

Entre cortes

Conversaciones con montajistas
de Argentina



EDA

Asociación Argentina de Editores Audiovisuales

eda

Entre cortes

Conversaciones con montajistas de Argentina

Entre cortes : conversaciones con montajistas de Argentina
EDA Asociación Argentina de Editores Audiovisuales, 2017.

290 p. ; 23x15 cm.

ISBN 978-987-46533-1-4

CDD 791.4369



1° edición: noviembre de 2016

2° edición: junio de 2017

Con el apoyo del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

Autoridades FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

GERENTE DE RELACIONES INSTITUCIONALES

Sr. Rómulo Pullo

PRESIDENTE

Sr. José Martínez Suárez

DIRECTOR ARTÍSTICO

Sr. Fernando Martín Peña

Libros del Festival

Edición: Luis Ormaechea

Corrección: Agustín Masaedo

Todos los derechos reservados. Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Se terminó de imprimir en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el mes de mayo de 2017 en Imprenta Elías Porter. Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente, por ningún medio, sin expreso consentimiento de los autores.

© EDA 2017



Entre cortes

Conversaciones con montajistas de Argentina



Asociación Argentina
de Editores Audiovisuales

EDA

Asociación Argentina de Editores Audiovisuales

Fundada en Agosto de 2013

info@edaeditores.org / www.edaeditores.org

Fotografías de los entrevistados

Mariana Durán

Hernán Figueroa

Daniel Prync

Ilustraciones de archivo

Fotografías de Oscar Montauti pp. 36 y 44 realizadas por Juan Toro.

Con salvedad de los casos mencionados, el resto de las imágenes que ilustran este libro provienen del archivo personal de cada entrevistado.

Ilustración de portada

Cecilia Jacob

Diagramación y corrección

Tamara Luz Ferechian

La entrevista a Jorge Garate incluida en el Anexo fue extraída del libro *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional*, de Guillermo Russo y Andrés Insaurralde (Prosa, 2013), y cedida por la Fundación Aldea de las Luces, entidad que editó el libro, y por el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, que produjo y preserva esos testimonios.

Prólogo

Por qué este libro

Definir en qué consiste la tarea del editor es muy difícil. Sabemos que la edición es una cuestión de sensibilidad: de dar ritmo y forma, construir sentido; elegir. Sabemos entonces que su mejor definición está ligada a la subjetividad y a la experiencia, a lo irreplicable de un proceso creador. Sabemos, finalmente, que no hay reglas únicas y que para explicar en qué consiste nuestra labor se necesitan múltiples y calificadas voces que hicieron y hacen de esta profesión su vocación.

Fundamos EDA, Asociación Argentina de Editores Audiovisuales, a mediados de 2013, y ya desde su gesta, previa a tener siquiera un nombre, una de nuestras mayores inquietudes y necesidades era entrevistar a los indiscutidos referentes de esta profesión en nuestro país. Por eso desde entonces y durante cuatro años nos dedicamos con tenacidad a concretar ese objetivo. No sólo porque resultaba una fuente de aprendizaje y de transmisión de experiencias, sino porque para quienes formamos EDA fue —y es— fundamental reconocer y distinguir la trayectoria de quienes han dejado huellas profundas en la historia de nuestra profesión.

Con este libro quisimos hacer visible el detrás de escena de los editores audiovisuales: su trabajo cotidiano en solitario y su interacción con otros miembros del equipo audiovisual. Quisimos que con su propia voz pudieran contar cómo es manipular imágenes y sonidos durante horas, días, meses e incluso años; y quisimos responder una pregunta: ¿qué decisiones se pueden tomar frente a ese universo lleno de posibilidades que se abre durante el proceso de montaje?

La isla de edición es un espacio de creación donde tiene lugar una intensa relación entre el editor y el director, quienes intervienen sobre el material modificando tiempos y espacios, construyendo emociones y universos, superando vibrantes tensiones con las que se convive durante el trabajo. La solidez narrativa de una estructura se vuelve tan importante como el corte fino y precisos detalles determinan el pasar de las imágenes cuadro a cuadro. Tenemos el desafío de poder destacar los sutiles destellos de una buena actuación; de controlar suavemente el ritmo de cada plano, cada escena. Finalmente,

durante el trabajo de montaje puede cambiar por completo el sentido y la forma de un discurso.

En la realización de estas entrevistas buscamos reconstruir cómo se desarrolló esta profesión en nuestro país, conocer las experiencias pasadas y, en ese camino, encontrar una posible identidad nacional. Y como una vocación es una pasión que se estudia, se ejerce y se comparte con colegas, a todos los que somos EDA nos resultó imprescindible reconocernos como continuadores de esta tradición en nuestro trabajo.

Al recorrer este libro el lector podrá trazar tangencialmente puntos de encuentro, contrastes y distancias entre las distintas generaciones de montajistas argentinos. Los dieciocho profesionales entrevistados nos regalan invaluable testimonios y reflexiones que, en su conjunto, se potencian mucho más.

La elección de los nombres que integran el libro fue basada en un criterio que contempla diferentes aspectos, como la diversidad generacional, la variedad de ámbitos laborales (cine, televisión, videoclips, publicidad) y recorridos profesionales destacados en el arte de la edición. Por último, se decidió un orden aleatorio de conceptos y puntos de vista para generar entrecruzamientos enriquecedores –tanto teóricos y conceptuales como intuitivos– a partir del método de trabajo de cada profesional entrevistado.

Es importante mencionar que la lista de nombres que llegaron a conformar esta publicación es apenas un recorte entre tantos talentosos profesionales que tiene nuestra actividad. La tarea de conocer otras formas de creación, otras escuelas e ideas, continúa actualmente con la intención de ampliar esta primera presentación en un futuro próximo.

Para acompañar los reportajes hemos incluido como anexo una entrevista de archivo histórica, un glosario técnico y un listado completo de los trabajos de todos los entrevistados.

Por momentos *Entre cortes - Conversaciones con montajistas de Argentina* le dará la sensación al lector de estar frente a un maestro que comparte su legado, y en otros junto a un colega, pero todo aquel que lo lea estará participando de una descontracturada charla en la isla de edición, intentando conocer más sobre esa alquimia tan difícil de definir: la edición audiovisual.

Acerca de los autores

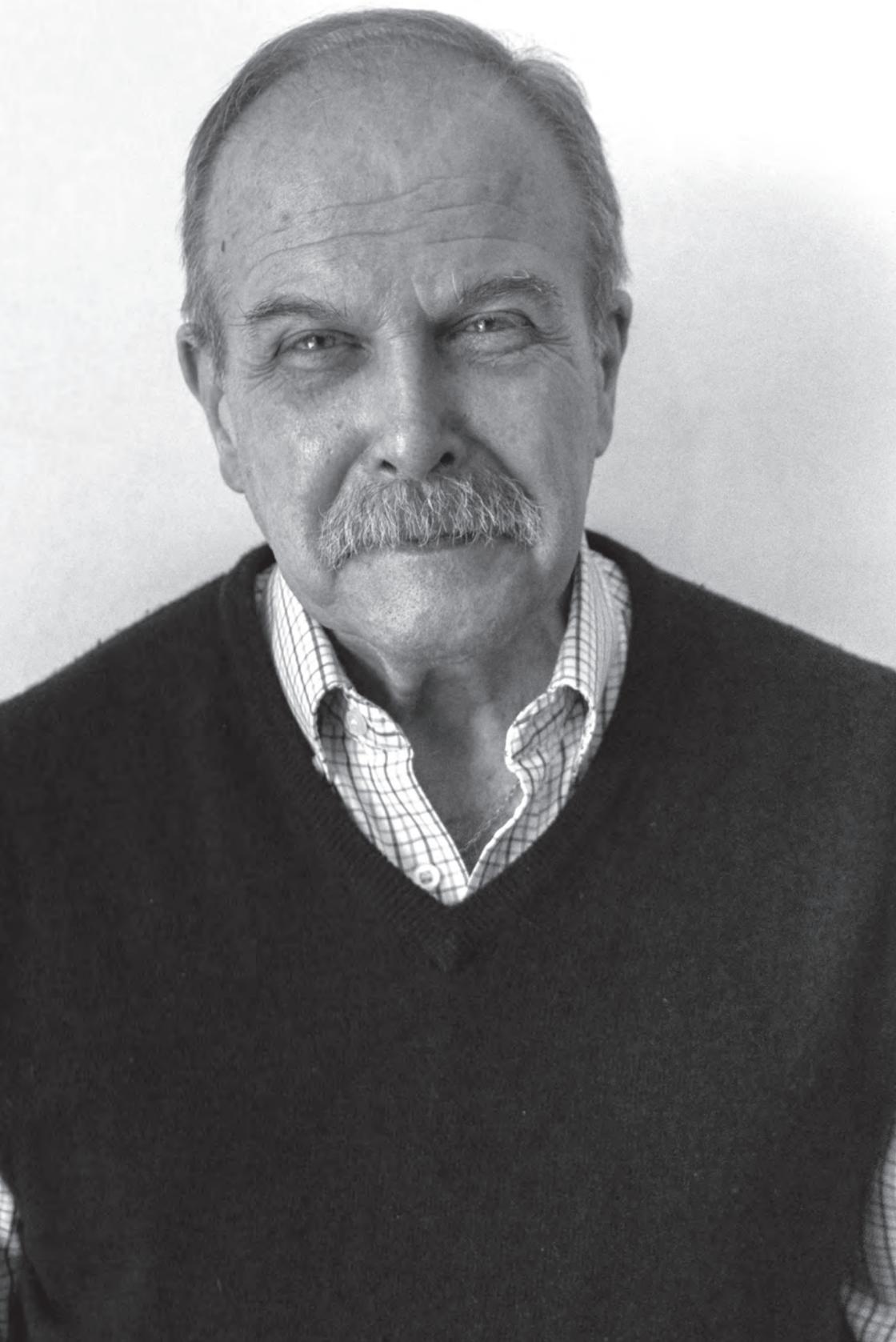
La EDA, Asociación Argentina de Editores Audiovisuales, surgió a fines de 2012 con la necesidad de mejorar las condiciones laborales y de intercambiar conocimientos, experiencias e información sobre nuestra profesión.

Sobre bases de apertura y transversalidad, en 2013 nos constituimos legalmente como una Asociación Civil que se encarga de brindar apoyo y asesoramiento e impulsar proyectos destinados a los editores audiovisuales, además de nuclearlos, resguardar sus intereses profesionales y generar espacios de encuentro e investigación.

Los reportajes que integran este libro fueron realizados entre los años 2012 y 2016.

El grupo que llevó adelante este proyecto integra la Comisión de Cultura de la Asociación. Y sus miembros, quienes colaboraron en las distintas etapas de redacción, edición o producción de los contenidos durante este proceso fueron:

Verónica De Cata	Análía Lungarette	Ariadna Rossi
Mariana Duran	Iair Michel Attías	Martina Seminara
Hernán Figueroa	Vanina Milione	José Manuel Streger
Laura Fuente Ramos	Lorena Moriconi	Lucía Torres
Laura García Lombardi	Mercedes Oliveira	Virginia Tournour
Guillermo Gatti	Daniel Prync	
Nicolás Graziani	Mariana Quiroga	



Miguel Pérez

(SAE, EDA)

Profesor y coordinador de las más destacadas escuelas de cine nacionales, así como de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, Cuba, considera fundamental contar con un buen manejo de la estructura narrativa antes de poner en relación todos los elementos visuales.

Intervino en alrededor de 600 publicidades, 40 cortometrajes (artísticos, educativos y miniserias) y en más de 50 largometrajes documentales y argumentales. Su obra incluye colaboraciones con directores como Juan José Jusid, David Stivel, Sergio Renán, María Luisa Bemberg, Adolfo Aristarain y Jorge Cedrón, entre otros. Ha recibido numerosos premios, entre los que destaca la distinción que le otorgó la Asociación Internacional de Escuelas de Cine y Televisión (CILECT) en 2015, como uno de los tres mejores profesores de cine del mundo, junto al realizador chino Xie Fei y al editor italiano Roberto Perpignani.

¿Cómo fueron tus inicios en la profesión?

Yo era estudiante de cine en la Escuela de Bellas Artes de La Plata. Cursé un año completo allá, pero pasó que ese fue un año de mucho movimiento y nos quedamos sin profesores. Un amigo mío había podido entrar en la cabina de quien era la estrella del montaje de esos años, Antonio Ripoll¹, un compaginador talentosísimo, “el” compaginador de la generación del 60, de toda la “*nouvelle vague* argentina”. No lo dudé y entré a trabajar en esa cabina. Ripoll tenía un socio que se llamaba Gerardo Rinaldi. Estuve con Rinaldi y realmente aprendí; era un tipo generoso que me estimaba. Pero yo también tenía mi orgullo y me iba formando un poco solo. Empecé a mirar televisión, empecé a ver y hacer publicidades. Y ahí comencé a hacerme un repertorio propio, un bagaje personal. En poco tiempo crecí como compaginador y fui haciendo mi propia experiencia, hasta que en cierto momento sentí que estaba maduro para irme “de la casa de mis padres” y empecé a trabajar por mi cuenta.

¹ Antonio Ripoll, fallecido en 2011, editó más de 120 largometrajes, entre ellos *Tire dié* (Fernando Birri, 1960), *La Mary* (Daniel Tinayre, 1974) y *El romance del Aniceto y la Francisca* (Leonardo Favio, 1966).

¿Y cómo llegaste al largometraje?

Trabajaba también en cortometrajes que eran cinematográficos y en ese momento todo lo que se hacía era en fílmico. En la productora de Ripoll y Rinaldi permanentemente se compaginaban largometrajes porque los dos tenían una clientela muy grande. Aunque yo viera poco, de todas formas veía bastante. Como era una mezcla de cadete y ayudante, vi por ejemplo momentos de *El romance del Aniceto y la Francisca* y de *El reñidero* (René Mugica, 1965).



Y ahí abrías los ojos y tratabas de absorber todo lo posible. Es una parte importante de aprender...

Había algo muy importante de lo que no me daba cuenta: que había una tradición de montaje, un oficio que se iba transmitiendo en forma directa de los compaginadores a sus asistentes. Ripoll no tenía la pretensión de ser un maestro, pero lo era. Había un criterio que se iba transmitiendo, después vos lo podías modificar o no, pero te daba una base.

Por otro lado, yo seguía estudiando, hacía cursos, iba muchísimo al cine. En esa época había algunas revistas que te orientaban, con buenos críticos, con buenos teóricos... Eso también era parte de la formación. Y de a poco, entré en un

medio de gente que trabajaba en cine porque un día había arribado accidentalmente al montaje, al laboratorio o a un equipo de filmación. Con el tiempo se fue armando un grupo de profesionales que teníamos otras inquietudes: íbamos al cine, comentábamos las películas, intercambiábamos conocimientos.

