.instagram.com/parqueeparquee>
<https://www.imdb.com/>
<https://www.unpuma.com>
<https://www.fundacionjumex.org/>

Links

[Trailer T.R.A.P.](#)

[Invocación - Maifersoni](#)

[Andina - Maifersoni](#)

[Ignatia - Sara Hebe](#)

[Proceso de T.R.A.P.](#)

[El Rayo verde - Tacita Dean](#)