

GRANDES CENAS - MONTAGEM

EPISÓDIO 21: ABUTRES

[ABERTURA]

[PRÉ-CENA]

- Señor Moyano? Me avisaron de la remisería que el coche está un poco retrasado pero ya viene.

- Desculpeme, pero yo no soy Moyano.

- Ah, perdón, perdón. El señor Moyano tuvo un accidente de tránsito. Soy su abogado, pero no lo conozco personalmente. Desculpe.

- Yo también tuve un accidente.

- Ah, sí? Qué le pasó?

- Un hijo de puta me atropeló con la camioneta.

- Cuando fué eso?

- Ayer.

- Le hicieron placas?

- Sí.

- Permite?

MATHEUS

Em Abutres, de Pablo Trapero, Ricardo Darin interpreta Sosa, um advogado de segunda categoria que se apaixona por uma socorrista. Sem licença para advogar, Sosa ganha a vida explorando vítimas de trânsito e até mesmo forjando acidentes por conta própria. Uma história de amor que ganha ares de filme noir a medida que vamos mergulhando nesse mundo escuro das madrugadas e conhecendo a máfia que controla esse sinistro mercado de acidentes.

TRAPERO

Fue mucho tiempo de investigación. Por un lado aprender todo el mundo de los hospitales, y ese, la guardia, y todo que sucede... en, en, en este universo un poco narcótico de estas noches infinitas. Y... y por otro lado, todo el mundo de, de estos abogados implacables que, que lucran con el dolor ajeno. Significó mucho tiempo de investigación, porque nadie quería

contar (/) verdaderamente como era este mundo. (/) Por supuesto fue más fácil encontrar testimonios de víctimas de otro lado, no?

- Sí, sí, claro. Por eso pagan el seguro. Pero... nadie quiere tener un accidente.

TRAPERO

Trabajé con Ricardo Darín, que es un actor por el que tengo mucha admiración, y hacia mucho quería trabajar con él. (/) Y Martina, que hace la personaje de esta doctora un poco loca, estuvo durante seis meses haciendo guardias. Logramos unos permisos para que ella pudiera ir una vez por semana a compartir con los médicos en un hospital del conurbano bonaerense, guardias de veinte y cuatro horas diarias. (/) Y juntos hicieron un equipo, ahn, muy bueno, y... de, desde el principio al fin trabajamos, tratando de darle volumen a estos personajes que, que en una primera lectura de guión podrían ser personajes un poco fríos y distantes.

TRAPERO

Pero también era un desafío, porque en general Ricardo estaba acostumbrado a hacer personajes más empáticos con el público, la gente está acostumbrada a verlo en otro tipo de rol. Entonces era un desafío adicional, que era convertir a Darín en un villano, que no es donde la gente está más acostumbrada a verlo.

- Hola.

- Qué haces acá?

- Cómo, que hago acá? Estoy trabajando.

- Sí, perdón.

- Qué pasó?

- Tuvo una fractura en la cabeza, me parece. Y en la pierna.

MATHEUS

Sem medo de desafios, Trapero escolhe narrar algumas cenas em um único plano, sem cortes. Em Abutres, uma importante virada na história fica marcada por um longo e surpreendente plano sequência de (/) três (/) minutos, em que a violência explícita vem acompanhada de um grande questionamento ético.

TRAPERO

Bueno, fue una escena muy... un desafío en muchos sentidos, porque en el guión estaba planteado como un plano secuencia, y hay, y hay muchas situaciones técnicas que, que había

que resolver para que este plano funcionara. Ese es el momento donde justamente se empieza a ver que todos los, (/) los intentos de Sosa por salir de esta vida empiezan a fracasar. (/) Lo que sucede esta basado en algunas historias reales, por supuesto, sobre cosas que pudimos saber en la investigación, que parecían (/) inverosímiles por momentos. Entonces es un desafío mayor en la escena: como hacer algo que si vos lo contás parece poco creíble.

TRAPERO

Y a la vez había que tener un tempo dentro de la escena, porque él recibe una inyección y toma unos calmantes, que necesitan un tiempo (/) para que eso surta efecto. Y eso es justamente una de las cosas lindas de trabajar los planos-secuencia, que es que el concepto de tiempo se, se distorsiona. Y, y cosas que probablemente en la vida real toda esa situación podría haber durado quince minutos o media hora, se sienten con una urgencia en un plano que debe durar, no sé, cuatro.

- Y después, con el pulgar, haces un arpegio rapido y después con las uñas. Pulgar, mano, pulgar, mano, pulgar, mano... El secreto de la zamba es el rasgueo.

TRAPERO

Son muchas situaciones un poco absurdas, y, y están intencionalmente todas juntas. Este hombre tratando de contarle como se toca un instrumento que no sabe tocar, hablando de una música que nadie entiende bien que es, y Sosa guiandolo de vuelta como se fuera una mezcla entre un profesor de escuela de niños y un director de cine dirigiendo un actor.