¿Cómo se llega a ser un buen editor?

Yo creo que un buen editor tiene que concentrar la atención en dos frentes de batalla diferentes. Uno es el formal, el montaje puro en relación a todos los factores visuales que pasan por tus manos, y el otro es el manejo de todo lo que es la narración. Ese último aspecto pasó a ser una obsesión en mi vida, precisamente porque cuando empecé a trabajar había una decadencia narrativa muy marcada en el cine argentino. En la década del sesenta se cayeron muchas cosas que hacen a la estructura, pero no me refiero solamente a una estructura dramática: una estructura en el país, una estructura en el modo de pensar. Siento que se produjo ahí una especie de orfandad de narradores. Se sentía mucho aquello de la colonización cultural. ¿Y cómo se expresaba en el caso del cine? Por ejemplo hubo muchos realizadores que tomaron la *nouvelle vague* y trataron de hacer adaptaciones a un cine que no respondía a la misma realidad de la que surgía ese cine francés. Ese cine importado en la Argentina era a veces absurdo y patético, costaba mucho orientarse en lo narrativo.

Por otro lado no sabía qué hacer porque no tenía referencias entre mis pares, mis amigos, la gente que yo conocía y a quienes consideraba mis maestros. Pero yo tenía una gran amiga actriz y a través de ella accedí al teatro, donde sentía que los actores se manejaban con términos que nosotros no dominábamos. Entonces empecé a pensar que, a lo mejor, si estudiaba con gente de teatro podía encontrar aquello que estaba buscando tan desesperadamente. Y fue así como un día armé un grupo de gente que estaba en esas patotas de pretendidos cultos del cine—que no lo éramos—y fui a ver a Carlos Gandolfo, un excelente actor, director de teatro y maestro. Con él hicimos un taller de cuatro meses, y fue como tocar el cielo. Empecé a entender cómo era una estructura dramática. Ese es el aspecto que yo considero fundamental. El otro es el manejo del lenguaje, como en todo quehacer visual, y en ese sentido creo que es importante que uno mantenga siempre no solamente una formación sino una actitud de investigación, de indagación; viendo, en la medida de lo posible, todo lo que se hace. Porque realmente el lenguaje evoluciona todo el tiempo. Uno como editor tiene que abrirse a todas las nuevas modificaciones y cambios que se van haciendo.

Yo entiendo que la compaginación se debe hacer de acuerdo al lenguaje que tiene la película. No podés compaginar *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972) de la misma forma en que compaginás *La celebración* (Thomas

Vinterberg, 1998) o *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, 2002). Creo que hay que ver todo eso, que hay que investigar. Porque en el cine como lenguaje, todo hecho transgresor puede salirte mal pero quizás te abre un camino que es importante seguir. Por eso entiendo que todo el tiempo uno tiene que estar investigando, viendo lo que hacen otros, estudiando y aprendiendo. En mi opinión, esa actitud es la más importante de todas: lo interesante es que uno esté siempre con la avidez de conocer.

En los últimos veinte años cambió mucho la técnica del montaje. ¿Cómo viviste el cambio del filmico al video, a los primeros sistemas lineales, hasta llegar al Avid y el Final Cut?

La primera vez que trabajé en un Avid fue la felicidad total. Tenía un operador al lado mío y estaba deslumbrado. Como siempre fui muy obsesivo, nunca me privé de hacer pruebas, pero con el filmico el costo que tenía que pagar en tiempo por hacer esas pruebas era terrible. En cambio, cuando vi que con un clic tenías una copia de todo el material de vuelta, una copia a tu disposición para hacer lo que quisieras, dije: “¡Salud por los buenos tiempos!”

¿No pensabas más el montaje cuando trabajabas en filmico?

A veces se dice que con el filmico, con la moviola, el director tenía tiempo de pensar. Creo que es cierto porque con la operación manual uno estaba dedicado a eso, y el director no tenía la sensación de acoso que puede tener cuando nosotros estamos casi a la par suya, con la mente libre para pensar en el montaje y no en el operativo de armar y pegar. Creo que es eso, pero es muchísimo mejor poder resolver lo técnico más rápidamente y tener mi cabeza despejada para ver cómo voy a montar.

¿Qué valor creés que tienen las escuelas de cine en la formación de montajistas en este momento?

Personalmente creo que, en la mayoría de los casos, los chicos que salen de una escuela de cine formados en una materia tan específica como el sonido o la compaginación no están aptos para trabajar en forma profesional. Son varios los factores que se suman. Primero, las escuelas a veces no tienen el equipamiento adecuado. Y también suele suceder que en las escuelas no están los profesores adecuados para darles una buena orientación profesional, porque es muy difícil encontrar a un profesional bueno que a la vez sea buen docente. Son dos naturalezas que difícilmente se superponen. Entonces la mayoría tiene que hacer un entrenamiento previo, y algunos entran en la industria como pueden; como ayudantes, como meritorios... A mí lo que me da miedo es que se envíen, que repitan y repitan cosas sin darse cuenta de que están mal. ¡Ojo!

Todos nos enviamos, porque todos tenemos nuestras manías. Podemos tener criterios que a los ojos de otros son vicios, porque en esto del lenguaje lo que está bien y lo que está mal no se puede establecer rígidamente. Hay cosas que están bien en una película y que no funcionan en otra.

¿Cómo llegaste a la docencia?

Yo fui docente desde muy joven; empecé casi al mismo tiempo en que me independicé como compaginador. Ese mismo año me llamaron para tener una cátedra en lo que era la escuela del Instituto de Cine, que tenía apenas un año o dos de antigüedad. Ahí empecé. Era muy difícil porque no había moviola. Había un proyector y lo único que podía hacer era proyectar películas, que por otro lado no sabía dónde conseguir. Entonces lo que hacía era ir a las embajadas, pedir películas y proyectarlas. Lo que sí podía hacer era supervisar a los chicos cuando empezaban a filmar. Luego renuncié. Eso fue en el año 1969. Todavía era la dictadura de Onganía y no estaba a gusto en la escuela. Más adelante me volvieron a llamar, ya en la última dictadura. Estuve un año y renuncié de nuevo. Así varias veces. Hasta que se dio la posibilidad de tener una cátedra en democracia, con lo cual la situación cambió. Y de a poco empecé a tener cada vez más alumnos.



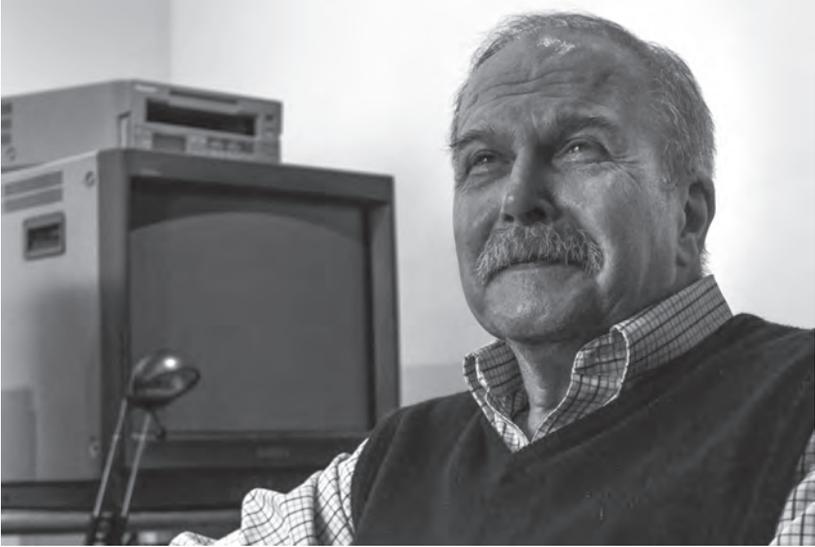
Para mí la docencia ha sido enriquecedora. Cuando uno está enunciando un concepto, los alumnos te preguntan algo y no tenés todas las respuestas, tenés que pensarlo. Y eso de tener que pensar en lo que estás enseñando, en lo que estás transmitiendo y que se supone que conocés, te obliga todo el tiempo a repasar lo que sabés y ver si realmente es así o sólo creés que lo sabés. Y esto se aplica también a la estructura, se aplica al uso del lenguaje, a lo formal. Yo creo que nunca en mi vida fui tan buen compaginador como podría ser ahora, o como soy ahora. La verdad es que le recomendaría a los jóvenes que enseñen porque se van encontrar en esa situación de volver a pensar. Te da una madurez no sé si prematura o no, pero ciertamente te obliga a esa revisión permanente de lo que sabés.

¿Cómo decidís empezar a compaginar un proyecto? ¿Analizás el guion antes de decidir si lo querés hacer o no?

En relación a cómo trabajo habitualmente no te puedo decir una sola manera porque depende de la película, de la producción, de las necesidades... Muy rara vez me dan a leer un guion cuando el proyecto está en proceso de guion. Generalmente no hay tiempo, porque cuando hago una devolución falta muy poco para la realización. En esos casos digo lo que puedo decir, sugiero cambiar aquello que se puede cambiar sin que la producción se venga abajo. Además hay otra cuestión: en nuestro cine es muy difícil hacer devoluciones de guion porque la mayoría de los directores son los propios escritores. El guionista lo piensa y lo resuelve con oficio. Cuando alguien escribe algo en lo que está implicado personalmente no puede hacer modificaciones porque es lo que conoce. Entonces, si yo le pido que resuelva de otra manera un conflicto y está entrampado por una experiencia personal, no tiene sentido. Lo que yo hago es una especie de terapia, pero leve, para mejorar las condiciones.

A partir de esas dificultades, ¿cómo trabajás para llevar la película al mejor resultado?

Yo pensaba contarte, un poco en orden, mi método de trabajo una vez que se inició la filmación de la película. En el caso de la ficción, mis pasos son armar todo el material que me envían, tratando de seguir la que supongo es la inspiración del director. Tengo la costumbre de proponerle al director una reunión para ver juntos todo el material. Hacemos la elección de tomas; luego yo armo y le muestro lo armado para ver cómo lo ve. A su vez, hacemos una nueva selección de tomas. Este método me resulta muy práctico porque cuando termina el rodaje ya tenemos un primer armado de todo; podés ver cómo funciona y además despegarte vos mismo de tu trabajo. ¿Por qué hago énfasis en esto? Considero que tenemos que mantener nuestra mirada



inicial, que hay que tratar de mantener intacta esa primera mirada que tuvimos frente al material en bruto. Porque en la medida en que uno entra a intervenir el material y empieza a poner cosas propias, subjetivas, llega un punto en que se puede confundir el material modificado con algo que no es. Por eso yo recomiendo mostrar siempre el material, testearlo, para ver si lo que ves es visto por otros también o pasó a ser un factor subjetivo, una mirada tuya. Entonces, teniendo la posibilidad de un armado al término de la filmación, podés acceder con frescura a lo que vos mismo has armado. ¿Qué hemos hecho hasta este momento? Hemos visto el material desde el punto de vista visual, hemos supervisado todo lo que es el uso del material en cuanto a aprovecharlo mejor por la actuación, por las tomas, por la iluminación, por todo. Pero esa etapa inicial ya está superada y ahí empieza la verdadera tarea del montaje: cómo vas a narrar la película. Es decir, si efectivamente la película armada tal como fue planeada funciona o hay que tomar criterios nuevos. Entonces viene no solamente la etapa de ajuste, sino también lo que puede llegar a ser la modificación de la estructura. ¡Ojo! No podemos hacer lo que queremos porque el material que no está filmado no lo podemos dibujar pero, obviamente, a veces podemos manipular el material de tal forma que lo potenciemos y saquemos lo que estaba latente para hacerlo rendir mejor narrativamente. Ahí sí se crea una situación muy delicada con el director. ¿Por qué? Porque en la medida en que lo que él planificó no rinde narrativamente como lo planteó, uno tiene que ser muy delicado en el trato

con él. Y, por supuesto, hacer todas las pruebas que el director quiera hacer (y también hacer uno todas las pruebas que quiera hacer); es decir, hacer ese espacio posible.

De paso hago una recomendación que siempre formulo a mis alumnos: nunca se debe sacar un plano sin que el director haya visto cómo funciona. Mi recomendación es que, por lo menos en el primer armado, estén todos los planos que el director filmó, para ver cuáles funcionan y cuáles no, y cuáles están de más. Porque se trata de un proceso de maduración. La película se parece también a la roca que estás esculpiendo y, como decía Miguel Ángel, vas sacando todo eso que sobra para que se profile la película tal como es. Va quedando desnudo qué es lo que puede contar, hasta dónde puede contar lo que quería y hasta dónde no. En esa etapa de maduración de la película, no sólo es ella la que madura: el director, el compaginador... todos van descubriendo juntos. Y creo que los únicos recaudos que hay que tomar son tener humildad y hacer todo lo posible por mejorar la película.

En relación al documental, la situación varía en la medida en que hay muchísimos directores que se mandan a hacer un documental sin un guion previo. Yo creo que es un gravísimo pecado, porque no tener un guion previo es no saber qué vas a contar, e implica depender del material que la realidad te ofre-



ce para tener tu película. Lo importante es saber qué se quiere contar. Hay un proceso de investigación que debe hacerse en un documental; algunos no lo hacen porque confunden la filmación documental con la investigación. Cuando eso no se da, nosotros tenemos más espacio precisamente como responsables de la estructura. Entonces mi método en esos casos pasa por organizar el material temáticamente. Veo el material para decir “¿cuáles son los temas que estamos manejando acá?”, y a partir de ahí empiezo a trabajar una fantasía de estructura. Cuando uno tiene los temas o los conflictos más o menos claros, puede organizarlos en función de un conflicto central y ver cómo va a funcionar el resto: como subsidiario del central o para hacer una elección del estilo “para esta película necesito esto, esto y esto, y el resto está de más”. Esa etapa es fundamental. Empiezo a trabajar a partir de ahí. Muchas veces pasa que me traen una película ya compaginada y quieren retocarla, rehacerla, buscarle otra forma.

A la hora de seleccionar uno maneja diferentes criterios. ¿Cómo decidís si una toma es seleccionada o descartada?

Establecer qué es lo primero que a mí me lleva a decidir si una toma va o no en la película es un poco complejo. Pero en la mayoría de los casos en lo primero que me fijo es en la actuación. Yo tengo una filosofía tan elemental como que las películas cuentan historias de personas encarnadas por personas y el público va al cine a ver eso. Entonces en lo primero que se va a fijar es en la persona que hace al personaje. Estoy atento a todo: a la cámara, a la luz, pero por encima de todo lo más importante es la actuación.

Vos recomendás ir al teatro además de ver películas. La montajista estadounidense Dede Allen hablaba de eso: para ella lo más importante en su carrera como montajista fue haber ido mucho al teatro.

