

ENTRADA A CUADRO

CHARLAS CON EDITORES

Entrada a cuadro /1

Entrevista a Pablo Mari (SAE)

Por Marcela Truglio (SAE)

Cuando surgió la idea de esta columna de entrevistas, no teníamos definido hacia dónde iría a desarrollarse. La premisa era clara: entrevistar editores. Pero, ¿por dónde empezar? ¿Con qué objetivo? ¿Cuál sería la temática que las contuviera a todas? Barajamos una lista de posibles nombres y temas. El estreno de *Las Insoladas* (Gustavo Taretto, 2014) fue un buen disparador para elegir juntarme con su editor, Pablo Mari (SAE).

Lo conocía de reuniones en las que ambos habíamos participado, aunque no teníamos un trato fluido. Sólo sabía que editaba publicidad, que había estado viviendo afuera algunos años y que era el vicepresidente de la SAE. Lo básico.

Con más dudas que certezas, fui al encuentro de mi primer entrevistado.

Pablo llegó temprano al bar. Repasamos el cuestionario que le había enviado por email los días previos y me comentó que la única entrevista que dio, nunca fue publicada. Prendí el grabador. Cualquier idea que surgía, él la tomaba y desarrollaba. Era una máquina de solvencia y palabras en pleno furor. Un tema llevaba a otro y las cosas nuevas, las improvisadas, las que no estaban planteadas de antemano, resultaron ser las más interesantes. Aquella mañana terminamos hablando hasta el mediodía. ¿Sobre el estreno de *Las Insoladas*? Claro, un poco. Pero mayormente hablamos de detalles desconocidos para mí: Sobre la forma que tiene Pablo de pensar su profesión, sus experiencias en el medio y también otros temas que no incluye esta entrevista pero, por su riqueza, guardo para futuras publicaciones.

Encontré a un fanático de Scorsese que se emociona cada vez que ve sus films y que en los más de treinta años de profesión supo ser asistente, editor y empresario, aunque hoy confiese ser “más independiente que nunca”. El montaje es, para él, la parte más linda del proceso de hacer cine. “No me imagino haciendo otra cosa que no sea editar”, dijo.

Así fue cómo surgió la idea que por fin enmarca esta sección: Mirarnos, dejar de ser invisibles.

Gracias, Pablo, por ayudarme a entender de qué estábamos hablando.

¿Cómo te involucraste en el proyecto *Las Insoladas*?

Conozco a Gustavo Taretto desde mediados de los 90, cuando empezó a ser creativo de publicidad. Yo ya editaba comerciales y ahí nos conocimos.

Vos editaste su primer largo *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011) y el cortometraje con el mismo nombre.

Sí, pero antes había editado un corto de él que se llamaba *100 pesos*. Al otro año hizo el corto *Medianeras* y 4 años después surgió *Medianeras*, la película, y nuevamente me convocó. Yo en ese momento estaba viviendo y trabajando en Nueva York y me mandaron un disco con todo el material filmado. Editaba en un Avid allá y había otro acá en la productora, en espejo. Cada vez que terminaba una escena y luego los actos, mandaba el proyecto del Avid por email, el asistente relinkeaba todo, y veían lo que yo había editado. Nos basamos en la estructura del corto, pero en un punto, como había muchas más escenas, teníamos varias estructuras posibles, porque el relato daba para eso, entonces había que definir esas cuestiones y por email era muy difícil resolverlo y yo en ese momento no podía viajar a Buenos Aires, entonces la convocamos a Rosario Suárez para que termine el corte final.

Ahora Gustavo me volvió a llamar para *Las Insoladas*. Sucede todo en una terraza, seis chicas tomando sol desde la mañana hasta el atardecer. Vas conociendo a los personajes que a raíz del sol, del alcohol, de fumar porro, se empiezan a enloquecer y a soñar con viajar el siguiente verano a Cuba y así cambiar la membrana asfáltica de la terraza por arenas blancas, la pelopincho por un mar azul, las antenas por palmeras y deviene todo medio delirante.

***Las Insoladas* también tiene un cortometraje homónimo. ¿Cómo fue el proceso de realización del largo?**

Las Insoladas fue el primer corto que hizo Taretto, y lo editó Alejandro Santángelo. La historia es la misma pero en el corto eran dos personajes y ahora son seis.

