



Exponiendo

Mamá Tómate la Sopa

Dirección de Fotografía: Mauricio Uidal (ADFC)

Escrita por Claudia García, **“Mamá tomate la sopa”** es una comedia negra que cuenta la historia de Vicente (Ricardo Leguizamo) de 40 años quien vive con Berta (Consuelo Luzardo) su mamá que lo ha consentido, sobreprotegido y mal educado toda su vida.

La historia sucede en el barrio La Soledad de Bogotá, al cual llega Cristina (Paola Turbay), madre soltera de un adolescente, estilista venida de provincia, trabajadora y echada pa’ lante, quien monta una peluquería y se vuelve el objeto del deseo de Vicente. Berta considera que Cristina no merece estar en el barrio por su clase social.

Hay bastante humor al interior de estas dos relaciones Madre-Hijo, y de los negocios que quiere emprender Vicente, pero sucederán ciertas jugadas en el destino de los personajes que le agregaran a la historia elementos de mucho dramatismo.

¿Cómo fue la aproximación a la película?

Después de leer el guión tuve varias ideas que conversamos con Mario Ribero (Director) y Enrique Linero (Director de Arte); el grueso de la historia sucede en un barrio clásico Bogotano, pero justo ahí decidimos separar un poco los dos universos en términos visuales. Una idea inicial era el mundo de Vicente, con su mamá, en su casa antigua, clásica, trabajarlo un poco más penumbroso, con menos color y un poco más quieta la cámara, para que fuera más aburridor ésta vida monótona que lleva viviendo hace 40 años. Cuando llega Cristina al barrio quisimos que su peluquería tuviera más luz y más color, que fuera más brillante, más luminosa y esos fueron dos elementos estructurales, el mundo de él: quieto, oscuro, monótono, aburridor y el mundo de ella: colorido, con más luz, con la cámara más dinámica.

Conversando con Mario, él me comento: - a mi me gusta contar las cosas muy clásicas, porque yo siento que las películas tienen que contarlas los personajes, y lo interesante de la historia se verá a través de los personajes y no porque la cámara se mueva de una manera u otra o porque la luz sea mas o menos contrastada, seamos muy clásicos -. Ese fue un punto de partida para arrancar el proyecto.



¿Cómo se escogió el formato de filmación?

Yo hice una película en marzo con la Red y el sensor MX, y esa era la opción inicial. Cuando empezamos el scouting, la locación de la peluquería me preocupaba bastante, una casa grande de los 70s del barrio La soledad, con unos ventanales grandes y con techos muy bajitos. Había 17 páginas del guión en éste espacio, con escenas largas donde teníamos que cuidar mucho a Paola, pero el set no ayudaba, porque no podías tampoco meter mucha luz adentro ya que la cámara se iba a mover bastante, así que teníamos trabajar con luces pequeñas, kino flo y máximo 1.2 HMI, pero eso no iba a ser suficiente para balancear con el exterior del fondo. El productor (Carlos Zárrate) estuvo mirando números y había la opción de hacerla en ALEXA, pero la diferencia era de un 30 o 40% más, así que decidimos hacer unas pruebas comparativas, una al lado de la otra: La RED con el sensor MX y la ALEXA.

Invité a todo el equipo de arte a esas pruebas, hicimos unos bracketing, con varias paletas de color que puso Enrique Linero; todavía no estaban cerrados los actores principales, así que solo teníamos a Consuelo Luzardo y a Luigi Aicardi, entonces fueron unas pruebas medio engañosas, pero básicamente a todos nos gustó más la

suavidad y el rango dinámico de la ALEXA (sobre todo a la maquilladora). Esos ya fueron elementos puntuales y contundentes para decirle al productor que teniendo una cámara más cara, seguramente podíamos tener un paquete de luces más pequeño, y trabajar más rápido esta locación (la peluquería). Yo sentía que con la RED iba a ser difícil balancear el exterior con el interior, porque es una cámara más ciega, más dura, de hecho en la corrección de color digital y en la proyección digital te dabas cuenta que sí había una diferencia y era mucho más amigable trabajar con la ALEXA, así que tomamos esa decisión conjunta con el equipo de Arte.