El compaginador que está estudiando tiene que aprender de todo, pero le recomendaría básicamente que vaya mucho al teatro y que lea mucho. Yo a los catorce años estaba leyendo *Crimen y castigo*, de Dostoievski. Y todo porque estaba enamorado de una prima que me hacía leer. Cuando llegó el momento de encontrarme con el material, hubo algo narrativo que me surgió con facilidad: entender para qué servía ese material y qué objetivos tenía que lograr. A veces me encuentro con que a mis alumnos tengo que hacerles observaciones muy elementales porque no han tenido ese proceso. Al material tenés que tratarlo con amor y luego sacar todo eso que sobra. Y en ese punto no hay que tener ningún límite hasta que realmente la película diga “ya está”. El problema es que ahí sí, a veces, chocamos con los directores. Ellos hicieron su material y lo cuidan porque su hijo es ese, pero nuestro hijo es otro.

¿Cómo descubriste que una película está terminada? ¿Es algo intuitivo o es un proceso totalmente racional?

Descubrir cuándo está terminada una película es más una cuestión práctica que una certeza. Lo más importante es ver narrativamente qué posibilidades tiene la película. Una película ya está como para salir al mundo cuando todas las posibilidades narrativas que tiene están agotadas.

¿Solés ir a rodajes? ¿Creés que te podés “contaminar” de lo que pasa en el rodaje?

A mí como hombre de cine me gusta ir a un rodaje, pero no de visita. Me gusta participar de un rodaje haciendo algo. Personalmente, no sé si es bueno ir al rodaje cuando estás en el rol de compaginador. Cuando se ve el material que se ha rodado, cada uno del equipo ve lo que hizo y yo veo lo que todos hicieron. Y eso marca una diferencia rotunda. Si tengo una mirada virgen, veo sólo lo que rinde o no del material, y no estoy pensando en todo el esfuerzo que hicieron para hacerlo, qué intenciones tuvieron, etc. Veo el material en relación con lo que cuenta y desde ahí lo evalúo. Recomiendo que los directores—aunque sean también compaginadores—nunca compaginen su material, sino que siempre tengan un compaginador.

Sobre las ventajas o desventajas de trabajar solo... Yo no soy fanático de trabajar solo, para nada. Sí creo que hay momentos en que cierta concentración que te da la soledad es necesaria, pero no como un hecho constante en el trabajo.

*¿El hecho de haber dirigido *La república perdida I y II* (1983 y 1986) y tener un trato distinto con los productores cambió tu manera de enfrentar el montaje?*

No. La experiencia no cambió mi actitud como compaginador. Pero sí cambió un criterio íntimo mío porque muchas veces, como todos mis compañeros, me he quejado de que los técnicos sabemos más que los directores. Yo creo que eso es cierto por lo menos en un 80% de los casos, pero también tenemos que resignarnos a esto: que si nosotros sabemos más, tenemos que ir a hacer películas. Y si no las hacemos es por algo, y quizás esos directores tienen una capacidad ejecutiva o unas agallas que nosotros no tenemos. En ese punto me parece muy respetable aquel que tiene una idea en la cabeza y se atreve a encararla porque tiene una necesidad expresiva.

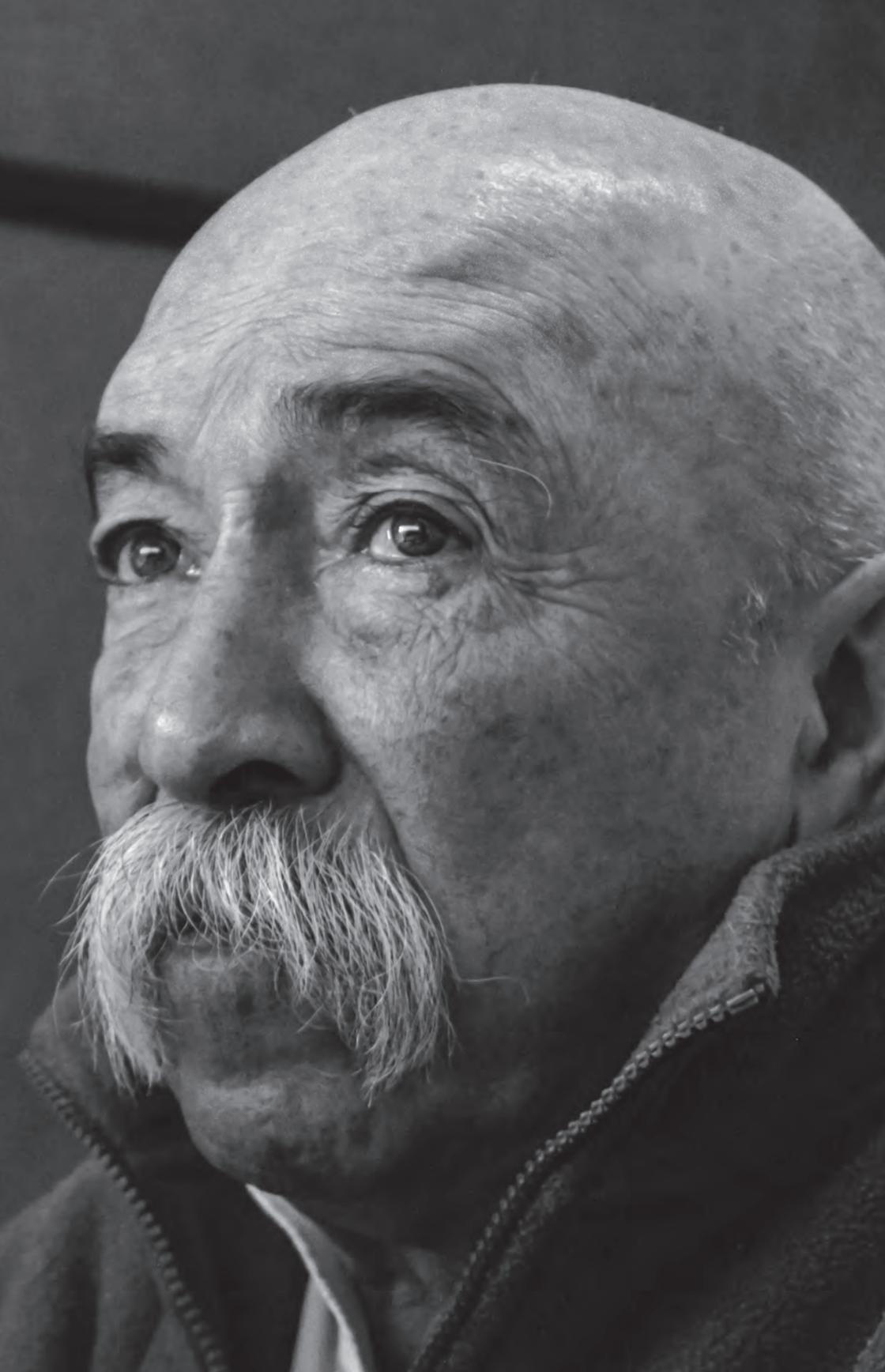
A un director, antes que nada, hay que tenerle consideración porque es alguien que se expone. Y se expone ante los otros con lo que sabe y con lo que no sabe. Es más: a través de su obra te está contando quién es. Yo creo que me volví mucho más cuidadoso en ese punto y entendí eso, que me parece importantísimo.

¿Qué recomendación le podés dar a alguien que recién empieza?

Creo que el consejo que puedo darle a la gente joven es que, antes que nada, descubran si la compaginación es el amor de su vida. Esto es lo mismo que tener una pareja. Cuando tenés una pareja por cierto tiempo vos entendés si realmente elegiste bien, en la medida en que estás todos los días, muchas horas de tu vida, con la misma persona y siempre tenés interés en estar con ella. Eso es básico, y entiendo que no le pasa a mucha gente. Cuando no te pasa, cuando estás con alguien y sentís que el tiempo te pesa, es hora de cortar y emprender un camino nuevo. Con el montaje es lo mismo. Yo me sigo divirtiendo con el montaje, con mis alumnos, con las películas, cuando voy al cine. Después, otro consejo—una vez que uno tiene la pasión—es estudiar, observar y reflexionar siempre.

Lo importante es no negar el narcisismo. Uno puede convivir con su narcisismo y también, cuando toma conciencia, entender la pobreza que implica ese narcisismo para uno como ser humano y como artista. Y entonces trata de superarlo buscando el contacto con el otro. Lo más importante de este amor por la compaginación es hacer cosas para que siga teniendo lozanía. El secreto es el estudio, la observación y el análisis continuos.





Juan Carlos Macías

(SAE, EDA)

Nació en 1945. Asiduo espectador de cine, con apenas 14 años se cambió de butaca para conocer el oficio asistiendo a Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll.

Es uno de los montajistas con más trayectoria en la Argentina. Ha editado más de cien largometrajes, entre los que destacan *La hora de los hornos* (partes 2 y 3), de Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino, *La historia oficial*, de Luis Puenzo, y *Caballos salvajes*, *Plata quemada*, *Kamchatka* y *Las viudas de los jueves*, de Marcelo Piñeyro. Prolífico e intuitivo, también editó entre cuatro y cinco mil publicaciones, innumerables cortos y series televisivas.

¿Cómo fue que te acercaste al cine, y puntualmente al montaje?

Me inicié en el año 1959, a los 14 años. Siempre me gustó el cine, iba todas las semanas, pero no me volqué a esta profesión porque me interesara el cine: entré porque necesitaba trabajar para llevar algunos pesos a casa. Un día mi madre me comentó que me había conseguido un trabajo, un mes a prueba, y ahí fue que me incorporé en montaje, donde continué hasta hoy. Estuve sólo cuatro años de asistente, en una sección muy interesante de montaje en la que estaban Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. Yo era asistente de Ripoll, y Oscar Souto, de Rinaldi. A partir de los 18 ya empecé a trabajar por mi cuenta, en sociedad con Oscar. Fue entonces cuando me ofrecieron una sección con una cartera de clientes de publicidad. Le pregunté a Oscar si quería venir conmigo—un poco por cagazo, porque habría podido hacer el trabajo yo solo—y cuando él me dijo que sí, que no tenía inconvenientes, fue un gran alivio. Y fuimos socios más o menos durante diez años, hasta el 74 o 75.

Se dice que Gerardo Rinaldi era muy ordenado, metódico...

Me acuerdo que muchas veces decía: “En mi desorden yo soy ordenado”. Esa cabina era un quilombo. Pero tener un orden resultaba fundamental para un

montajista en ese momento, porque todo era latas y rótulos. No podías tener una lata sin saber qué contenía porque a los seis meses ni te acordabas lo que había adentro. La nuestra era una sección muy ordenada, muy prolija.

También se dice que Antonio Ripoll no te enseñaba qué hacer, te indicaba qué no hacer.

Cuando yo entré, en la primera semana nos daban un rollito de unos 30 metros de película, tijera, una hoja de afeitar y acetona. Y nos pasábamos una semana cortando y pegando. Una vez le dije: “Gerardo, por favor, ¿me cambia la hoja de afeitar?”. Y respondió: “No la estás ubicando en el ángulo; la estás ubicando mal”. La semana siguiente, a cortar en cuadro. Primero era cortar al voleo y después en el cuadro exacto. Fui aprendiendo de esa manera. Te enseñaba qué era cada cosa, te decía hacé esto o hacé lo otro, pero no había discusión.

Al mismo tiempo te iban enseñando...

Que yo recuerde, ni Gerardo ni Antonio jamás me explicaron por qué cortaban esto o hacían lo otro. La única cosa a la que te obligaban, si no tenías nada que hacer, era a sentarte junto a ellos y ver cómo trabajaban. Te exigían eso. Y yo considero que en el montaje, si la persona que está sentada al lado tuyo no está involucrada en el trabajo se duerme. Porque no entiende lo que estás haciendo. Yo me dormía. Además, como te decía, tenía 14 años. No es que estaba ahí analizando los cortes o las situaciones de la secuencia. Nos enseñaban a ser ordenados y a trabajar bien, con prolijidad, en la técnica. Pero después nada.

No era una escuela en sí.

Lo que muchas veces lamento es haberlo vivido como un trabajo más. No es que esté arrepentido, pero siento que no aproveché todas las posibilidades durante esos cuatro años que estuve como asistente.

Una vez Antonio —en *El televisor* (Guillermo Fernández Jurado, 1962)— se iba al centro y me pidió: “Carlitos, armá esto”. Era una boludez, tres planos de morondanga de un jueguito de tablita. A las tres horas volvió y preguntó: “¿Y, cómo quedó?” Y tuve que decirle: “No, no hice nada, no pude hacer nada”. No pude; tenía un miedo total. Es que en esa época no era como ahora: era agarrar la tijera y cortar. No corté nada.

Después me fui involucrando, pero entonces era totalmente inconsciente. Estaba ahí en la parada del colectivo, pasó el colectivo y me subí. Y seguí yendo y pasando calles, avenidas y cosas por el estilo: así fue mi trayectoria.



¿Cómo fueron tus comienzos en la publicidad?

Me inicié en publicidad en 1963, cuando aparecieron cuatro o cinco canales más (hasta entonces sólo estaba Canal 7). Entonces florecieron las productoras y se empezó a hacer mucha publicidad, porque había que cubrir todos estos canales nuevos. Al resto de los compaginadores no les interesaba mucho la publicidad, y con Oscar asumimos un poco eso. Trabajamos muchísimo; yo trabajé fuerte hasta el año 2000. Creo que debo haber hecho unos cuatro mil o cinco mil cortos publicitarios.

¿Cómo se llega a semejante número?

Podía atender tres publicidades en un día, porque no eran de la envergadura de ahora; no había agencias con creativos ni cosas por el estilo. Los creativos existían en la oficina, pero no en la edición. Me parece que, de quince años a esta parte, las productoras se volvieron productoras de servicios, mientras que antes eran creadas por un director que filmaba la publicidad y, después, a pelear en la moviola: “¿Por qué va armado así? ¿Por qué esto? ¿Por qué lo otro?” Ese director defendía su producto. Ahora no: en las últimas publicidades que he hecho, viene la banda de creativos y ahí empieza... Hoy es así, pero antes había un director que defendía su producto. Era un negocio, pero igualmente esa persona se desarrollaba. Y la publicidad le dio posibilidades técnicas im-

presionantes a mucha gente. Con el aliciente de que no tenían que pagar para aprender; al contrario, les pagaban.

Yo trabajé con casi todas las productoras de publicidad que había en ese momento y tuve la suerte, junto con Oscar, de agarrar la que podríamos llamar “segunda camada” de la Generación del 60: Alberto Fischerman, Raúl de la Torre, Pino Solanas, Simón Feldman, Juan José Jusid. Yo la denomino segunda camada porque había otra anterior que integraban David Kohon, Rodolfo Kuhn, Fernando Birri... Con el único que trabajé de camadas anteriores fue con Hugo del Carril, un poco, porque Gerardo Rinaldi había hecho *Amorina* (1961), con Tita Merello.