En principio la idea era filmar en el centro, porque se supone que las chicas están en una terraza con edificios más altos alrededor, con antenas, cables que cortan el cielo. Toda una cosa de una Buenos Aires gris y ellas tomando sol todo el día. El tema es que el sonidista les bochaba cualquier locación porque iba a ser imposible tomar sonido directo. Entonces decidieron buscar una terraza en un barrio más tranquilo, de casas bajas. Encontraron una fábrica en Boedo, que estaba en desuso, la alquilaron y pusieron *green screen* alrededor de toda la terraza para luego componer. Mariano

Santilli y su equipo hicieron un gran trabajo, filmaron y sacaron fotos desde distintas terrazas del centro porteño y la composición quedó muy bien.

Gustavo filmó a dos cámaras las escenas enteras, con lo cual tenía mucho material. En este caso no había muchas posibilidades de cambiar la estructura ya que sucede todo en un día con la continuidad que la luz requiere, y solamente cambiamos de lugar un par de escenas.

¿Cómo fue el proceso de edición?

Durante la filmación edité solo en mi casa. Cada vez que terminaba una escena le mandaba un *quicktime* a Gustavo hasta que nos sentamos a terminar el primer corte que duraba cerca de dos horas, el corte definitivo dura 104 minutos.

Gustavo tiene una cosa que es buena para el editor y es que te deja trabajar solo. Todos los cortos los edité así y estos dos largos también. Tiene confianza en mi manera de interpretar lo que filma. Él se mete en una segunda etapa. Yo estoy acostumbrado, porque trabajé con muchos directores distintos, a tratar de entender lo que el otro quiere.

¿Cómo es eso de entenderlo y después “enmascararte” en la película?

Depende de muchas cosas. Primero de la personalidad de uno, o de cómo uno aprendió el oficio. También de la devolución que uno haga y que el director confíe o no. La manera de concentrarte viendo el material bruto, de conocerlo a fondo, son cosas fundamentales para el trabajo del editor.

En publicidad también me pasa que los directores me dejan trabajar solo. Andy Fogwill es un tipo recontra obsesivo, pero sabe que yo necesito dos días para ver a fondo el material y mostrarle varios cortes y prearmados. Eso le viene bien para tener un punto de partida y ahí nos ponemos a editar su versión. Eso es básico: interpretar el material, entender lo que el director busca, sea Flehner, Solanas, Fogwill, o Taretto.

¿Pero hasta dónde llega la estética de uno y hasta dónde la estética del director?

Lo que pasa es que uno trabaja con un material que está hecho, que ya tiene una estética propia. Yo cada vez que me encuentro con un material de un comercial, tengo que pensar: “¿Qué es lo que quieren contar ellos? ¿Qué material hay? ¿Cómo lo quiero contar yo?”. Hay cosas en el relato publicitario que ya sé que funcionan porque vengo laburando hace un montón de tiempo. Cuando editaste cientos de comerciales, ves un material y enseguida te das cuenta qué va a pasar con eso, como lo vas a encarar. Claro que en un largo uno edita ciertas cosas de determinada manera: No es lo mismo un diálogo en una comedia que en una película dramática o un policial.

Porque uno ya tiene el género incorporado de ver películas.

Claro. Y también tiene que ver con el aprendizaje y la suerte que tuve de ser asistente de grandes editores. Yo sé que muchas de las cosas que hago hoy, inconscientemente, me vienen de estar sentado horas en la moviola al lado de Miguel Pérez o de César D'Angiolillo. De haber absorbido todo ese conocimiento durante años. También se aprende viendo muchas películas. A mi me gusta mucho Scorsese, por ejemplo. Creo que es uno de los mejores relatores de historias. Cuando vos ves el montaje de una película de Scorsese, decís: "El tipo ya tiene cosas del montaje clarísimas desde el guión".

Pero él trabaja siempre con la misma montajista.

Sí, Thelma Schoonmaker.

Ella trabaja sola y él va a la cabina luego de un primer corte. ¿Pero por qué uno siempre piensa en la estética del director?

