Satanás

Autor: Daniel Peña

Tratamiento clásico para una historia cruda

El director de esta película de producción colombiana, Andi Baiz, prefiere adscribirse a la contención formal y el tono clásico para filmar esta cruda historia de tres personajes en guerra consigo mismos y con el mundo. El argumento pudiera, a priori, dar pie a un trato más nervioso de la cámara, sin embargo, impera la estética para no enfatizar una violencia ya de por sí impactante. Con el director de fotografía, Mauricio Vidal, mantuvimos una interesante charla transoceánica.

Daniel Peña: Nada más comenzar el film, nos encontramos con una secuencia en una gran superficie, una iglesia, ¿cómo te planteas la iluminación de este tipo de localizaciones?

Mauricio Vidal: En la iglesia trabajamos con grandes HMI rebotados, muy poca luz directa, y algunos Kino Flo para los actores, dejando los fondos un poco oscuros. La idea era sentir la inmensidad del lugar y justamente la soledad de los personajes.

DP: Los personajes de la película, el cura, el actor protagonista, su madre…, son personajes tétricos, tristes, desolados, ¿te planteas alguna iluminación específica para cada uno de los personajes teniendo en cuenta la psicología de los mismos?, y si es así, ¿en qué consiste y qué particularidades lumínicas les aplicas a cada uno de ellos?

MV: La historia desde el guión es cruda y fuerte, y una ruta "lógica" hubiese sido tener un look extremo, con cámara en mano, altos contrastes y grano; de hecho hicimos unas pruebas en 16mm, pero Andi Baiz desde siempre tuvo en la cabeza buscar una narración muy clásica y sencilla. La fuerza la tendría la historia misma y sus personajes, y ese planteamiento, un poco en contra de la ruta obvia, me pareció interesante.

Todos los personajes tienen momentos de luz muy suave, o de

Sinopsis

Una mujer hermosa que roba a altos ejecutivos para lograr una vida mejor; un sacerdote, enamorado apasionadamente de su ama de llaves y atormentado por cargar con el peso del secreto de una mujer de su comunidad; un profesor, veterano de guerra, resentido con la vida y las circunstancias, quien, de la mano de una de sus estudiantes, anhela salir del tedio de su vida. Pero ¿podrán sostener la presión de ser tentados por una prueba de sus más profundos deseos? Sus acciones tendrán consecuencias devastadoras.

grandes penumbras y grandes contrastes, como en la vida, siempre vivimos circunstancias distintas o tenemos estados de ánimo diferentes, pero visualmente quisimos separarlos un poco con el tratamiento de cámara. En el caso de nuestro protagonista, Eliseo (Damián Alcázar), la cámara con él está siempre fija, estática. Con él establecíamos un encuadre y simplemente dejábamos que lo llenara con su personaje, a diferencia del cura, personaje con el que la cámara se mueve un poco más, tiene una dinámica sutil pero diferente, o de la chica, Paola, que tiene un tratamiento más documental. Ella es quizás el personaje más víctima de las circunstancias, mientras Eliseo y el sacerdote tienen un conflicto de ellos contra el mundo, contra la sociedad.

DP: A pesar del carácter de los protagonistas de la historia y del título de la misma, el color, en algunas secuencias, como por ejemplo en el mercado cuando conocemos a la chica protagonista, tiene presencia. Cuéntanos cómo has utilizado el color en la película y en las distintas historias. ¿Qué negativo has utilizado y por qué?

MV: Curiosamente con Andi nunca quisimos que la película fuera muy colorista, ni que se mostrara lo exótico del trópico o de Bogotá. Justamente queríamos una ciudad fría, oscura, y no fue tarea fácil. En los exteriores quisimos evitar el verde de los árboles, la arquitectura en ladrillo que tiene un color naranja predominante, y los taxis que son amarillos. Todos estos elementos de color son parte del paisaje bogotano, y en general creo que se lograron evitar, lo cual era importante para una historia que habla de la condición humana, una historia que puede ser muy universal, independientemente de la ciudad del planeta donde suceda.