¿Qué fue lo que te dio seguridad e hizo que empezaras a editar?

No lo sé explicar, esa es la realidad. Me gustaba el trabajo, me gustó siempre este trabajo, pero no sé los motivos. Posiblemente porque me fue redituando económicamente.

Me empezó a interesar el largometraje cuando noté que era también un negocio paralelo a la publicidad. Tenías ocho o diez semanas de filmación, durante las que nadie te jodía. Mientras tanto el asistente ordenaba todo el material, y lo mirábamos. Durante ocho semanas era una hora diaria de ver el material y enterarte más o menos qué se estaba filmando. Entonces en ese tiempo, mientras se filmaba yo hacía entre ocho y quince publicidades. Y cobraba la semana de largometraje más las publicidades que hacía. Después sí, tenía seis u ocho semanas de dedicación plena al largo.

¿Te impulsaba sólo lo económico?

No solamente: fue un incentivo pero, a medida que transcurría el tiempo, veía un reconocimiento de parte de la gente que me contrataba. También colaboré ad honorem en muchos trabajos. Lo que sé es que era un tipo muy rápido, muy ágil para armar. Yo veía diez minutos, una secuencia, una sola vez junto con el director en la moviola, y ya la iba analizando. Veía lo que me interesaba y le decía al director: “Mirá, a mí me interesa esta parte del libro, este personaje, así, en plano general, etc.” Y ya le describía cómo pensaba que la iba a armar.

¿En tu sociedad con Oscar Souto llegaron a trabajar juntos en largometrajes?

Él trabajó mucho porque atendía al “Grupo de los Cinco”; él les compaginó prácticamente todas sus óperas primas. En mi caso, el primer ofrecimiento fue *La hora de los hornos*, trabajé un poco ahí.

Es fuerte pensar que La hora de los hornos haya sido tu primer largometraje.

En *La hora de los hornos* no participé de la primera parte, que hizo Antonio Ripoll y yo denominé “cinematográfica”, muy publicitaria en la estructura. Yo participé de la segunda y tercera, que eran de estructura más política/sindical, con muchos reportajes. Me acuerdo que trabajábamos de 5 o 6 de la mañana hasta las 10 de la mañana, por un problema de seguridad más que nada. O sea, uno también era loco delirante; yo era totalmente inconsciente. Lo pienso ahora y digo: ¡las locuras en las que uno estuvo metido! En la industria había cien personas y se sabía concretamente en qué andaba cada uno. Por eso tomábamos recaudos, por ejemplo mandar a copiar materiales y ponerle, yo qué sé, “María viene viajando”. Y lo que se había filmado era una marcha política.

Aparecían estas películas con distintos niveles de participación tuya —La hora de los hornos, El camino hacia la muerte del Viejo Reales (Gerardo Vallejos, 1968), Al grito de este pueblo (Humberto Ríos, 1962)—y se te mezclaba el cine político o militante con lo industrial.

En ese tiempo tenía una relación de amistad y además de afinidad política con la gente de Santa Fe, que eran Edgardo “Cacho” Pallero, Dolly Pussi, Carlos J. “El Gringo” Gramaglia, Gerardo “el Chango” Vallejo, Juan Oliva con *Los 40 cuartos* (1962), Luis Zanger con *Hachero nomás* (1966), Hugo Bonomo, Patricio Coll, Jorge Goldenberg... He colaborado mucho en esa clase de cortos, de problemáticas sociales.

Por ejemplo un corto de Dolly Pussi, *Pescadores* (1968). No tenían presupuesto, estaban filmando en Santa Fe —o ya habían filmado allá, en las islas del Para-

ná—y tenían una moviola en el Instituto del Litoral. Y yo los viernes me tomaba el Santafesino a la noche, llegaba allá, trabajaba sábado y domingo en el corto con ella, me tomaba el Santafesino, llegaba a Retiro y volvía a laburar acá. O sea: no es que dejaba de hacer la cosa industrial mía, profesional, y me volcaba a lo otro.

Y en términos prácticos, el material con el nombre falso por ejemplo, ¿quedaba en tu cabina?

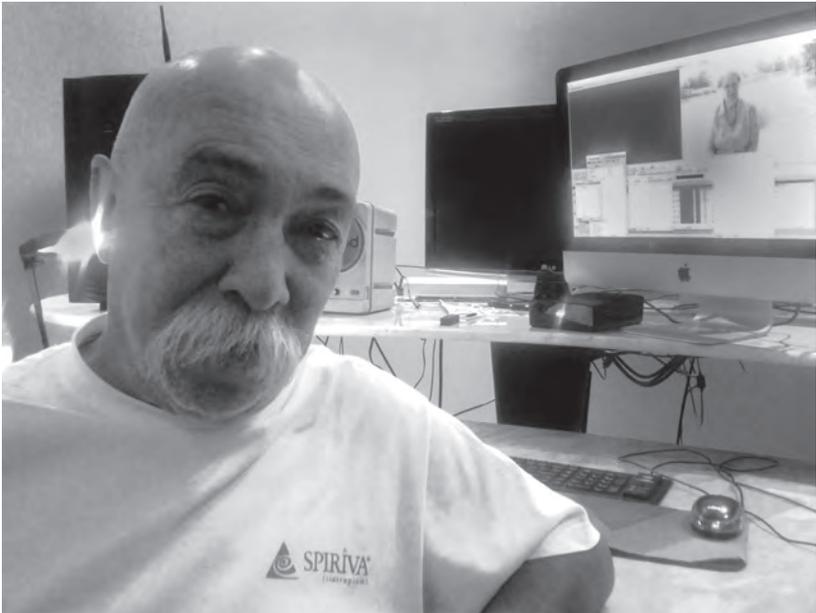
Sí. Me acuerdo que una vez —ya en la época dura de 1977 o 1978— hubo un día en que entré a trabajar a las 8 de la mañana y terminé a las 10 de la noche. Y el laboratorio Alex estuvo cercado por tanquetas durante toda esa jornada. El único que podía entrar y salir sin ningún inconveniente era Palito Ortega, que estaba filmando no sé qué pitos. Los demás no; podíamos entrar pero no salir. Uno de esos días, yo tomaba un café en el bar de Alex cuando vino un compañero y me dijo: “Te buscan”. Le pregunto: “¿Quién?” “Los milicos”, me responde. Y me pegué un cagazo... Bajé rápido y empecé a sacar rótulos de las latas. Después me di cuenta de que no tenía sentido; les costaría un poco más de trabajo averiguar qué era...

¿Se dio el caso de que no pudieras montar vos, y tuvieras que prestar tu moviola para esa clase de trabajos?

No, no se podía prestar la moviola porque todos le tenían pánico. Si vos sentabas a alguien para operar una moviola parecía que le dabas un tanque Sherman, que se lo iba a devorar. Durante los años en que hubo moviolas a nadie del cine le interesó la edición, esa es la realidad. Recién a partir de la tecnología del Avid la gente se empezó a interesar en editar. No es que yo esté en contra de eso; me parece bien que en este momento haya cien o doscientos editores, pero considero que serán diez los que van a saltar la tapia, y los otros se van a quedar. Por una decantación normal: no voy a ver cien editores de primera línea.

¿Cómo fue tu traspaso del montaje en moviola al digital, al Avid?

Fue un cimbronazo muy grande. Para empezar, nunca me gustaron las computadoras. Siempre fui bastante reacio y me parecía que iba a tener muchos inconvenientes laborales a partir de ese momento, porque no sabía operar esa máquina. Yo tenía un cliente, Edi Flehner, que fue el primero que trajo un Avid. Por lo general yo montaba todas sus películas, y un día vino y me dijo: “Esta semana filmo una publicidad”. Le pregunto: “Bueno, ¿en qué moviola la vamos a realizar? ¿En la tuya o en la mía?”. Responde: “No, en el Avid”. “No, dejate de joder”, le digo. “Yo no sé operar eso”. Y me dice: “No

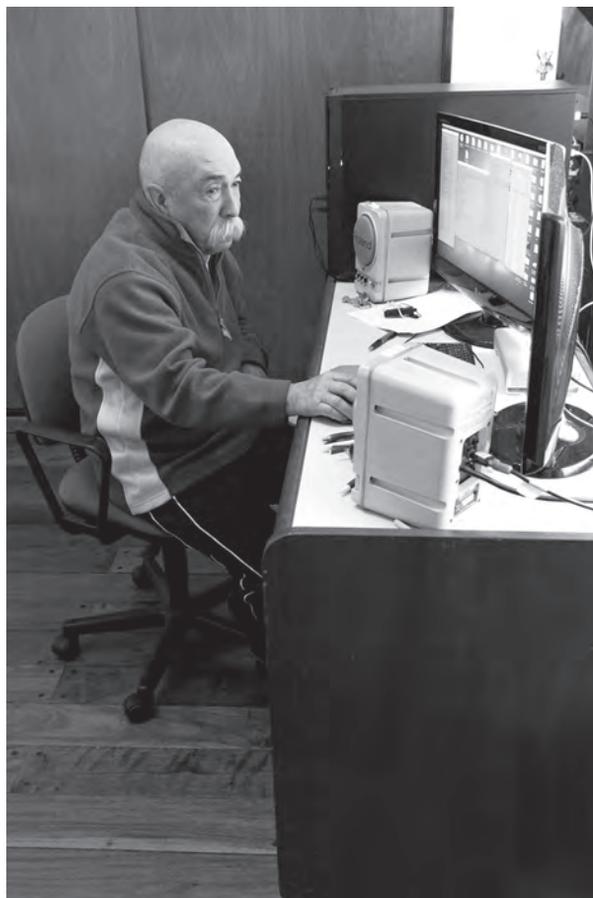


te preocupes, yo tampoco. Así que vamos a ir aprendiendo”. Y a partir de ese momento, me fui familiarizando con el Avid, por lo menos con dos o tres días de trabajo cada semana. Eso era lo importante con estas máquinas: tener una continuidad, porque si no después te olvidás cómo operar, te olvidás todo. Le ha ocurrido a otros compaginadores, que no tuvieron esa práctica y entonces quedaron afuera del sistema. Así como hubo otros que se salvaron, que no sabían operar una moviola, entró esto y empezaron a tener mucho trabajo. Así fue.

Lo fundamental es el producto. Si vos me agarrás y me decís: “Mirá, vamos a compaginar el papel higiénico”... Y vamos a compaginar; si se ve, no hay problema. Esa es la verdad.

¿Tu formación fue sólo práctica? ¿Nunca quisiste estudiar?

Lamentablemente siempre fue práctica. Cuando me dicen, por ejemplo, “mirá, hay un curso de montaje en una escuela, dura dos o tres años”, yo digo: “¿Qué carajos les están enseñando?”. No entiendo. La técnica de montaje yo te la puedo enseñar en dos o tres días, más o menos. Después queda en cada persona su creatividad, sus cosas, su talento para desarrollar y que saque buenos productos. Si vos me preguntás cómo armo yo, qué sé yo... Sentate al lado mío y mirá. Ahora: no me pidas explicaciones de por qué coloqué este plano, por qué el otro, porque no lo sé. Son sensaciones, intuición; yo trabajo de esa



manera. No puedo dar toda una explicación teórica sobre por qué la secuencia se tiene que desarrollar de determinada forma.

Respecto al libro: el guion es una idea, pero lo que vale es el material. Al libro lo leo, sí, pero después cuando armo no lo leo. Primero, porque el libro no tiene nada que ver con la filmación. Y segundo porque, al leer el libro, en tu fantasía te creíste que la pared era roja y resulta que es gris. Por eso yo armo con la cosa concreta. Viene la pared gris: bueno, es la gris, la roja no existe.

El problema sería que concuerde tu fantasía con la del director.

Para mí no; yo hago mi fantasía. Después venís acá y vamos a discutir. Así trabajo yo. Por ejemplo, ahora armé el trailer de una película. Lo armé, lo envié y me empezaron a mandar notas de acá para allá. Le hice todos los cambios y le dije: "Mirá, para mí está muy flojo, por esto y por esto. Es largo, se hace

pesado, no tiene ningún sentido”. Yo te creé verdura; ahora, ¿vos querés fruta? Bueno, vamos a discutirlo. Después, vos sos el dueño de la pelota y, si querés fruta, entonces vamos a mandar fruta.

Y en esos casos en que un director te sigue pidiendo fruta, ¿qué haces? ¿Preferís no volver a laburar con él?

No, yo trabajo todo. Me puedo pelear con alguien y al otro día me ofrece un trabajo, y vamos. Porque además si vuelve es porque sabe perfectamente a quién se acerca, quién soy yo, cómo reacciono y cómo voy a defender mi trabajo. Porque lo que hago es defender mi trabajo.

En mi opinión, el director es un elemento más. O sea, es un trabajador con un cargo jerárquico, está un poco más arriba que yo pero es un trabajador más. Para mí lo fundamental es el producto, y quién pone la plata me importa tres pitos. Yo defiendo el producto.

¿Cómo pasás del armado de escenas a pensar en la película como un todo?

Yo voy armando; armo, armo, armo, no veo nada, armo una secuencia, la veo y digo: “Bueno, está bien; después las juntaremos”. Ahora, para mí lo fundamental, una vez que ya ajustaste la película, es verla en una proyección grande –de diez por cuatro metros– para ver la totalidad, el tempo que tiene la película. A mí el monitor no me sirve para nada, me resulta muy mentiroso. Cuando veo la película en la sala de proyección es otra cosa, me pega por todos lados. Encontrás problemas de estructura o de tiempo; o te das cuenta si tiene sentido que una secuencia pese tanto en relación a las que están antes o después.

¿A esas proyecciones vas solo, con el director, con otras personas...?

Por mí podés invitar a todos los que quieras: yo sólo voy a hablar sobre la película con el director. Después pueden venir tu amigo, tu hermana o tu padre a largar opiniones, que yo no los voy a escuchar. Porque lo que siempre he sentido es que empiezan a jugar muchos problemas internos entre las personas: celos, envidias, toda una serie de cosas que no tienen que ver con la película y no me interesan.

Si bien trabajaste fuerte en publicidad hasta el 2000, en los ochenta empezaste a hacer más largometrajes que antes.

Siempre las situaciones me fueron llevando a ese tipo de cosas, no es que yo las seleccioné. A mí me encanta la publicidad y, dentro de una norma más o menos de respeto, seguiría trabajando en publicidad. Lo que pasó es que, por

decantación, toda esa gente que trabajaba conmigo en publicidad se empezó a desarrollar en el largometraje. Entonces venían y me ofrecían largometrajes, y así fui perdiendo la publicidad. Además, en las productoras entró a tallar otra gente que no era de mi palo. En realidad, yo no soy del palo de ellos. En este momento tengo casi 70 años, y por ahí me encuentro con directores de publicidad de 35 o 40. ¿De qué vamos a hablar? Es un proceso normal, natural de la vida.