- Sueles a alcohol.

- No.

- Não me mientas.

- No! No, va!

TRAPERO

La posibilidad de contar sin, sin la necesidad de cortes, de alguna manera, pienso que ayuda al espectador a sentirse un poco más cerca de esta acción en particular. (/) Que siempre está conducida, porque obviamente, o en rodaje, o en montaje, o desde el guión, siempre estamos construyendo esta historia. Pero, la, la posibilidad de no cortar, creo que ayuda a quién está viendo a, a poder elegir qué mirar y como analizar lo que está viendo, y no a señalar a través de cortes un ritmo, ahn, distinto. (/) Imaginate, por ejemplo, como habría sido para Vega cortar a un plano pequeño de cuándo le inyectan, después a otro de su cara, después un plano de, de Ricardo, después a un plano del pie, de la pierna, y así sucesivamente. Probablemente habríamos tardado el mismo tiempo, o quizás más, o menos, difícil de decir, pero para el actor la relación con esta escena estaba mucho más fragmentada, y parte de esta fragmentación en

el, en el momento de la filmación, probablemente, se traslade después, en el momento de, de mostrar la escena terminada. Son apuestas que se hacen en las, en las películas, y las escenas son todas tesis que tratan de demostrar la hipótesis de lo que está escrito, no?

- Falta mucho para eso?

- Ya está. Dejad la pierna bien dura.

- Para cada chiquito, habría que enseñarlo a tocar un instrumento.

- Toma, mordé esto.

TRAPERO

En el propio proceso (/) de traducción de la escena escrita a, a el set, se aprende de la propia escena, que le falta a la escena, que le sobra, y qué hay que inventar, que es lo que está "missing", que es lo que no hay. (/) Por ejemplo, hay muchas cosas que en el papel pueden estar bien, pero que cuándo venía a la persona encargada de los "effects", no, la persona de los efectos, y el "stunt", no podrían decir: "No, mirá, (/) en esta posición (/) el doble no puede (/) impactar en el vidrio."

[TRECHO DA CENA]

TRAPERO

También (/) hemos hecho ensayos previos para entender (/) la distancia que teníamos que tener entre el actor y, ahn, la cámara, para tener un buen tamaño de plano, pero a la vez un espacio suficiente para que (/) en un momento la persona que está cambiando la pierna real por la pierna falsa (/) de Vega (/) pueda entrar (/) sin que tengamos que mover adicionalmente la cámara.

- Toma, mordé esto. Que sentís?

- Nada.

- Está seguro?

- No, nada, va. Dejad el cabrón, dale.

TRAPERO

Sobretudo el de Vega, que era el actor más expuesto, porque tenía que hacer un montón de cuestiones coreográficas en relación a la pierna, en relación a la inyección, en el momento en que salta, que por supuesto no es el, el, el verdadero actor, sino que había que hacer toda una coreografía para cambiar al actor por el doble...

TRAPERO

Y justamente a través de un recurso tradicional, no de postproducción, (/) simplemente con el hecho de seguir el personaje, lo que en ese momento es fundamental, nos da tiempo en la escena a preparar todo en el, el "back", porque es muy, muy breve el momento en que la cámara deja de ver a Vega para que cambie el actor por el doble. Y de hecho, recién cuándo veía la escena, me... me acordaba de la cantidad de tiempo que nos llevó simplemente encontrar la solución a esa, a esa necesidad. Por que además había otro tema: es que el actor que habíamos elegido era muy alto. (/) Esas cosas de planificación. Al momento de elegir el actor, yo elegí el actor porque me gustaba el actor; después, una vez que el actor ya era Vega, nos dimos cuenta que la altura que tenía él era muy complicada para conseguir un doble. (/) Entonces hay dos momentos donde (/) sale Vega y entra el doble y hay otro momento donde sale el doble y entra el actor. Y en esos dos momentos, (/) como hacer un movimiento que tuviera que ver con lo que pasaba en escena y que simple, no fuera simplemente un movimiento de extracción? Y coincidió con dos momentos que, que en la escena eran fundamentales: uno cuándo Sosa se queda solo, esperando ver como, como va a resultar el plan, y el siguiente es cuándo el plan parece que no resultó.

[TRECHO]

TRAPERO

Cuándo la cámara gira y se queda sola con él, la víctima es él mismo. O sea, él es víctima de sí mismo. (/) Como es un poco de todo a la vez, no? Se desenmascara, pierde el control de la situación, se vuelve a la vez todo su juego un poco expuesto a la vista de, de las personas que, aquellos a que llama la atención, y, efectivamente, es un momento de quiebre en la película: a partir de eso, el, el sentido de la historia cambia dramáticamente y violentamente. Y, entonces, ahn, este tipo de decisiones ayuda a acentuar también este tipo de cambios.