Ellos nacieron juntos en el montaje. Fueron parte del grupo de editores de *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970). Entonces, una vez que se crea ese núcleo entre director y editor, es importante mantenerlo. Uno no sabe cuánto aporta Thelma, obviamente lo hace, pero claramente tienen un vínculo estrecho de confianza y conocimiento a través de los años.

La estética del fotógrafo se ve más claramente.

En la edición es más difícil. El montaje es un trabajo que no se puede ver cuando estás mirando una película si no estuviste en el proceso, ahí, presente, conociendo el material, escuchando las charlas entre el director y el editor.

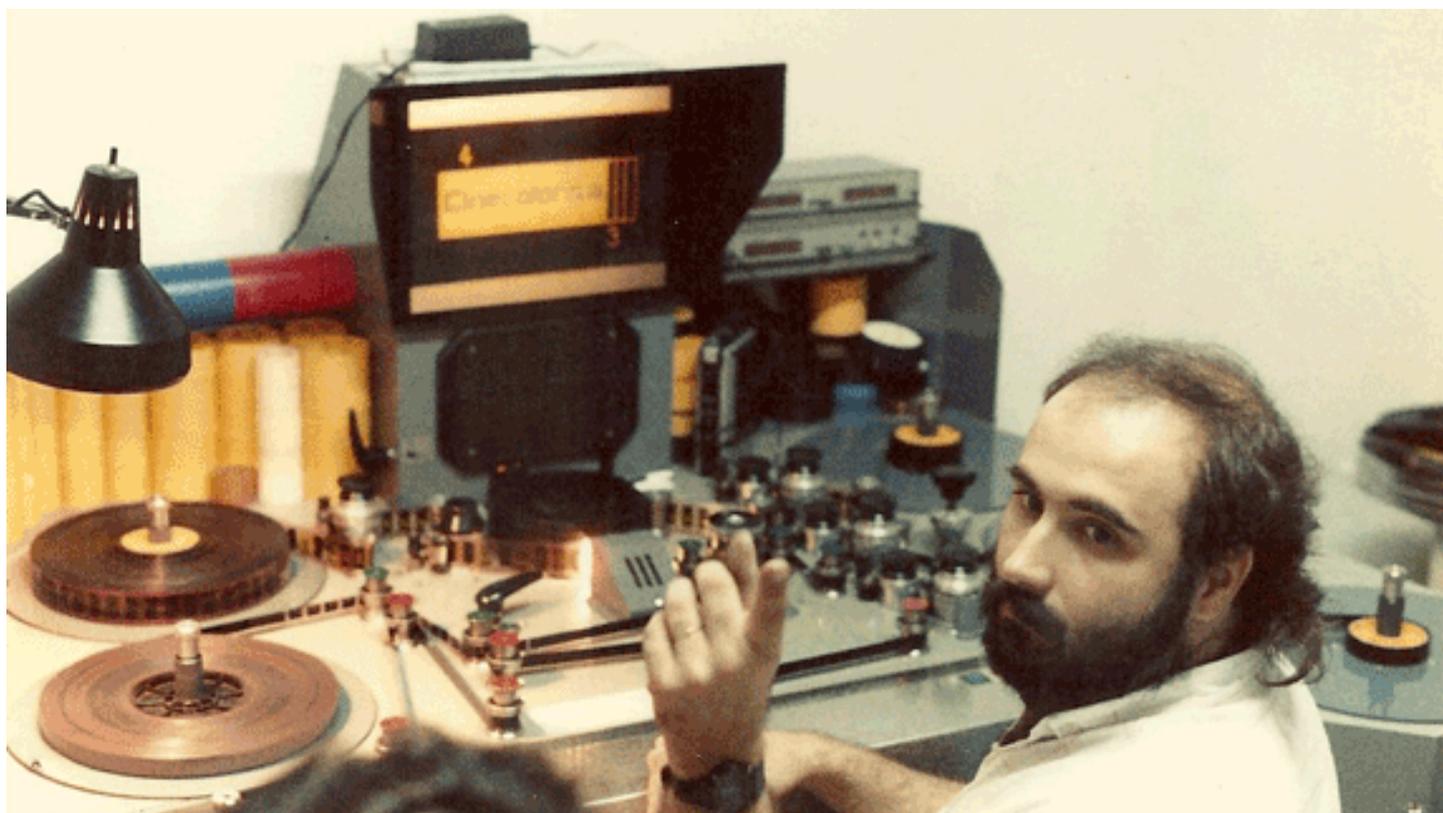
Uno quizás tenga una cierta manera de editar, que depende del género también. Insisto, en el caso de Scorsese / Thelma o de Clint Eastwood, que en general siempre editó con Joel Cox, ves que hay una dupla de trabajo, se siente eso en sus films. Mirás sus películas y ves que están estructuradas y montadas de una manera bastante parecida más allá de lo que cuentan. En Argentina ahora es difícil que un director haga diez películas y el editor sea siempre el mismo. Hoy es más fácil hacer una ópera prima que una segunda película, entonces es complicado tener una relación director-editor en el tiempo.