Para ello usamos dos emulsiones Kodak 250D y 500T. La 250D me pareció un poco más fría de lo deseable, pero anduvo bastante bien para los interiores y exteriores día, que fue como el 60% del rodaje. La 500T la expuse a 400 ASA para lograr un negativo un poco más denso. Es una emulsión que me gusta porque el resultado se parece bastante a lo que ves con tus ojos a simple vista, y puedes iluminar a ojo sin problemas, a veces ni usaba el fotómetro.

En cuanto a filtros, salvo un polarizador en la mayoría de exteriores, no usamos nada realmente.

DP: Existe un gran contraste, con algunos haces de luz, en la secuencia en la que el cura visita a la mujer en la celda. Cuéntanos el nivel de contraste que utilizaste y qué luces para crear esa atmósfera con esos haces de luz. ¿Cómo trabajas el humo? ¿Qué clase de humo utilizas?

MV: Realmente el humo que usamos no es nada diferente de las máquinas de humo de una discoteca, pero el nivel de contraste sí era alto. Algunas partes del cuadro estaban en f 11 y otras en 0.7, así que opté por exponer más hacia las altas, buscando de todos modos tener algo de sobrexposición en algunas partes del cuadro, y reforzar el rostro de ella con una luz pequeña directa, o recogiendo algo de los grandes haces de luz para rebotar un poco hacia los rostros del cura o de la mujer. No estuve tranquilo hasta que la vi proyectada, y hoy en día es quizás la secuencia que más me gusta fotográficamente.

DP: Aunque durante toda la película existen secuencias con cierto contraste, se aprecia cierta suavidad en otras, caso de las secuencias de la casa de la niña a quien Eliseo imparte clases de inglés. ¿Qué objetivos has utilizado?

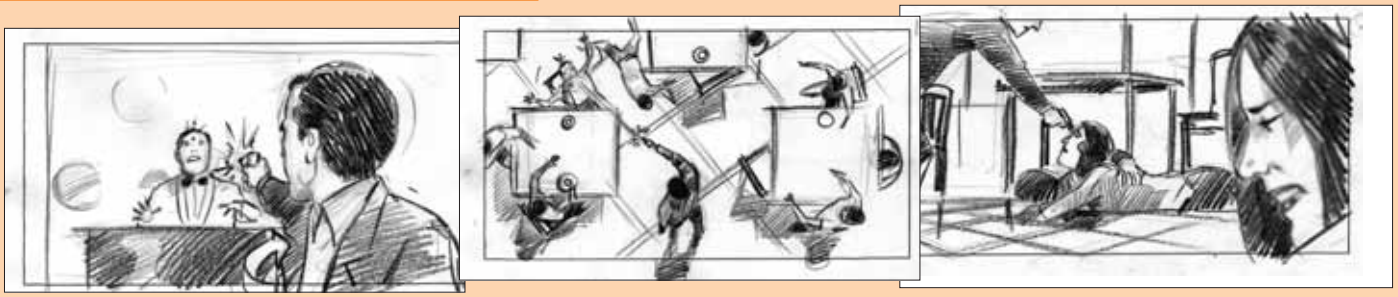
MV: Usamos lentes Ultra Prime, un juego muy básico de 14, 20, 28, 40, 65 y 135mm. En la secuencia de la alumna de inglés me hubiese gustado trabajar un poco más tele, pero la localización no lo permitía, así que terminamos trabajando más angular, pero siempre con una luz suave que contrasta con la ciudad fría y penumbrosa donde suceden las demás historias. Me pasó en varias localizaciones encuadrando a

Se pretendía retratar una ciudad fría, oscura, evitando la imagen de ciudad tropical. Buena parte del año Bogotá permanece nublada, así que trataron de buscar ese tipo de atmósferas que ayudaban a construir un escenario más denso para la historia.