TRAPERO

Entonces, en eso momento, fue uno de los momentos donde, en el rodaje, hubo la necesidad de volver a repetir el plano entero más veces, por cuestiones que, por más que las planifiques, siempre entra un poco el azar. Y eso es una parte fascinante de hacer películas, por lo menos para mí, y que disfruto mucho, porque a veces el azar... Así como el azar te complica la vida, el azar te regala cosas muy lindas. Como puede ser que caiga en una posición que no habíamos previsto, pero que era mejor que la prevista originalmente. Entonces, como siempre están en juego esta dosis de azar, que es ingobernable, cada una de estas tomas, siempre, además de a resetear todo, es exponerte a descubrir cosas nuevas cada vez que volvés a dar acción.

TRAPERO

Entonces todo ese universo de cuestiones técnicas apuntan siempre lo mismo: haber un espacio "de comodidad", entre comillas, porque la, el trabajo del actor siempre es incómodo,

porque siempre tiene un microfono, la luz, un tipo atrás que lo tiene una cosa, otro que le, alguien que le habla... Muchas veces el actor, "actua para la cámara", y, y el personaje que tiene, el actor que supuestamente está en frente, no está más... Y, y, y... esa necesidad de, de, de poner todas estas, estas cuestiones técnicas para que el actor pueda expresarse dramáticamente, en un plano-secuencia se lleva al extremo, porque todas esas necesidades técnicas de la toma aparecen juntas y sin la posibilidad de que el, el actor pueda tomarse un respiro, y pensar y volver a, a entrar en la escena. (/)

- Pssst! Aguantá! Aguantá!

TRAPERO

Desde (/) el lugar de la locación, desde encontrar el lugar para filmar esta escena, para poder recorrer estos metros de, con los actores. Hasta el último día de la postproducción, tiene que sobrevivir el drama por sobre todas las otras cosas, porque todas las anécdotas que ahora podemos conversar sobre este plano, cuándo vos estás viendo la escena, no tienen que importar, no tienen que ser evidentes. Toda esa complicación y toda esa ornamentación que hay de atrás de cámara no tiene que afectar lo que pasa delante de cámara.

TRAPERO

Y en el caso de lo plano secuencia siempre... a la vez hay una pregunta interna que es: Cuánto es útil para la película y cuánto es un poco de vanidad, de decir: "Voy a hacer el plano, para que, hacerlo un poco más... difícil y, y, y etcétera. Y la verdad es que hacer un plano por vanidad en general no es una buena, un bueno camino para, para la puesta en escena, la puesta en escena tiene que estar a servicio de lo que la historia pida.

TRAPERO

La verdad es la, es casi, como la búsqueda desesperada en todas las escenas, no, para, para... Pelo menos para mi, pero creo que para los directores en general, esa verdade que permite a quién ve, creer en lo que está viendo. (/) Creo que eso es uno de los desafíos más fas, más fascinantes de hacer películas, que es: generar emociones genuinas en quien ve las películas a través de herramientas completamente artificiales. (/) Y eso después, cuando la película está terminada, se traduce en emociones genuinas en otro lado de la pantalla.

[CENA]

- Y después, con el pulgar, haces un arpegio rapido y con las uñas. Entendés?

- Sí.

- El pulgar para abajo marca la nota grave, y el resto de la mano...

- Fijate.
- Ah... También... las agudas: terceira, segunda, primeira. Y después, con el pulgar, haces un arpegio rapido y después con las uñas. Pulgar, mano, pulgar, mano, pulgar, mano... El secreto de la zamba es el rasgueo. Como me gustaba tocar un instrumento. Sabes tocar algo?
- No. Sueles a álcool.
- No.
- Não me mientas.
- No! No, va! Falta mucho para eso?
- Ya está. Dejad la pierna bien dura.
- Para cada chiquito, habría que enseñarlo a tocar un instrumento.
- Toma, mordé esto. Que sentís?
- Nada.
- Está seguro?
- No, nada, va. Dejad el cabrón, dale.
- Bueno, dale. No grites, eh?
- Ah! Ahhhhh!
- Pssst! Aguantá! Aguantá! Aguantá, aguantá... Vamos. Aguantá. No grite, que lo echas todo a perder. Aguantá. Aguantá. Escuchame, me escuchás? Ahora vas a seguir vos solo. Acordá lo que te dije: no lo mires. Vega, me oyes?
- Sí.
- Bueno. Aguantá. Andá.
- Qué sucedió?
- No lo vi. No sé, apareció por ahí, no lo vi. Juro que no lo vi.
- Como puede?
- Nunca me pasó una cosa así!
- Qué hiciste, pelotudo?
- Apareció de acá, no lo vi, juro que no lo vi. Nunca me pasó una cosa así, hace treinta años que manejo.