¿Cómo llegaste a *La historia oficial* (1985)?

A Puenzo me lo presentaron en 1967. Él era creativo no me acuerdo de qué agencia, y me dijeron que quería empezar a dirigir. Su primer trabajo fue una campaña de cigarrillos Viceroy, y ahí empezó conmigo. Luego fuimos creciendo juntos. Todas sus publicidades las hacía yo. Luego entró la película de Pipo Pescador (*Luces de mis zapatos*, 1973) y después *Las sorpresas* (1975), un film en tres episodios que dirigió junto a Galettini y Fischerman. Y diez años después, *La historia oficial*. Más tarde hice con él *Gringo viejo* (1989) y *La peste* (1991).

A comienzos de los noventa también empezaste a trabajar con Marcelo Piñeyro.

Sí. Su primera película, *Tango feroz* (1993), no la hice yo. Tuve ofrecimientos pero no hubo arreglo económico. Después hice *Caballos salvajes* (1995), *Plata quemada* (2000), *Kamchatka* (2002) y *Las viudas de los jueves* (2009). Si tiene ocho películas yo hice cinco, algo así. Marcelo es una persona muy abierta, te deja trabajar.

Ya en esta etapa digital, trabajaste en una cantidad de documentales con David “Coco” Blaustein y con Fernando “Pino” Solanas...

El documental es muy lindo pero muy trabajoso, porque el guion lo vas realizando a medida que editás. Esa es la realidad. Le vas dando la forma y además el sentido, lo que más o menos querés que diga. Porque vos sabés perfectamente que si cortás de una manera podés avalar a alguien y de otra manera lo matás. El montaje tiene eso, es real.

Como directores, ¿son muy distintos entre ellos?

Coco te deja trabajar, no tenés ningún inconveniente. A lo sumo después te puede decir: “No, mirá; pará, esto no”, cosas por el estilo. Mientras que con Pino ya es más pesado, mucho más laborioso. Es que es alguien que sabe mucho de cine, de tiempos, de montaje, de luz, de puesta de cámara, de música. Es una persona muy completa, entonces no te va a dejar solo. Y además con él todo es muy caótico. Sus libros no existen, son grandes formas de determinadas secuencias. Sabe dónde quiere llegar, pero a su manera. Se trabaja

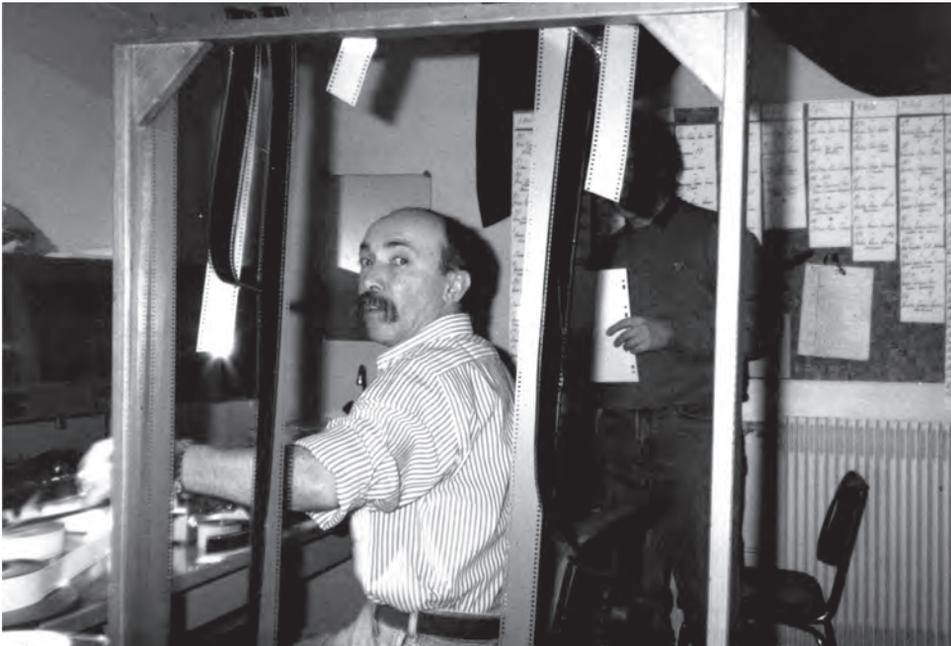
en la casa de él; vos estás editando y él está al lado tuyo escribiendo a máquina. Y resulta que vos armabas en función del diálogo que habías tenido con él y al final, cuando estabas terminando, te venía con una variable nueva. Es complejo trabajar con Pino. Pero yo lo conozco bastante; pienso que un chico joven, uno que hace su primer trabajo, lo mata.

¿Pensás que en el montaje se filtra la ideología del montajista?

Yo creo que eso siempre está, y por algo te llaman. Te llaman porque sos más o menos par, de la misma pata que ellos. Si vos no tenés un determinado sentimiento sobre la ideología o la problemática social que plantea esa película, ¿qué vas a hacer? Me parece que hay que tener cierto sentimiento hacia esa línea social y política. Si no, no lo harías o lo harías de mala gana porque no te interesa.

En comparación con la ficción, ¿encontrás un espacio más creativo en el documental?

Sí, te sentís un poquito más director. Lo otro ya viene bastante estructurado; está este personaje que dice esto y aquello y va así y asá. Igualmente ahí llega un punto en que sentís que tenés que aportar algo. Muchas veces ese aporte consiste en ideas sonoras, por eso pienso que el sonido es muy



importante en el montaje, no es sólo una parte que dejás desfasada para que arme otro.

Cuando te iniciaste trabajabas mucho con el sonido.

Cuando trabajábamos en moviola yo participaba en el sonido. Por ejemplo, a veces me gustaba el texto que había dicho determinado personaje aunque tuviera algún problemita; el sonidista lo quería sacar y yo me peleaba y decía que no: “Va este sonido y se acabó”. Ahora con las Pro Tools y todo eso, perdiste. Ya no tenés participación. O sea, podés sugerir, pero por más que le digas al tipo “no me cambies esta frase porque es muy buena”, ¿cómo sabés si te la cambió o no?

Además, cuando uno está montando muchas veces piensa también en qué elemento sonoro va a tener esa toma o esa secuencia. Entonces cuando el sonidista viene a ver la película para charlar sobre el sonido, uno le tira esas ideas. Después si las realiza o no, si le interesan o no, ya es otra cosa.

Hay una ruptura con respecto al sonido a partir de alguien que para mí era sensacional, muy creativo, muy capaz: Aníbal Libenson. Hasta ese momento –1965 o 1966– el sonido lo realizaba el montador; era prácticamente el jefe de la banda sonora. Después, y yo creo que a partir de la entrada de Libenson, empezó a tomar mayor responsabilidad el sonidista. Ahí es donde aparecen Abelardo Kuschnir, Nerio Barberis, Bebe Kamin... hasta llegar a José Luis Díaz y Carlos Abbate en los últimos años. Con Libenson empezó a haber una banda de gente que hacía sonido y empezó a tomarlo como responsabilidad propia.

¿Qué valor le das a la intuición en el montaje?

Para mí es todo. Yo me manejo con eso, no me guío por el libro. Voy seleccionando. Por más que en las planillas esté marcada determinada toma, no voy directo a ella: veo todas las tomas, seguro de que voy a rescatar tres o cuatro partes de las descartadas. Muchas veces se cortan porque alguien dijo “uy, esta actuación está mal”, pero es posible que la primera parte sea muy buena y superior a la que seleccionaron.

Son metodologías que vas encontrando en ese momento, no es que tengas un código. Yo por lo menos no lo tengo. Vas descubriendo cosas que te pueden aportar o no en cada película. No lo tengo claro, lo proceso a medida que van sucediendo las cosas.

¿Qué le dirías al que recién arranca en el montaje?

No sé. Lo único que se me ocurre es que trate de ubicarse con gente del ambiente; para mí en ese sentido fue fundamental la publicidad. Te da una

práctica y un sentido de la agilidad impresionantes. Y al mismo tiempo te vas involucrando en la ficción, en documentales y cosas por el estilo. Pero eso si la manejas y se maneja como en mis tiempos. Si es como ahora, que aparecen cuatro creativos y te dicen “cortá acá, pegá esto, hacé esto otro”, no. Operador no.

Por otro lado, hay unas disyuntivas bastante serias entre la profesión, lo económico y lo que te gusta hacer. Porque acá se produce mucho. Yo siempre cobré muy bien, siempre me coticé muy bien. Pienso que uno se tiene que hacer respetar. No hay que agarrar todos los laburos por dos mangos que te tiran: “No, pará, yo soy fulano de tal, yo hago estas cosas, mi trabajo es artesanal, es esto y esto”.

¿Cómo le explicarías a alguien que no tiene nada que ver con el medio qué es un editor?

Primero le tenés que explicar cómo es una filmación. Y que esa filmación no se hace con 50 cámaras como en televisión, donde se “poncha” y se va montando. No. Se va filmando de a una en una y luego vos tenés que ir dándole forma, conformando una secuencia y armándola en función al libro. El oficio es eso; después queda en vos si tenés talento, creatividad, o qué tenés para desarrollarte.

¿Es un arte o un oficio?

Pienso que es un arte. Para mí cualquier oficio tiene algo de artístico. Todos. Hasta cuando observás a un barrendero, ves que tiene el arte de sacar la basura del cordón hacia un lateral y que el agua corra por la cuneta. El montaje es un granito de arena más que aporta a lo que hicieron el camarógrafo, el director de fotografía, el asistente de dirección. Lo gratificante que tiene, para mí, es que te permite darle forma y un estilo a la historia. Hace que todo vaya encarrilándose. Una técnica, un arte, qué sé yo... Es un cúmulo de cosas que se van cerrando.





Oscar Montauti

Nació en Metileo, al noreste de la provincia de La Pampa. Su padre fue herrero y, los fines de semana, proyectorista en el cine de la Sociedad de Fomento del pueblo. En Buenos Aires se dedicó a estudiar, y se graduó como Licenciado en Cinematografía en la Universidad Nacional de La Plata.

Su carrera en el cine argentino fue breve pero intensa y notoria. Entre muchas otras películas, se destacan *Invasión*, de Hugo Santiago, *Los traidores*, de Raymundo Gleyzer, y *La Patagonia rebelde*, de Héctor Olivera. Desde febrero de 1975 reside en Caracas, Venezuela, donde compagina películas y dirige comerciales para televisión.

¿Cómo empezaste en el cine y en el montaje?

Estudí cine en la Universidad de La Plata y me gradué como Licenciado en Cinematografía. Cuando estaba cursando las últimas materias le pedí a Antonio Ripoll que me recomendara en alguna productora para hacer una pasantía como ayudante de dirección. Me recomendó con José Martínez Suárez, que trabajaba en una productora de comerciales para televisión. Pero no le gustaba ese trabajo, lo menospreciaba mucho. Trabajé con él tres meses, haciendo básicamente la pizarra (o claqueta) en las filmaciones. Me sentí muy frustrado.

Entonces fui a ver a Ripoll y le dije que no estaba aprendiendo nada, además de perder el tiempo de mi licencia sin goce de sueldo en el trabajo que tenía en esos años (soy químico industrial y trabajaba en Gas del Estado). Antonio me dijo que fuera a trabajar con ellos —“ellos” eran Gerardo Rinaldi y el mismo Ripoll— a la corporación de montaje que tuvieron desde 1967. Así empecé a trabajar como ayudante de montaje. Participé en muchas películas, como *El romance del Aniceto y la Francisca* —que estaban terminando— y varias con Gerardo Rinaldi. Allí pude tener la experiencia de la audacia de Ripoll y del rigor académico de Rinaldi, un fanático del ajuste cuadro por cuadro.

¿Cómo fue tu evolución a compaginador?

Entré como ayudante ad honorem y estuve así casi un año. Mi primera película “oficial” fue una de Julio Saraceni que montaba Gerardo Rinaldi, en un laboratorio de la calle Riobamba, cerca de Lavalle. Gerardo era fanático del truco, y todos los días después de almorzar se iba a jugar con sus amigos. Mientras él estaba en eso, yo montaba las escenas de la película que ya estaban listas para la moviola y cuando él llegaba lo sorprendía. Muchas veces Gerardo no estaba del todo conforme. Sobre todo porque yo me ponía a practicar “cortes distanciantes” y otras intelectualidades... ¡y por ahí la película era una con Pepe Biondi o Martín Karadagián! Muchas veces Gerardo veía mis “audacias” junto con el director porque llegaba pisándole los talones, y tenía que disimular todo lo posible o comentar que todavía faltaba ajustar. Fue un aprendizaje extraordinario del oficio, sobre todo porque después Rinaldi me sentaba a su lado y arreglaba mis “intervenciones” para adecuar más la forma al contenido y, de paso, me explicaba muy minuciosamente cada cosa. Verdaderamente, Gerardo fue un excelente maestro.

¿Cuáles eran los otros grandes referentes de la época?

Había dos grupos. El de los veteranos, liderado por Jorge Garate de Argentina Sono Film, arrastraba la tradición de esa empresa, que todavía tenía un nivel de producción importante. Rinaldi y Ripoll estaban en ese mismo grupo, en el escalón siguiente. Antonio era el montajista más prestigioso de la Argentina y todos los directores jóvenes (David José Kohon, Rodolfo Kuhn, Ricardo Alventosa, Manuel Antin y José Martínez Suárez, por mencionar algunos) trabajaban con él, así como también quienes iban a hacer su primera película con la esperanza de que, gracias a Antonio, el resultado fuera mejor... aunque muchas veces el esfuerzo era imposible. Gerardo atendía a directores comerciales como Saraceni y otros que todavía estaban activos. Otros editores veteranos que trabajaban en esos años eran Atilio Rinaldi, José Serra, Rosalino Caterbetti (que hacía todas las películas de Armando Bo y otros directores veteranos) y Ricardo Rodríguez Nistal. En el otro grupo, el de los jóvenes, estaban Juan Carlos Macías, Oscar Souto y Oscar Esparza.

¿Cuál era el estilo o la forma de trabajar en esa época?