"En varias localizaciones, encuadrando a Eliseo, sentía que me faltaba un poco o me sobraba un poco, como si me hiciese falta la lente intermedia, pero después de un par de semanas de sufrir, pensé que quizás el personaje no encontraba su encuadre"

El taller tenía bastantes luces prácticas y algunos golpes de luz con unidades pequeñas. La fuente principal era fluorescencia. La escena original es bastante fría, y hay algunos puntos de luz muy cálidos, lo cual contrasta bien, pero se le agregó un poco de cyan durante el etalonaje.

Secuencia del restaurante



Para planificar la secuencia, que necesitó tres días de rodaje, se utilizó un pormenorizado storyboard.

La secuencia del tiroteo es el clímax de la película, pero aquí tampoco se pretendía llamar la atención sobre la matanza en sí misma, ni sobre los balazos o las víctimas. La secuencia tiene mucho más que ver con el personaje de Eliseo y con lo que pasa en su cabeza. Tomamos un poco la referencia de *Elephant,* que no tiene mucha violencia explícita, pero es una violencia necesaria para contar la historia del personaje. La preparamos al detalle con Andi y Martin Torres (ayudante de dirección), e hicimos ensayos con los extras para definir ángulos, el orden de los disparos, sus posiciones en la localización, todo a partir de un storyboard. Fotogramas.

El restaurante es un espacio que seguramente iluminaría diferente hoy en día, pero básicamente teníamos unidades de 2 kw entrando por algunas ventanas, y otras de 1 kw y 650w colgados en 'poolcats' sobre las diferentes mesas. Para poder lograr el plano de steadycam, cuando Eliseo sale del baño, colgamos un HMI pequeño que lo sobrexpone justo antes de que le dispare al pianista, su primera víctima. Fotogramas.

Teníamos algunos rebotes de 5 kw y todo filtrado con CTS, que la da un poco más de amarillo al ambiente, en lugar del rojizo que da el CTO. También el departamento de arte nos ayudó ubicando lámparas prácticas y poniendo en cada mesa una lámpara individual operada por baterías. Es una secuencia que me parece austera, y creo que justamente por eso funciona. Fotograma.

Troya
James Bond Casino Royale
Harry Potter
El Perfume
Ocean's Twelve
El Señor de los Anillos
Spiderman III
La Mala Educación

El Reino de los Cielos
Volver
King Kong
El Rey Arturo
Titanic
Superman Return
Mar Adentro
James Bond The World is not enough

X-Men III
Los 4 Fantásticos (2a part)
El Código Da Vinci
Asterix y Obelix II
La Momia
La Niebla
The Company
Asterix y Obelix III

Mucha gente utiliza Servicevision, ¿y tú a qué esperas?

SERVICE VISION

NUEVA SEDE

SERVICEVISION SYSTEM S.A.
Ríos Rosas, 20, 2º · 08940 CORNELLÀ DE LLOBREGAT (Barcelona) Spain
Tel. +34 93 223 86 30 · Fax +34 93 223 86 31 · comercial@servicevision.es
www.servicevision.es

Eliseo, sentía que me faltaba un poco o me sobraba un poco, como si me hiciese falta la lente intermedia, pero luego de un par de semanas de sufrir, pensé que quizás el personaje no encontraba su encuadre, no cabía en ese mundo o no estaba a gusto y empecé a disfrutar de esos encuadres imperfectos.

DP: ¿Con qué diafragmas te gusta trabajar teniendo en cuenta el contraste y la profundidad de campo?

MV: *Satanás* es una película de f. 2.8- 4.0. Me interesa darle un diafragma decente a Ivan Suzzarini, nuestro ayudante de cámara, pero también me gusta trabajar con pocas luces y tratar de trabajar rápido. Ahora estoy rodando una película con la RED y me ha costado trabajo tener que rellenar mucho los fondos o tener que usar grandes bases de luz.

Cada historia, cada proyecto y cada equipo te piden cosas distintas cada vez, y parte de la labor del fotógrafo es ajustarse de la mejor manera e ir ajustando todo en función de la propuesta estética.

DP: ¿Cómo has iluminado el interior del taxi cuando atacan a la mujer protagonista?, ¿qué diafragmas utilizaste?