Pero siempre tiene que ser un vínculo importante, porque si el director y el editor no se llevan bien, eso va a generar un conflicto personal y la película se va a resentir. Y si sos director y decidís todo en la edición, es más complicado. ¿La objetividad dónde está?

¿Creés que el editor gana objetividad con el oficio?

Sí, para mí el oficio es fundamental. La teoría es una cosa y el montaje, para mí, es el oficio. Es aprender trabajando. Aprendí este oficio con cuatro grandes maestros: Julio Di Risio, Miguel Pérez, César D'Angiolillo y Juan Carlos Macías.

A mí me gusta estar solo en la mesa de edición, con la luz apagada. Cierro la puerta, apago el celular. Me tengo que concentrar, bucear en el material. No me importa nada lo que pasa afuera. A veces ni como. Puedo estar diez, quince horas laburando, sumergido en eso. Le quiero mostrar al director un corte que yo esté convencido de que está bien. Uno es el primer espectador de lo que hace. Cuando terminás un primer corte de un comercial o una escena de un largo y te sentás, hacés play y lo ves, eso que sentís vos es importante. Hay que tenerlo en cuenta porque fue la primera vez que tomaste una decisión sobre un material y cómo contarlo. Cada película o cada comercial es un mundo.



Pablo Mari (SAE) durante el montaje de *Sur*

¿Cuándo decidiste ser editor, dedicarte al montaje?

Yo no elegí el montaje en el sentido de decir: "Quiero ser montajista". En realidad empecé a trabajar en cine porque a los 17 años terminé el secundario y tenía que empezar trabajar. Mi padre, que era químico, me consiguió una entrevista con un Ingeniero Químico que trabajaba en los Laboratorios Alex. Empecé ahí, en mesa de entrada. Me traían las latas para revelar y después buscaba los campeones. Pero en ese mostrador del hall de Alex era donde se juntaba todo el mundo y veías pasar a los direc-

tores, a los actores. Cuando salté del mostrador y me hice independiente fue porque alguien que trabajaba con Julio Di Risio se iba a una productora y me dijo si quería ocupar su lugar para hacer el seguimiento del material. Yo no sabía exactamente qué era el montaje, pero un día estoy en la sala de Julio y lo veo editando con Alfredo Stuart un comercial de Jockey Club, y ahí me doy cuenta que el montaje es una cosa que me interesa. Apenas había decidido ser independiente, tuve la suerte de estar en el lugar indicado para iniciar mi carrera, ya que ese año Julio montó el primer largo de Subiela, *La conquista del paraíso* (Eliseo Subiela, 1981), e hice de meritorio.

Después me hice amigo de Alejandro Alem, que trabajaba para Jusid en su productora de publicidad. Hacía lo mismo que yo, entonces nos encontrábamos en los pasillos, en el bar, hablábamos. Al año me dice: “Che, ¿viste que el asistente de César D’Angiolillo va a editar una película? ¿Por qué no le ofrecemos a César y a Miguel Pérez ser sus asistentes?”. Y yo, que hasta ese momento no me había sentado nunca en una moviola a sincronizar material ni armar bandas, dije: “Vamos”. Y fuimos. Y nos dijeron que sí. Así que me tocó hacer mi primera película con César, *El hombre del subsuelo* (Nicolás Sarquís, 1981), y me quedaba de noche practicando cosas que no había hecho nunca.