No había “un estilo” en el trabajo. El estilo, en todo caso, tiene que ver con cada película. Los recursos de montaje, en consecuencia, no son trasladables mecánicamente de una a otra película. El método de trabajo era el mismo que se usaba en todas las cabinas de montaje que había en Laboratorios Alex en esos años, y básicamente implicaba orden y limpieza. Se ordenaban los

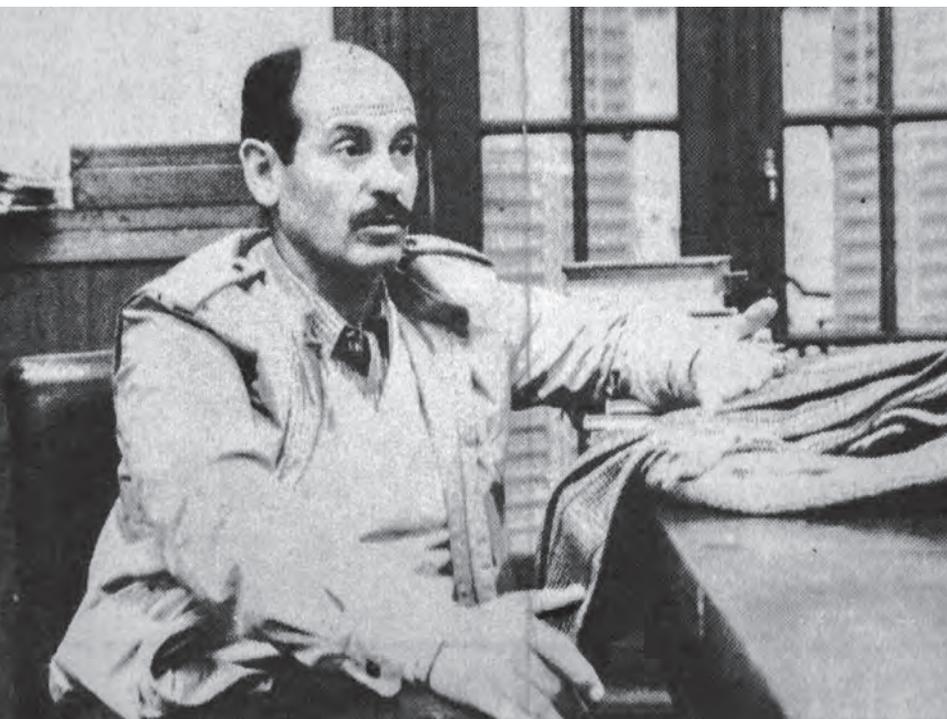


materiales, se los sincronizaba —escena por escena si había sido grabado con sonido directo— y se los dejaba preparados para el montador.

Más puntualmente, ¿qué recordás de la sociedad Rinaldi-Ripoll? ¿Cómo eran?

Eran dos personajes muy diferentes. Nunca pregunté por qué se habían asociado. Rinaldi era veterano ya en esos años setenta y Ripoll estaba cosechando el prestigio de *Tres veces Ana* (Kohon, 1961), *La cifra impar* (Antin, 1962), *Los jóvenes viejos* (Kuhn, 1962) y todo el “nuevo” cine argentino de ese tiempo.

Ripoll tenía una audacia gigantesca. Su frase favorita era “La vida es de los valientes”, y la ponía en práctica en todo lo que hacía. Sin duda tenía una sensibilidad artística innata. Rinaldi era totalmente preciso en su trabajo y a la vez lo hacía convencionalmente impecable. Un verdadero artesano del montaje. Cuidaba cada corte y lo ajustaba al fotograma.



¿En qué cosas podías ver el rol innovador de Ripoll?

Descubrí que en los sesenta, cuando vio *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), Antonio logró descifrar todo el trabajo que habían hecho Resnais, Marguerite Duras y los editores Jasmine Chasney, Henri Colpi y Anne Sarraute. Esa película cambió mucho la manera de contar. Nadie reparó o hizo mucho hincapié en que sus recursos narrativos eran totalmente literarios, a diferencia de Godard que usaba recursos cinematográficos. Pero la fascinación por *Hiroshima...* fue más fuerte que la fascinación por *Sin aliento* (Jean-Luc Godard, 1960) o *Vivir su vida* (Godard, 1962). Para un profesional brillante como Antonio, esa película fue una revelación que afectó su manera de enfrentar al material en la moviola.

La primera vez que la llevó a la práctica fue con *La cifra impar*. Su trabajo en la evidente “reescritura” del guion le valió su inclusión como guionista en los títulos. Antonio fue un innovador en el cine argentino y de algún modo revivió eso de que “las películas se hacen en la moviola”.

Lo vi montar *El romance del Aniceto...* y vi cómo resolvió la muy memorable escena del baile entre Luppi y María Vaner, pasando de lejanísimos planos generales de la pista de baile del club a primeros planos gigantescos. Claro que Favio los había filmado, pero el planteamiento visual lo concretó Antonio.

Su manera de trabajar consistía en ver el material y, de inmediato—una vez rebobinados los rollos de película, en poquísimos tiempo—, construir las escenas con una precisión increíble, sin detenerse mucho en la prolijidad de los cortes. Eso se lo dejaba a los ayudantes; muchísimas veces los ajustes los hacía Gerardo, que se desesperaba un poco por la desprolijidad de Antonio. Antonio no tenía miedo de cortar un plano en cualquier lugar y empatarlo con otro de la misma escena, en una época en la que eso era inadmisibles. Y le quedaba bien. Siempre.

Me consta que nunca le hizo sentir a los directores que las soluciones que les proponía eran suyas (de Antonio), sino que los llevaba de la mano a pensar que sus propias ideas habían producido esos resultados.

En esa época casi no había mujeres en el área de montaje. Tampoco mucho recambio. ¿Qué recordás de todo eso?

Supé por Margarita Bróndolo que tradicionalmente las mujeres estaban confinadas al manejo del negativo. ¡No les permitían acercarse a las moviolas! La primera mujer que recuerdo haciendo trabajo de edición fue Silvia Ripoll.

En el ambiente, la actitud general de esa época era evitar que aparecieran competidores, algo que todavía me parece muy triste y elemental. Un día, Jorge Garate—con quien no tenía más relación que la de saludarlo en los pasillos de Alex— me puso la mano en el hombro y dijo que quería hablarme. Caminamos juntos por el pasillo de sus salas de edición (que eran las de Sono Film) mientras me recomendaba que evitase “incorporar a tanto muchachito estudiante, porque poco a poco nos van a quitar el trabajo”. Yo, con la insolencia de mis escasos 30 años y una carrera más o menos llamativa gracias a Aries, le contesté: “Garate, ¿usted le tiene miedo a la competencia? Yo no”. Creo que después de eso su relación conmigo fue más distante. Lo cierto es que César D’Angiolillo y Alberto Yacellini fueron ayudantes míos, al igual que Eduardo López después. Los tres tienen carreras brillantes. Siempre me sentí orgulloso de que los estudiantes de cine se destacaran en su trabajo, fueran hombres o mujeres.

¿Cómo se pasaba de asistente a montajista en esa época?

El sindicato manejaba el tema como si se tratara de un colegio profesional. Había que hacer mucho lobby para ser promovido y los montajistas, fotógrafos, camarógrafos y, en general, todos los profesionales establecidos, trataban de impedir que entrara gente nueva. Yo tenía un verdadero hándicap: haber estudiado cine. La mayoría de la gente de la industria nos denominaba, con cierto desprecio, “los muchachos de la escuelita”.

Cuando Hugo Santiago iba a comenzar *Invasión* (1969) y enviaron la lista del equipo a SICA, mi participación fue objetada porque no figuraba allí como “montador” o “compaginador”. Gracias a la intransigencia de Hugo y a que se trataba de una producción de unas quince semanas de rodaje, la directiva de SICA me autorizó, excepcionalmente, a editar la película. Esa política absurda de SICA terminó cuando, en 1973, se democratizó al sindicato y se reemplazó a la junta directiva que estaba instalada allí desde hacía muchos años.

Artísticamente, ¿tenías un método de trabajo?

Generalmente revisaba el material que me preparaba Eduardo López —mi ayudante y gran amigo— cada día. Lo veía un par de veces y después generalmente salía a la calle y daba una vuelta por Dragones hasta Juramento o Monroe (en esa época Alex estaba sitiado por la villa que había en la zona). Volvía y montaba las escenas. A la tarde venía el director, las revisábamos y ajustábamos.

Un ejemplo: *La Patagonia rebelde* (1974). Olivera filma muy bien las escenas de acción, sabe coreografiar muy bien las escaramuzas y los enfrentamientos, y fue un desafío interpretar sus ideas. Sobre todo porque la mayoría de esas escenas no estaban escritas de la misma forma en que él las filmó después. Vi la película hace poco, y hay varias cosas que me gustan mucho tal como están.

Lo mismo me ocurrió con *Invasión*. A pesar de que con Hugo hay que trabajar mucho. Sentado al lado, o yendo y viniendo con sus últimas, penúltimas, pasadas, futuras y hasta probables ideas... Es también una manera útil de trabajar aunque yo, como editor, prefiero trabajar solo y tratar de sorprender al director. *Invasión* fue cortada y pegada así: cada escena la montamos cinco, seis o más veces. Fue un trabajo descomunal.

Sin embargo, creo que la película en la que más trabajé fue *La Patagonia rebelde*. Buena parte de ella se filmó en el Sur, y Héctor me mandaba cartas con sus comentarios junto al material. Las presiones habían comenzado antes de la filmación y sabíamos que había que trabajar contrarreloj para tener la película lista cuanto antes.

Además de La Patagonia rebelde realizaste el montaje de otro film político muy importante, Los traidores (1973).

A *Los traidores* llegué porque, desde nuestros años en La Plata, fuimos muy amigos con Raymundo Gleyzer. Amistad personal y hasta familiar ya que mi mujer, Stella Montauti, le tuvo mucho afecto. Nos sentíamos muy bien con él, con Juanita (Sapire), y quisimos mucho a su hijo.

Teníamos cierta intimidad en temas políticos porque ambos habíamos trajinado de muchachos en la Juventud Comunista. Una mañana Raymundo vino a verme y me preguntó si lo ayudaba con el montaje de una película que estaba haciendo para el grupo Cine de la Base sobre un tema sindical, con guion y actuación de Víctor Proncet, a quien yo conocía mucho. Para ese entonces ya había filmado casi la totalidad de la película. Raymundo fue muy ambiguo sobre quién o quiénes financiaban la película; sólo me dijo que el aporte principal era de los productores de *México, la revolución congelada* (1971). Creo que esa fue su manera de protegerme.

¿Editaban en la clandestinidad?

No, no hicimos el trabajo a escondidas. Claro que no lo publicamos o publicitamos, pero trabajábamos de día en horas regulares, en la misma mesa de montaje de Aries (que era 35mm/16mm, porque *Los traidores* fue filmada en 16mm) donde trabajábamos siempre, y mi ayudante estaba al tanto de lo que hacíamos. En ese momento Aries no estaba produciendo y yo tenía bastante tiempo libre. El trabajo de montaje no fue clandestino de ninguna manera, aunque éramos conscientes de que había un riesgo importante.

Durante varias semanas Raymundo venía todos los días a trabajar, y eso lo veía todo el mundo en Alex. Cuando alguien preguntaba, decíamos que estábamos montando un documental. En las etiquetas de las latas poníamos el nombre “Documental XX”.

No vi la versión final de la película. Estoy seguro de haber participado en todo el montaje, pero no terminé la película. Creo que duraba algo así como una hora y cincuenta minutos, unos once rollos. No sé cuánto dura la versión que existe hoy, pero estoy seguro de que montamos todas las escenas que filmó Raymundo. Era muy lindo trabajar con él. Un muchacho extraordinario, luminoso y hasta ingenuo, con mucha tenacidad. Él creía en la historia de *Los traidores*, que por otra parte era un poco una versión de lo que había sido —o era— el dirigente sindical Augusto Vandor.

¿Y La Patagonia rebelde?

La Patagonia rebelde fue un caso diferente. Yo trabajaba como editor en Aries desde 1969. Mi primera película allí había sido *El profesor hippie*, que dirigió Fernando Ayala. A mediados de año me llamaron y me ofrecieron trabajar con ellos. Para mí fue una oferta casi emocionante porque admiraba a Ayala y Olivera, me gustaban sus películas. Los percibía como la encarnación del cine nacional y siempre alabé que hicieran tanto películas “comerciales” como otras más de autor. Yo admiro al cine industrial, a los directores profesionales y también al cine de encargo.

El proyecto de La Patagonia rebelde era un trabajo nuevo para el montajista de la casa. Leí el guion, que era realmente muy bueno. El casting todavía me parece excepcional y Héctor el director indicado, ya que la película contiene las obsesiones que a él lo apasionan —el deber, la lucha entre lo que se cree y lo que se quiere— y suplementariamente las dosis de acción y aventura que también disfruta mucho y maneja excepcionalmente.

Contanos sobre el montaje.

En ese momento la realidad del país no era la habitual, menos aún para “esa” película, y las presiones fueron terribles desde el primer día. Aprendimos a vivir con miedo. Por suerte, Aries trabajaba con una gran precisión y todo se iba cumpliendo día a día tal como estaba planificado. Y nosotros marchábamos como siempre, llevando el trabajo algo más adelantado que lo establecido. Sí se complicó un poco el montaje a distancia, porque Héctor estaba en la Patagonia y nosotros en Buenos Aires. No había celulares ni correo electrónico pero contábamos con nuestro rigor y la minuciosidad incansable de Ayala, que controlaba el trabajo diario y daba sus opiniones muy profesionales sobre el material. Cuando hubo que terminar la película ya estábamos entre la espada y la pared y trabajamos incansablemente durante dos semanas, sábados y domingos incluidos.



En esa etapa Héctor incorporó a Osvaldo Bayer al trabajo. En mi opinión fue una mala idea, porque Bayer es muy fundamentalista y defendía cada fotograma como si fuera el último. Peleamos furiosamente por la escena del funeral del soldadito de origen alemán muerto en el asalto de “El Toscano” al ferrocarril. A mí todavía no me gusta, y Bayer la defendía con las fotos documentales en la mano mientras yo le decía que por más real que fuese no era verosímil. Héctor se divertía un poco con esas salidas mías. Siempre compartí con él mi pasión por el trabajo, aun cuando no me diera la razón.

Hablanos de Invasión.

Yo ya había trabajado con Hugo Santiago en *Los contrabandistas* (1967), el piloto para una serie de televisión que constituye el germen de *Invasión*, cuando era ayudante en lo de Rinaldi-Ripoll, en 1976.

Los contrabandistas lo montó en un ochenta por ciento Ripoll y después me lo pasó para que lo terminara. Con Hugo nos llevamos muy bien en lo personal y ahí mismo nos hicimos amigos. En 1968 produjo *Los taitas*, con Lito Cruz y Martín Adjemián. Una historia alucinante sobre dos malevitos anclados en el tiempo que inventan maneras absurdas de conseguir plata. Así deciden “vender” a la viejísima abuela a un personaje que está buscando a la suya.