MV: Esa secuencia, como todas las de noche, se rodaron en f. 2.8. El esquema de luz era bastante simple, un Kino Flo pequeño entraba por la ventana desde arriba, y teníamos un contraluz directo por el vidrio panorámico trasero. Los fondos tenían su luz natural de calle sin ningún refuerzo artificial, aquí buscamos no subir mucho el nivel de ella, para poder tener información en el fondo, la idea es que el atacante saliera de la nada, de la penumbra. Fue un esquema que diseñamos con Juan Carlos Morelo (gaffer) sobre un rig de tubos sobre el techo del taxi preparado por Elinarco Garay (key grip). Yo personalmente fui víctima de un robo muy similar hace unos años, así que quizás la secuencia tiene algo de lo que aún estaba en mi subconsciente.

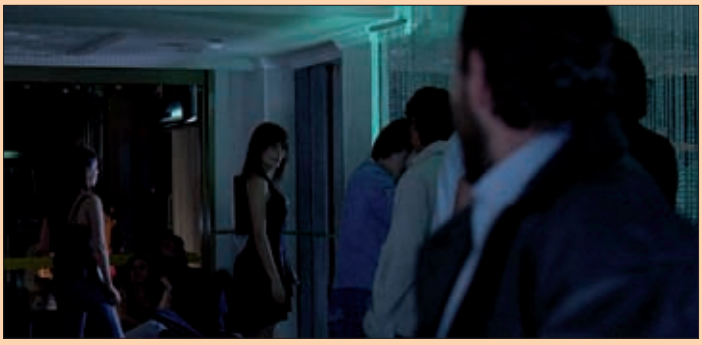
"No se pretendió que la película fuera muy colorista, ni que se mostrara lo exótico del trópico o de Bogotá"

Equipo técnico

Guión y dirección: Andrés Baiz
Productor: Rodrigo Guerrero
Coproductor: Matthias Ehrenberg
Director de fotografía: Mauricio Vidal
Sonido directo: César Salazar
Director artístico: Juan Carlos Acevedo
Montador: Alberto de Toro
Música: Angelo Milli
Vestuario: Luz Helena Cárdenas
Diseño de sonido: Andrés Franco
Ayudante de dirección: Martín Torres
Jefe de Producción: Orlando Jiménez

Trato de la cámara a cada personaje

En el caso de Eliseo, el protagonista, la cámara está siempre fija, estática. Con él se establecía un encuadre y simplemente se dejaba que lo llenara con su personaje. Fotogramas.



Arriba: Con Paola la cámara tiene un tratamiento más documental, pues ella es el personaje más víctima de las circunstancias, mientras Eliseo y el sacerdote tienen un conflicto contra el mundo, contra la sociedad. Fotograma.

Izquierda: El cura es el personaje con el que la cámara se mueve un poco más, tiene una dinámica sutil pero diferente. Foto de rodaje.

Es en el mercado, dentro de las primeras secuencias de la película, donde se percibe una tónica más colorista.

DP: En la secuencia de la violación en el taller se aprecia iluminación de fluorescentes, ¿cómo llegaste a ese tono azulado, directamente en rodaje o en el etalonaje posterior?
MV: El taller tenía bastantes luces prácticas y algunos golpes de luz con unidades pequeñas. La fuente principal eran unos tubos fluorescentes, algunos de los cuales tenían intencionalmente un corto circuito para que se prendieran y se apagaran durante la toma. La escena original es bastante fría, y hay algunos puntos de luz muy cálidos, lo cual contrasta bien, pero le agregamos un poco de cyan durante el etalonaje, y me hubiese gustado agregarle más, pero ya las pieles empezaban a lucir extrañas, así que optamos por llegar sólo hasta ese punto.
DP: Por cierto, hablando de etalonaje, ¿cómo habéis tratado esta película, en fotoquímico tradicional o intermediate digital?
MV: La película se posprodujo de manera fotoquímica. Trabajamos en Deluxe Hollywood con George Chavez (colorista) y Sergio Molina (project manager) y hay un par de minutos que tienen algún detalle que requería intermediate digital, pero no son mas de 2 ó 3 minutos en total.
DP: Muchos de los exteriores de la película están nublados. ¿Qué sueles hacer para sacarles un poco de contraste y que no parezca todo plano, fuerzas el negativo? ¿Y qué opinión tienes de estas técnicas de forzado de negativo o de subrevelado? ¿Sueles utilizarlas?
MV: Nuevamente aquí no queríamos mostrar una Bogotá soleada tropical, de hecho es una ciudad a 2.600 metros sobre el nivel del mar, y buena parte del año permanece nublada, así que tratamos de buscar ese tipo de atmósferas que ayudaban a construir un escenario más denso para la historia. No hicimos ningún tratamiento fotoquímico, fue básicamente buscar ciertas horas del día, ciertos fondos y poner difusión en algunos planos. Y, obviamente, tener suerte también. Esos procesos de laboratorio me parecen muy interesantes, los he probado mucho en publicidad y en algunos cortometrajes: forzar,