Después de la guerra de Malvinas vino un boom del cine argentino y con Alejandro Alem y Laura Bua hicimos un montón de películas. Trabajábamos con Miguel Pérez editando con María Luisa Bemberg, asistiéndolo en *La República Perdida* (Miguel Pérez, 1983), con César D’Angiolillo editando con Jusid, De Sanzo o Mignona. Aprendí muchísimo.

Mi primer montaje de ficción fue *Testigos en Cadena* (Fernando Spiner, 1983), el primer corto de Fernando Spiner.

A los 5 años de hacer un montón de largos como asistente, César D’Angiolillo no podía hacer uno y me dijo “¿Lo querés hacer vos?”. Era el primero de Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro, *Debajo del mundo* (Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro, 1987). Y lo hice. Y si querías empezar, estaba bueno comprarse una moviola, ser independiente. Entonces en el 86, con Alejandro Alem y Laura Bua nos compramos una Prevost de las nuevas, donde ya la pantalla se veía bastante bien y alquilamos una cabina en Alex.

En diciembre del 87 nos mudamos a Cinecolor y al mes viene Macías, que estaba montando *Sur* (Pino Solanas, 1987) con Pino Solanas y me dice “Me tengo que ir a México a hacer la película de Puenzo, *Old Gringo*, y quiero proponerte para terminar *Sur* con Pino”. Obviamente le dije que sí, tuve una charla con Pino, y trabajé en *Sur* cerca de seis meses hasta la copia A. Terminamos una película muy linda, muy complicada. Después de 35 años en el medio, puedo decir que fue el largo donde realmente aprendí mucho con el director, porque no solamente tiene un relato y una historia interesante, sino que también tiene poesía y una música espléndida.

Cuando Macías vuelve a Buenos Aires a seguir el montaje de *Old Gringo* (Luis Puenzo, 1989), me convoca a trabajar con él y esa fue mi última película como asistente trabajando junto a Jorge Firdman y Hugo Primero. Cuando se termina la edición en Buenos Aires, ellos vuelven a Los Ángeles a terminar el corte final de la película. Yo nunca había ido a Estados Unidos y pensé en aprovechar a ver cómo se trabajaba en la meca del cine. Le pregunté a Macías si podía estar en la sala mientras montaban y me dijo que sí y me fui un mes. Vi cómo era el mundo de Hollywood, aprendí cosas nuevas. Volví y empecé a trabajar más fuerte en publicidad con Edi Flehner, de quien aprendí mucho también, viajé muchas veces a Nueva York a hacer el finish de comerciales de su productora con toda la nueva tecnología de esa época que todavía no había llegado a la Argentina, como el transfer y la composición digital en el Hal de Quantel. Después en el 92 fuimos los primeros en traer un Avid a la Argentina, y todo fue sucediendo... pero lo que vino después lo dejamos para la Parte II de la entrevista... *to be continued...* (risas).



Equipo de montaje de *Gringo viejo*, Luis Puenzo, 1989. De izq. a der.: Hugo Primero (SAE), Jorge Firdman, Pablo Mari (SAE) y Juan Carlos Macías (SAE).

Para terminar, te hago una pregunta que se va a repetir a lo largo de todas las entrevistas: En una definición corta, ¿qué es para vos el montaje?

Corta no sé. Lo que a mi me gusta del montaje, ya sea cuando veo una película o cuando estoy editando, es que el montaje es algo fundamental para lograr un impulso

en el público para que se emocione o se sobresalte. Sin el montaje, el relato no existiría. Los que empezaron con el cine filmaban una toma en la calle, la proyectaban y la gente se sorprendía porque se veía a ella misma. Entonces lo que le da placer al público en el cine, es el montaje. Es la manera en la que estás contando el cuento, como lograr que aflore el sentimiento primario del espectador. Que se emocione o se angustie en el cine. Que lllore. Que ría. O que se sumerja en una trama compleja y se abstraiga por un ratito, al menos, de lo que pasa allá afuera. Eso es lo que logra el montaje: El placer de ver cine.



Las Insoladas
Director: Gustavo Taretto
Año: 2014
Editor: Pablo Mari (SAE)