A través de ese trabajo profundizamos el afecto y la amistad tanto con Hugo como con su grupo de amigos. Todos eran notables intelectuales de la época: desde Roberto Villanueva hasta Marta Minujín, Eliseo Verón y muchos otros de los laboratorios de investigación del Di Tella, pasando por el gran impresor Víctor Andralis. En esos meses ya hacía casi dos años que Hugo trabajaba el guion de *Invasión* con Borges y Bioy. A mediados del 68 tenía todo bastante encaminado, y comenzó la preproducción y el armado del equipo. Para él era obvio que iba a editar la película conmigo.

Y ahí empezaron a trabajar...

En general, la experiencia de trabajo fue muy desgastante; íbamos y veníamos con todo lo que hacíamos. La escena, cerca del comienzo, en la que Lautaro Murúa sale, Olga Zubarry se queda sola y después también sale, creo que la montamos y remontamos unas ocho veces. El montaje de todas las escenas se hizo con Hugo sentado al lado mío en la moviola. Mi sensación era que dábamos vueltas y vueltas en un laberinto y no sólo no avanzábamos, sino que los resultados no eran muy distintos de un ejercicio a otro. Para colmo trabajábamos solamente sobre la imagen porque la película se dobló íntegramente; aun lo que se filmó en estudio, como el apartamento de Don Porfirio y las escenas con los invasores en las oficinas que supuestamente estaban en el estadio.

En definitiva, cuando se edita se busca que cada corte cree algún impacto. Hugo buscaba eso, pero nunca estaba feliz con el resultado. A eso me refiero cuando hablo de desgaste. Cuando terminamos de montar la imagen, se hizo el doblaje y entró a trabajar Edgardo “Cacho” Cantón, todo tomó otra dimensión y el trabajo fluyó de otro modo.

El doblaje fue fantástico. Juan Carlos Paz era incapaz de agarrar un “sincro”; Hugo lo dirigía como si fuera música y el viejo daba con el ritmo y la sincronía admirablemente.

¿Cómo era la visión autoral de Hugo Santiago?

Toda la visión de Hugo era de cine puro. Los personajes se relacionaban entre sí creando una dimensión medio fantástica que trascendía los términos de la historia en cuanto relato. Así, Zubarry camina y entra al local a buscar un paquete, y esa búsqueda en términos de “cuento” no cuenta nada. Incluso el paquete es un disparate, una suerte de chiste del director, semejante a la secuencia del comienzo en la que Murúa camina de noche por ese barrio suburbano y de pronto se para, la cámara da un giro sobre él, el bandoneón se embrevece, y no pasa nada... nada. Toda la película es un ejercicio de cine. De puro cine.

¿Influía pensar que en el proyecto estaban involucrados Bioy Casares y Borges?

Para nada. Las visitas de Bioy al montaje eran sociales. Él estaba muy contento con el proyecto y más todavía con el trabajo de Hugo. Como escritor, Bioy era un hombre que disfrutaba del manejo de las palabras y las frases para ser leídas, así como Hugo disfruta de las imágenes para que sean vistas, no tanto para que cuenten algo. Las visitas de Borges eran un poco más densas porque Hugo le proyectaba partes de la película (Borges tenía aún ramalazos de visión) mientras la mujer de Borges, Elsa Astete, le contaba lo que ocurría. Borges protestaba: “No me cuentes qué pasa, contame las imágenes”. Era realmente fantástico.

El argumento tiene múltiples interpretaciones y llena de teorías al espectador. ¿Eso se trabajó y afinó aún más en el montaje?

Toda la película estaba estructurada así desde el comienzo, y en definitiva fue como se armó. Había tonterías intelectuales como dejar en off seis pasos y, cuando el personaje ponía el pie izquierdo del sexto, entraba en cuadro. Eso se mantuvo a lo largo de la película, así como los discados en código en el teléfono y cosas por el estilo. En fin: cosas armadas para guiar al espectador en el laberinto, pero sin darle la posibilidad de entender que se trataba de un laberinto. Precisamente, las “interpretaciones” surgen de esos juegos tan de

Borges y Bioy a los que Hugo adhiere fanáticamente. Hay dos cosas que están claras y son el motor de toda la película: la frase de Don Porfirio “Necesito tiempo, Irala” y la del final, cuando Lito le dice a Zubarry “Ahora las cosas se tendrán que hacer de otra manera”.

La milonga de Manuel Flores es un momento brillante del film y una secuencia de montaje muy lograda. ¿Nos podés contar algo sobre esa escena?

Allí Hugo organizó el trabajo y lo filmó para no mostrar que Roberto (Villanueva) no tocaba la guitarra ni cantaba. Entonces Roberto dijo el texto; solamente recita a medias y canta una estrofa. Como la letra es muy sugerente y cuenta la muerte detalladamente, todos los planos de la secuencia van construyendo esa derrota anticipada de Roberto. Los planos del grupo mirando a Roberto mientras canta presagian de alguna manera las muertes de todos ellos, y Hugo los compuso cuidadosamente.

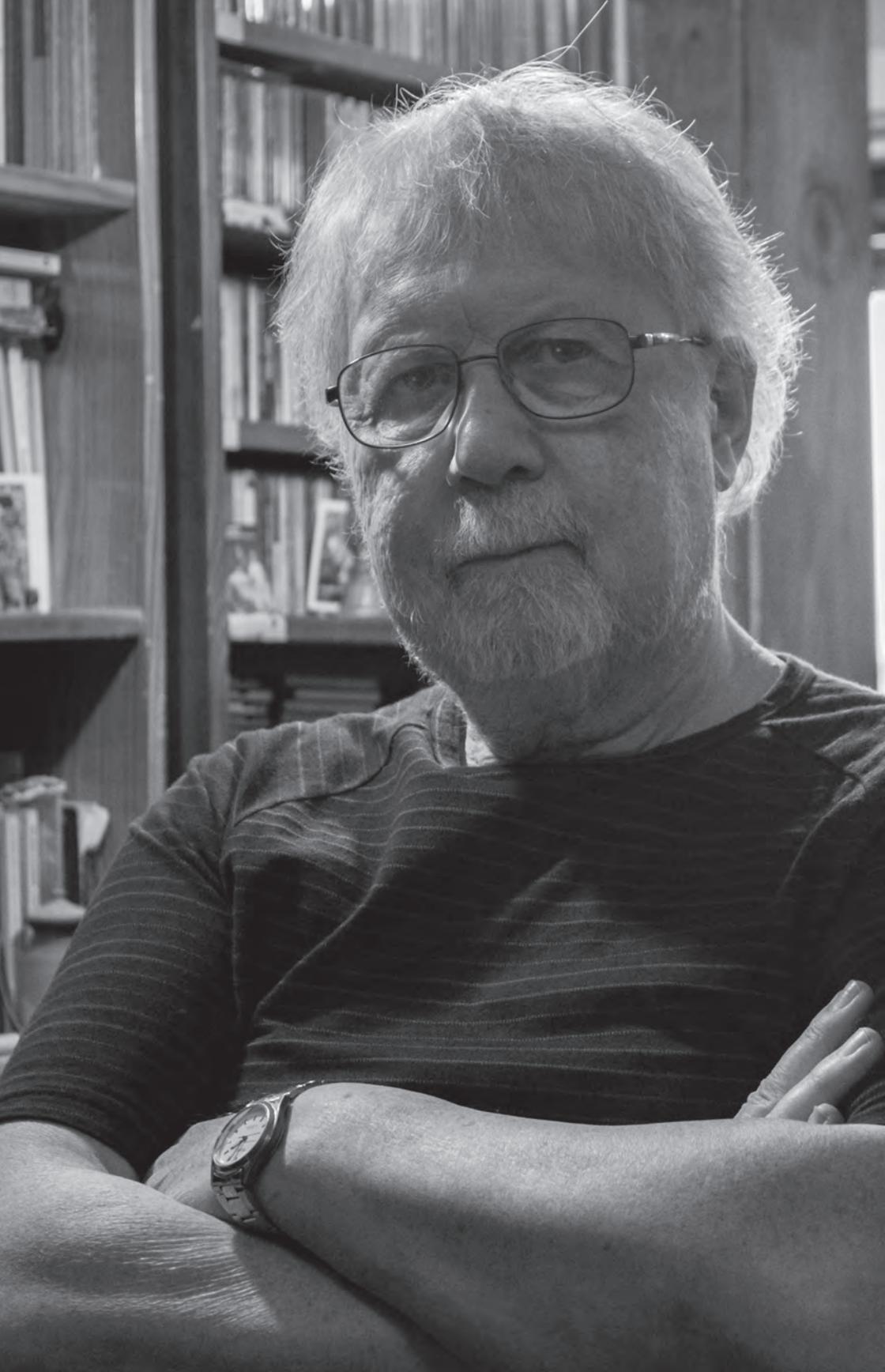
Cuando filmó tenía muy en claro cómo quería montarlo. Tal vez sea muy largo el plano de las manos del guitarrista, pero el punto es que a partir de ese plano ya nadie va a pensar que Roberto no toca la guitarra. El montaje de la secuencia no fue de los más complicados. Fue fluyendo como fluye la música, hasta que Murúa le pone la mano en el hombro y le dice: “Vamos, mi doctor, antes que se emborrache del todo”.

¿Pudiste ver la copia restaurada por Santiago en París que editó el MALBA¹?

Vi *Invasión* de nuevo hace unos seis años. Creo que es la restauración que hicieron en París. Me reí mucho, porque ahora me divierten los chistes visuales que hace Hugo todo el tiempo.



¹ Durante varias décadas la película *Invasión* contó con muchas dificultades para ser conseguida y fue solamente en copias con gran deterioro o de poca calidad. En el año 2008 el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires editó en DVD la película completamente restaurada desde un nuevo negativo ensamblado a partir de copias positivas halladas en Buenos Aires.



César D'Angiolillo

(SAE)

Nacido en 1944 en Santa Fe, fue un montajista y director histórico del cine argentino. Alcanzó alrededor de sesenta largometrajes editados y cuatro dirigidos.

Se formó al lado de grandes directores como Eduardo Mignogna, Juan José Jusid, Sergio Renán, Tristán Bauer y Juan Carlos Desanzo.

También fue un gran maestro, reconocido y admirado por muchos profesionales. Fanático de los detalles, supo defender a capa y espada un corte o la extensión de una toma.

Como editor ha colaborado en *Los hijos de Fierro*, de Fernando "Pino" Solanas, y *Camila*, de María Luisa Bemberg; como director, se destacan su adaptación de *Potestad*, la pieza de Eduardo "Tato" Pavlovsky, y *Matar al abuelito*. Escribió ambos guiones en colaboración con Ariel Sienna.

¿Qué te llevó a querer contar historias?

Hay un recuerdo que me golpea y vuelve siempre. Son las caminatas que hacía para llegar a mi escuela primaria. Yo atravesaba un par de baldíos y soñaba, imaginaba... Los primeros libros de aventuras que leí—*Los tres mosqueteros*, *Robin Hood* y novelas de Salgari—, los leía enteros en una tarde y me acuerdo que agradecía a esos escritores por haberlos escrito para que yo los disfrutara tanto. Y me decía: "Yo quiero hacer esto. Quiero construir narraciones que puedan interesar a mucha gente mucho tiempo después". Creo que ahí empecé a pensar en contar historias y en el montaje, mágico oficio que apareció más tarde.

¿Cómo te metiste en el cine?

A los 15 años hice un curso de teatro independiente con Pedro Asquini y Alejandra Boero. Me había fascinado el escenario, pero mis viejos no pensaban igual. Digamos que me lo sacaron de la cabeza sin miramientos; iba a tener que esperar por lo menos hasta que creciera y pudiera hacer una vida más bohemia. En ese lapso—de los 15 a los 18 años— me empezó a gustar el cine. Frecuenté cineclubs y empecé a estudiar cine de noche, cuando me decidí a

dejar derecho. Fue terrible la decisión, porque todo el mundo esperaba que fuese abogado. Empecé a estudiar en la Asociación de Cine Experimental (ACE) que era un lugar muy artesanal, con escasos recursos pero muchas ganas de formar gente para el cine. Era una época en la que no había cámaras, no había nada... Solo había una Bolex a cuerda, 16mm; una cámara chica que teníamos en una vitrina cerrada con llave, nadie la usaba. La mirábamos con la ñata contra el vidrio, pero las prácticas las hacíamos sobre papel.

¿Y cómo te llevó esa carencia al montaje?

Empezamos a hacer nuestros primeros trabajos y en el grupo del que formaba parte decidimos que, para poder llevar adelante los proyectos, cada uno tenía que especializarse en algo. Entonces elegimos: uno producción, otro sonido y yo, muy seguro, montaje. ¿Por qué? Había sido mágico descubrir lo del punto de vista y las angulaciones. La nueva gramática que traía el cine al arte de contar. Así que empecé a buscar trabajo en ese misterio que era el montaje, porque la única manera de aprender era trabajando. Dejé los estudios y empecé a trabajar en una cabina de montaje el 27 de diciembre del 68. Yo tendría 24 años y me quedé ahí cuarenta años, más o menos. ¿Por qué lo elegí? ¿Qué es lo que me gusta a mí de hacer cine? Todo el mundo quería dirigir, y obviamente yo también. Pero dije: “¿Qué es lo más cercano a dirigir?” Pensaba que eran el guion y el montaje. Y entonces me dediqué al montaje; me parecía que era la manera de aprender, e incluso de llegar a dirigir.

Hablamos de ese primer trabajo.

En esa época había secciones de montaje, grandes secciones donde se hacía todo en un gran equipo; desde la edición al sonido, pasando por el armado del negativo. En la sección de montaje de Ripoll-Rinaldi se hacía buena parte del cine argentino. Serían trece o quince cabinas con moviolas, y aglutinaban un montón de jóvenes montajistas. Yo empecé a trabajar en una cabina independiente; debo ser uno de los pocos que no pasó por la sección de Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldi. Me formé con uno de los que se habían ido de ahí, Oscar Montauti. Él estaba montando nada menos que *Invasión*, la película de Hugo Santiago, y yo entré como meritorio. El ayudante era Alberto Yacellini, quien luego siguió su carrera en París. Y ese fue mi primer trabajo, un gran curso completo del oficio.

Hugo había trabajado con Bresson en París y Montauti era muy talentoso. A pesar de que yo venía de otra ideología y pensaba el cine como expresión no sólo artística —me ganaba la expresión política también—, lo que aprendía era todo muy bueno y ya me quedé ahí como ayudante. Hice seis o siete películas como ayudante: *Psexoanálisis* (1968), de Héctor Olivera, *El profesor hippie* (1969),

de Ayala... En fin, películas muy de la industria. Y aprendí no sólo lo que era el trabajo, sino que también había que sacar las cosas en tiempo y forma. Había mucha exigencia de horarios por la necesidad de cumplir plazos. También empecé con documentales, publicidad y, como tenía inquietudes, mucho cine político, social, clandestino. Te largabas a trabajar sin saber mucho y trabajabas “zapando” todo el día.