La secuencia del taxi se rodó a f.2.8. Se usó un Kino Flo pequeño entrando por la ventana desde arriba, y había un contraluz directo por la luna trasera. Los fondos tenían su luz natural de calle sin ningún refuerzo artificial. Lo que se buscaba era no subir mucho el nivel de ella, para poder tener información en el fondo, y que el atacante saliera de la nada, de la penumbra.

Tiendo a preferir el cine de pocos adornos y a directores que saben contenerse formalmente a la hora de filmar. Prefiero lo clásico y Satanás es clásica. Los directores que más admiro son los que toman su trabajo como un oficio, sin pretensiones, pero que logran elevar su técnica al nivel del arte, gracias a su coherente visión y absoluto compromiso con la historia. Howard Hawks, Sidney Lumet y Clint Eastwood, por poner tres ejemplos, son maestros que saben cómo camuflar la forma para que el contenido se torne más expresivo.

Satanás es mi ópera prima y siento que logré lo que quería en un 75%. Esta cifra puede sonar baja para algunos, pero es alta para mí. Rodrigo Guerrero, el productor, y yo no hicimos concesiones de ningún tipo y tomamos varios riesgos en el camino. El producto final es una obra que impacta y agrede pero que a nivel estético le brinda cierto placer al espectador, invitándolo a reflexionar sobre la naturaleza de la violencia misma. Lo que más me emociona es la segunda mitad de la película. El recorrido macabro que hace Eliseo por la ciudad de Bogotá y que deja más de 30 víctimas es abordado desde el punto de vista del agresor, no del agredido. Hay que encontrarle una lógica a tan apabullante acto de nihilismo para poder comprender la humanidad del personaje. Mucho se logra enmarcando esa violencia bajo una estética limpia y austera que apunta a lo psicológico y no a lo físico o morboso.

Hay color pero no hay 'folklor'. Hay muchas sombras y mucho teleobjetivo que todo lo embellece y lo vuelve claustrofóbico

La película se filmó en 35mm, todo fue planificado con anticipación con Maurico Vidal, el director de fotografía, y todas las escenas fueron ensayadas con los actores durante dos meses. La escena final de la masacre se dibujó entera con storyboard y se coreografió perfectamente con la ayuda del ayudante de dirección, Martín Torres. La escena de la violación se filmó a dos cámaras para darle la oportunidad a los actores de poder entregarse a la escena sin miedo alguno, pero capturando el momento desde varios puntos de vista. Hubo escenas complicadas, sobre todo aquéllas que filmamos de noche y con lluvia. Con el personaje de Eliseo pocas veces movimos la cámara, estaba anclada al piso con el mismo peso que llevaba Eliseo sobre sus hombros. Hay color pero no hay 'folklor'. Hay muchas sombras. Hay mucho teleobjetivo que todo lo embellece y lo vuelve claustrofóbico.