¿Cuál fue el set de óptica que escogiste para ésta película y cómo funcionó realmente con los personajes?

Yo quería usar unos Cooke S4, pero por razones del alquiler, trabajamos con los Zeiss Ultra Prime, que en general son unos lentes muy guerreros, livianos, que se portaron bien. Algunos planos los rodamos con un zoom Alura 45-250mm; en exteriores trabajamos en f.5.6. y las noches todas en f.2.8. usando 800 ASA, la mayoría del tiempo y algunas veces bajábamos un poco el ASA a 400, 320, incluso a 160 en días luminosos; es como por si uno cambiara de emulsión, no tanto pensando en el rango dinámico sino más por la versatilidad. El ángulo de obturación fue siempre de 180 grados.

El personaje que construyó Paola se movía todo el tiempo, pero esto era interesante para la historia porque la vida de Vicente en su casa era muy estática, muy quieta, muy calmada, en oposición a eso Paola se estaba moviendo todo el tiempo, iba y volvía, pensaba y celebraba, pero eso nos obligaba a poner muchas de las luces colgadas,



y no siempre estaban en la mejor posición para moldear la cara de Paola, y esa fue una pelea que tuvimos todo el rodaje, sobre todo con los contraluces. El contra le dibujaba muy bien el cabello pero por momentos había una invasión en el pómulo que le daba una sombra que no me gustaba para el personaje. Entonces lo que hacíamos era disminuirle a ese contra, sacrificarlo un poco. Usamos muchos icopores por debajo, sostenidos a mano a borde de cuadro.

En la locación del Apartamento de Alquiler, que era interior día, la empezamos a filmar de día, pero nos agarró la noche y teníamos que iluminar para empatar los planos, y me encontré que de noche probablemente las caras estaban mejor delineadas que de día, donde era más difícil controlar la luz interior de los espacios, hay pequeñas diferencias que yo noto, pero espero que para el espectador los planos intercorten bien.

Hablemos del proceso de Postproducción.

Durante el rodaje Laura Cortes fue nuestra DIT y Data Manager, básicamente estaba pendiente del material y haciendo las descargas y revisando todo, en general no tuvimos problemas.

Yo uso un software de corrección de color en el set que se llama 3cP, es muy básico, y muy sencillo, pero generalmente no tengo mucho tiempo para estar revisando, así que lo usamos para ciertas escenas en que tenía dudas con grandes contraluces o exteriores noche que sentía que se podían sentir ruidosos. Generalmente monitoreaba en 709, pero cuando tenía dudas revisaba la señal en Log C para comprobar que tuviéramos información en luces bajas extremas o en sobrexposiciones fuertes.

Luego que terminó el rodaje la película se editó en un Final Cut y luego se conformó el online y se colorizó en un Lustre, en RCN Comerciales. Básicamente el proceso de corrección fue muy sencillo, básicamente apretar negros, quizás darle un poco más de chroma a las escenas de la peluquería y manejar los contrastes. El material salió en archivos DPX de aquí para New Art (México); ellos no imprimen con Arrilaser sino con el Celco Fury, que es un sistema de rayos catódicos, y en mi experiencia los sistemas de CRT contrastan un poco más la imagen, y hay una cierta dureza al ampliar a 35mm. para compensar un poco esto, hicimos unas pruebas con el tráiler positivado en Kodak Premier y en Agfa y efectivamente el Premier ya contrastaba bastante y se enterraban demasiado los negros en una historia que no lo necesitaba, entonces decidimos positivar en Agfa, que mantiene las atmósferas un poco más suaves, lo cual le viene bien a esta película.





¿Cómo fue esa relación con Mario Ribero?