Hay cosas que uno piensa, que uno planea, que uno construye para brindar significado -con la luz, los colores, las sombras, los encuadres-, sin embargo muchas de esas decisiones son inconscientes o las cosas simplemente pasan porque pasan y es bueno no darle una explicación a todo. Una película es una fuerza independiente que va tomando vida propia a medida que se va construyendo, y antes de lo que uno piensa ya ha tomado control de todo y uno es simplemente un súbdito.

Autor: Andi Baiz, director

hacer pull, salto de blanqueador, proceso cruzado… Es todo un mundo donde hay mucho por aprender y por experimentar, pero ya para un largometraje me parece más complejo darles continuidad, por eso me parece muy interesante el trabajo de fotógrafos como Darius Khondji o Rodrigo Prieto, llevando la imagen hasta el extremo en función de la historia.

DP: Los planos de lluvia son creíbles, no como en otras películas en las que colocan un gran contraluz para destacar la lluvia, pero en mi opinión ese contraluz fuerte queda muy falso en un día nublado y no queda realista.

MV: Es cierto, la escena de lluvia tiene un contraluz muy suave, a pesar que era un 12 kw, pero estaba difuso, y eso lo hace más realista. Aquí ayuda mucho tener fondos un poco oscuros, porque aunque el contra no sea fuerte, tiene separación y se ve natural. En este caso también tuvimos mucha suerte, ya que justamente lloviznó suavemente ese día. La secuencia completa era mucho más larga, pero no está en el corte final de la película.

Ficha técnica

Formato: 1,85:1
Negativo: Kodak Vision2 250D 5205 y 500T 5218
Opticas: Zeiss UltraPrime
Cámara: Movicam Compact
Etalonaje: Fotoquímico
Laboratorio: Deluxe Hollywood

"La historia desde el guión es cruda, y una ruta 'lógica' hubiese sido tener un look extremo, con cámara en mano, altos contrastes y grano, pero Andi Baiz siempre buscó una narración muy clásica y sencilla"

Iluminación del tablero de ajedrez donde Eliseo juega sus partidas.

Las imágenes de arriba muestran el forillo día/noche utilizado en la película **"Kill Bill"** dirigida por Quentin Tarantino. Su medida es de 30,48 m x 9,14 m.

Estas imágenes muestran una escenografía realizada con un forillo día/noche para la gira del disco de Joan Manuel Serrat **"Serrat-Tarrés"**.

Forillos Rosco

¡Haga que su producción sea más rápida y económica!

Ofrecemos un servicio completo de impresión digital de imágenes. Rosco es especialista en la fabricación de forillos para cine, televisión y teatro. Con nuestro forillos puede conseguir efectos de mañana, mediodía, tarde, amanecer, anochecer y cualquier otra hora que el escenario requiera en pocos minutos, con un simple cambio en su consola de iluminación.

Alquiler

Cuando no necesita una imagen en concreto sino un paisaje (rural o ciudad) y su presupuesto no alcanza para mandar a su equipo al lugar de rodaje, la solución puede estar en el catálogo de alquiler de Forillos Digitales Rosco. Tenemos más de 700 forillos disponibles para alquilar en todo el mundo. Para verlos, consulte el siguiente enlace: **www.roscodigital.com/rental**

Producción para venta

Rosco fabrica forillos con imagen personalizada y en cualquier medida en PVCs, canvas y muchos otros materiales que pueden ser iluminados frontal y retro.

Producción para alquiler

Consulte con nuestro personal técnico.

Los Forillos Rosco han ganado un Oscar de la Academia a la realización técnica en 2001.

Este forillo Rosco día/noche, usado en la serie **"Con dos Tacones"** (Bocaboca Producciones, S.L.) ofreció a los Directores de Arte y de Iluminación la capacidad de pasar del día a la noche con un simple cambio de iluminación. Su medida es de 18 m x 5 m.

Rosco Ibérica, S.A.
C/Oro, 76 - Polígono Industrial Sur
28770 Colmenar Viejo - Madrid.
Tel.: +34 918 473 900 Fax: +34 918 463 634
E-mail: info-spain@rosco-iberica.com
Web: www.rosco-iberica.com