Yo no conocía a Mario, nunca había trabajado con él. Había tenido algunas experiencias antes de hacer una película con un director que no conoces y tienes que llegar a hacerte amigo, la mano derecha y el confidente en 45 segundos, pero para un DF es un proceso bien interesante. Por otro lado Mario tiene una gran formación, él estudió en Moscú, es muy clásico en sus planteamientos estéticos por un lado, pero por otro, es un ser humano muy abierto a propuestas. Él de entrada me dijo: yo hace mucho tiempo no hago cine, 25 años desde EL EMBAJADOR DE LA INDIA, yo la técnica no la manejo, yo trabajo es con los actores, y pues fuimos engranando en esa dinámica. Él le da a los actores un panorama grande, con muchos referentes muy variados, a veces muy complejos, a veces muy básicos y esa mezcla es muy interesante. Con la puesta en cámara pues creo que fue más negociado, lo hablamos siempre, proponíamos y veíamos que le convenía a la escena. Allí era clave el trabajo de Kike Linero súper cuidadoso del cuadro también, pegado al monitor corrigiendo siempre cada detalle.



¿Qué aprendieron en esta película?

Juan Manuel Barreto (Gaffer) A mí ésta película me dejó un montón de enseñanzas. Aprendí un montón de luz y de cómo ser súper rápido y creativo pero llegar al punto que queremos llegarle. Me encantó tener una buena relación con todo el equipo, con el productor, y lo que siempre pasa en las películas que se hacen núcleos familiares que quedan para toda la vida y el cine te regala esas cosas. El ver que la gente de mi equipo y de otros departamentos se entregaban todos los días. Un amor y una pasión para hacer las cosas. Aprendí a ser más tolerante, a confiar y a delegar más. Fue una retroalimentación todo el tiempo.

Conclusiones del trabajo con ARRI ALEXA

El rodaje con la ALEXA fue un rodaje interesante en términos de ver una herramienta que realmente te facilita el proceso de crear, de trabajar más rápido, de trabajar con menos luces. El flujo de trabajo fluye perfecto y ahora que terminé la etapa de colorización pues creo que es una herramienta confiable para reemplazar el 35mm, de ahí para atrás creo que no había nada que fuera realmente confiable.

Mauricio Vidal Uno siempre aprende 10 mil cosas en términos técnico, en términos narrativos, estéticos, en fin. Pero yo creo que si hay una cosa que yo quisiera más que aprender, tal vez reafirmar, es que hay un tema de pasión en hacer cine, es una pasión que está, puedes tener un adolescente de 18 años ilusionadísimo porque va a filmar su primer corto o puedes tener un apasionado como Mario o como Kike, ya con mucha experiencia, pero con una pasión como si fueran un adolescente de 18 años. Hay que tener pasión, hay que tener tripas, en cualquier momento de la vida y en cualquier etapa.



Ficha Técnica

Guión: Claudia García Giraldo
Director: Mario Ribero Ferreira
Director de Arte: Enrique Linero Visbal
Sonido Directo: José Jairo Florez
Diseño de Sonido: Isabel Torres
Música: Monsieur Periné

Director de Fotografía: Mauricio Vidal (ADFC)
1er. Asistente de Cámara: Javier Hernández
2do Asistente de Cámara: Gustavo Torres
 Carolina Rodríguez
DIT: Laura Camila Cortes
Gaffer: Juan Manuel Barreto
Luminotécnico: Camilo Martínez
Jefe Eléctrico: Álvaro Hastamorir
Key Grip: Elinarco Garay
Asistentes: Hernán Jaramillo
 Alex Giraldo

Cámara: Ari Alexa (Tarjetas SxS)
Óptica: Zeiss Ultra Prime
 Zoom Alura 45-250mm
Formato: 1:2.35
Laboratorio: New Art Digital (México)
Impresión: Celco Fury
Positivo: Agfa



Escrito por:

JORGE MARIO VERA (ADFC): Director (Trece Noches, Habia una Vez) y Director de Fotografía (Poker, La Tierra Santa de Petrona Martinez), con estudios en Bogota, Nueva York, La Habana y Buenos Aires. Docente en varias universidades y organizador del Salon Internacional de la Luz. (www.jorgemariovera.com, www.saloninternacionaldelaluz.com)

Foto Fija:

Johan Jarrín, Carlos Zárrate, Claudia Garcia

Diagramación:

Cindy Morales