¿Tenías también una carga teórica?

En mi experiencia, la teoría vino después. Una vez que uno empieza a trabajar y a encontrar problemas, empieza a buscar soluciones. Primero está la práctica y después buscar las razones, los motivos. Eso es la teoría. Te apasionás y empezás a leer, a buscar realmente por qué hacés lo que hacés. Es decir, por qué te equivocás. La práctica y la teoría son así, un ida y vuelta.

Además de un trabajo, ¿encontraste ahí una vocación?

Sí, sin duda. Un lugar. Una vocación y un lugar. A los dos años yo ya había comprado mi moviola. Mi viejo le pagó un consultorio a mi hermana médica y yo le pedí la moviola Prevost; digamos que más o menos valían igual. Ser dueño del instrumento era fundamental. Empezaron a traerme trabajos gratis

o de poco dinero. Y también gente que hacía cine clandestino, por ejemplo, y entonces empecé a ser un referente cercano a la industria, pero que no era solamente alguien de la industria. Eso fue importantísimo. Más o menos en esa época nos asociamos con Miguel Pérez; estuvimos varios años juntos, fue una sociedad de amigos muy provechosa. Nuestro amor por el cine superaba cualquier inconveniente. Siempre hubo consulta permanente entre los dos. Crecimos juntos por senderos distintos.



¿A qué te referís con “cine clandestino”?

Se hacían muchos documentales, cortometrajes políticos que eran clandestinos porque en esa época, en los años sesenta, había mucha represión. No era la represión masacradora que hubo después, que fue mucho peor, pero metía miedo igual. Entonces esa era mi manera de militar en esa época tan politizada.

*¿Cómo llegaste a editar *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1972-1975)?*

Cuando Pino y Getino trajeron *La hora de los hornos* para proyectar en ACE, me impresionó y empezamos a exhibirla clandestinamente. Era apabullante la película, era maravillosa. Íbamos con el proyector y la pasábamos en una villa o en una casa adinerada para recaudar fondos, en colegios o en conventos. Se pasaba en muchos lugares y yo fui uno de los que hizo esa tarea. Empecé a

pertenecer a Cine Liberación y ¿qué podía pedir yo? Trabajar algún día con el talentosísimo Pino, que era lo más grande que había en el cine.

Hasta que un día, efectivamente, me sorprendió (yo seguía siendo un simple ayudante de montaje de día, y de noche trabajaba en las otras películas). Un amigo en común, Antonio “Tito” Ameijeiras –importante colaborador de Pino– me dijo: “Pino quiere saber si querés montar su película”.

¿Te imaginás? Pino trabajaba con los consagrados; Ripoll, Macías... Vale decir que estuve en el lugar y momento justos para que confiara en mí. Pero los riesgos que asumía eran ideológicos, no se trataba sólo de generosidad con los compañeros. *Los hijos de Fierro* nos llevó tres años de montaje clandestino. Trabajábamos de doce de la noche a seis de la mañana en una cabina perdida, oculta en los vericuetos de Alex, porque si te agarraban ibas en cana. Eso era lo que pasaba. A esa película le pasó la historia por encima varias veces: mientras la hacíamos se murió Perón, había ataques de los grupos armados peronistas a cuarteles, una represión terrible... Iba modificándose la historia, y la película crecía y se modificaba con los acontecimientos cotidianos. Me acuerdo que Pino filmó y ambos editamos la Masacre de Trelew con los datos que teníamos, que no eran públicos. Cuando durante el Camporismo fueron liberados los dos sobrevivientes, Haidar y Camps, vinieron juntos a ver en mi moviola lo que habíamos reconstruido. Me temblaban las rodillas al cargar los rollos. Nos dijeron que la reconstrucción era casi exacta. Impresionante.

¿Iban montando a medida que filmaban?

Sí, Pino siempre trabajó así. La metáfora era que los hijos de Fierro eran el pueblo peronista y Fierro era Perón. Y se murió Perón en medio de la realización de la película, ¿cómo no iba a estar eso? Entonces había que encontrar cómo contarlos artísticamente, porque no era un documental. Todo el tiempo se iba modificando. Por eso tardamos tres años, y además se terminó porque a Pino lo persiguieron y tuvo que irse. Terminamos la película y se fue. Creo, incluso, que la terminamos de mezclar sin él. Pino se fue antes y se la mandamos.

¿Y qué tipo de decisiones tomabas en la moviola, considerando que no tenías demasiada experiencia?

Pino es una persona muy creativa que no se conforma nunca. Yo tampoco tenía límites. Él me decía “armá esta secuencia” y yo, que aún no tenía mucha experiencia como editor, me mandaba y la armaba. Luego venía él, evaluábamos entre los dos –“así está bien, pero hagamos esto o lo otro”–, y casi siempre después de trabajar mucho los dos juntos terminábamos la secuencia, que quedaba perfecta. Pero al otro día los dos habíamos pensado ya otras po-

sibilidades, y de vuelta a empezar para encontrar algo mejor. Había algo muy obsesivo en todo. Él había filmado mucho en 16mm, había como cincuenta mil metros en 35mm... Había muchas huelgas en las fábricas, grabadas o recreadas con la participación de los tres hijos de Fierro: el hijo menor (Tito Ameijeiras) como la JP; Picardía (Martiniano Martínez), el sindical dispuesto a negociar; y el hijo mayor (Julio Troxler), que había tomado las armas para luchar. Cada uno tenía una historia particular que se integraba con la historia del proyecto histórico nacional, y esas historias había que integrarlas al proceso histórico del país. Ese trabajo lo llevaba él en la cabeza, pero yo ejecutaba y resolvía, y así aprendí muchísimo. Fue muy interesante, muy formativo para mí como montajista.

Hay una historia fuerte detrás del armado final de Los hijos de Fierro, ¿no?

Terminamos un armado de cuatro horas y veinte minutos. La película estaba terminada para Pino también para mí. Entonces todo el mundo le dijo: “¿Cómo vas a ver la película así? Cuatro horas veinte no se pueden dar. ¿Dónde la vas a proyectar?” Le taladraron la cabeza hasta que vino y me dijo: “Mirá, vamos a hacer una cosa. Yo querría que Antonio Ripoll haga un armado con su visión comercial; digamos, de cine industrial”.

¿Para qué? Sentí que era injusto con todo lo que había trabajado, y me quise ir de la película. Por eso digo que Pino es como mi padre. Me dijo: “Dejate de joder, quedate y yo te sigo pagando”. Además me necesitaba, porque yo era el que sabía dónde estaba todo: era un quilombo el material, estaba guardado en cantidad de latas, rollos y rollitos. Me comí el orgullo y me quedé a ver la llegada del súper profesional Ripoll, que agarraba y *tá, tá, tá*: cortó con total impunidad esas cuatro horas y las dejó en noventa minutos. Imagínense lo que dejó.

Se volvió una película con muchas cosas muy bien armadas y qué sé yo, pero quedaron un montón de otras cosas afuera. La fuimos a ver en doble banda en la sala. Elogiamos mucho a Antonio y más tarde nos encontramos en la cabina con Pino. Me preguntó: “¿Qué te parece?” Contesté: “Y... Falta esto, falta aquello, falta lo otro. Qué sé yo. A mí me parece que...” Me dijo: “Tenés razón. Mañana nos vemos otra vez. A rearmar todo”. Y volvimos a armar toda la película, pero ya había pasado Ripoll... y la verdad es que era la mirada de un maestro. Así que la volvimos a trabajar un año más y la dejamos en dos horas veinte. O sea que le agregamos cincuenta minutos de nuevo. Y trabajamos mucho; en realidad no fue solamente agregar sino volver a trabajar corte por corte. Así que imaginate lo que aprendí con ese proyecto. Y fue mi primera película.

Hablemos un poco sobre la relación entre el editor y el director.

El montaje es un lugar muy íntimo; es un lugar de dos o tres en una cabina. Nos reíamos a veces con los compañeros, porque éramos una especie de peluqueros: recibías un cliente y conocías su historia, que te contaba que se había peleado con la mujer y había hecho tal cosa, y él conocía la tuya también. Es un lugar íntimo, no es como el equipo de rodaje. Me parece que hay que tener humor y tolerancia mutua para convivir en una sala de montaje.

Creo profundamente en la relación con el director. Respeto muchísimo al director y creo que es el autor de la película, sin ninguna duda. El mejor montajista para mí es el que respeta al director, lo cual no significa hacer lo que él quiere pero sí meterse en su piel, en lo que quiere. Hasta puede iluminarlo con sus soluciones o las cosas que resuelve, pero en función de lo que se está haciendo.

No es lo mismo trabajar con Solanas que con María Luisa Bemberg, con Subiela o con el querido Eduardo Mignogna. Es totalmente distinto, pero vos te metés, tratás de entender qué es lo que quieren.

A mí me parece que el montajista tiene que entender no solamente con la cabeza; debe poner el corazón, las entrañas, descubrir adónde apunta el autor— que es el director— con su obra, con su guion o con el guion que le escribió otro. Pero por algo se le ocurrió a él hacer la película. No creo en los montajistas que enseguida quieren reestructurar un relato pensado por el director, como si fueran dueños de una verdad revelada por el oficio. Sí podés ayudarlo a encontrar cómo lograr su deseo de contar y la mejor manera de hacerlo.



¿Qué lugar le das a la intuición en tu trabajo?

Yo siempre fui mucho más intuitivo que funcional. Lo racional venía hacia el final de la obra. Nos podíamos pasar una tarde entera para encontrar un buen raccord de dos tomas –hoy está todo mucho más liberado, se trabaja de otra manera–, era una búsqueda muy expresiva la que hacíamos. Uno peleaba mucho por un corte o por la duración de una toma porque era la expresión de lo que se estaba haciendo.

¿Con quién trabajaste que estuviera ahí en el montaje, corte a corte?

Con muchos. Jusid es una persona que está con vos todo el tiempo. Tiene un guion de hierro y además está encima tuyo y te lo cuenta; vos ya lo estás viendo y te lo cuenta igual. Alguien que tiene la película dibujada y filma todo muy justo. Entonces la decisión pasaba por sacar dos o tres fotogramas. Pero por ejemplo, María Luisa Bemberg era mucho menos técnica. Sabía mucho pero en general trabajaba y se apoyaba en un buen equipo. Aunque ella tampoco se iba de la Moviola, peleaba cada cosa corte por corte y tenía su guion, porque era escritora. Hay otra raza de directores que vienen de la escritura, que son un caso aparte, ¿no? Creen que alcanza con que el guion lo diga en su texto, pero no es así. El cine es otra cosa. Entonces aportar transformando el libro –a María Luisa o algún otro director así– no es fácil. No es fácil porque están muy aferrados a lo imaginado, lo pensado, lo escrito. Pero aun así en *Camila* (1984) hice mis aportes. Siempre la recuerdo con mucho afecto; era una mujer muy, muy alemana, disciplinada. No se levantaba de su silla hasta que por ahí decía “vamos a tomar un café”, sólo porque era la hora que correspondía. Si no, no se levantaba. Tal vez el más placentero para trabajar fue Eduardo Mignogna. Siempre estaba presente, con mucho humor, disfrutando. A veces imagino volver a vivir esos momentos de gran afinidad con el trabajo. La sensibilidad de lo humano perseguido y expresado.

¿Querés contarnos algo del proceso de Camila?

Fue muy interesante, hubo una conjunción de su tema fuerte con el momento histórico en que apareció, después de la dictadura. Fue una de las primeras películas de la democracia. Es un buen libro de Juan Bautista Stagnaro, Beda Docampo Feijóo y María Luisa. Ella contó con el aporte invaluable de Lita Stantic, que fue mucho más que la productora ejecutiva: era alguien que buscaba expresar lo que quería. Fue mi primera película masiva; una película de dos millones y pico de espectadores montada por mí. Eso te toca emocionalmente. Recuerdo ir por los pueblos del interior, ya de vacaciones, y ver que la exhibían en todos lados. Me sorprendía que le pegara tanto a todo el mundo en todas partes. Fue muy lindo.

¿De qué hay que proteger a la película durante la edición?

Esto que voy a decir es muy personal, no es una fórmula universal. Creo que hay que protegerla de la retórica y de las obviedades que te asaltan. Vos trabajás con un director que suele ser guionista y cree que porque algo está dicho en el libro tiene que estar en la película, cuando no es así. El lenguaje cinematográfico tiene una particularidad, una respiración y una manera de contarse que no tienen que ver con el guion creado, imaginado en la intimidad. Me parece que hay que tener cuidado con eso, con los lugares comunes en los que cae cada uno, sea por intelectual o por obcecado. Cualquiera se arma su propia película y no mira la pantalla. Lo importante es mirar. Con el paso al digital, me sucedió que comencé a trabajar con operadores y muchas veces les tenía que pedir por favor: "Mirá la pantalla, no mires el teclado". Hay que mirar.

¿Cómo te das cuenta que algo no funciona, y qué hacés en esos casos?

No sé. Yo lo siento. Nunca creí que uno se puede transformar y armar una película como el espectador que no es. Yo armé tres películas de *Los superagentes*, por ejemplo, con Galettini. Y para nosotros fue muy divertido hacerlas. De chico miraba mucho, mucho cine sin saber que iba a hacer películas, así como escuchaba mucho radioteatro sin saber que eso me iba a servir para aprender a contar. Percibo los detalles, soy fanático de los detalles. Hacer que alguien se emocione —o no, según— con detalles es de lo mejor.

Trabajaste en Hombre mirando al sudeste (Eliseo Subiela, 1986). ¿Cómo fue esa película?

Yo la quiero mucho, es un muy buen guion de Subiela. Éramos amigos; él era creativo publicitario hacía veinte años, un capo total en las grandes agencias de publicidad. Escribió ese libro y me lo dio a leer, me preguntó si me interesaba y dije: "Sí, por supuesto". La verdad es que era lindísimo el libro. Después dejé de trabajar con él porque seguimos caminos distintos. Pero era una persona muy creativa; un apasionado que no cortaba la cámara y repetía la toma, en una época en que cuidábamos tanto el material fílmico. Alguien que se anima y se arriesga a decir cosas.

Las películas también son hijas de encuentros. Los protagonistas Lorenzo Quinteros y Hugo Soto eran muy importantes, al igual que la fotografía de Ricardo de Angelis. Creo que fue el primer trabajo de Marcela Sáenz como asistente mía. Circulaba en la cabina un clima creativo muy divertido, y creo que se nota en la película. La película es muy suelta, joven, linda de ver. Y Eliseo también tenía una característica... Por lo menos conmigo, se sentaba al lado y se quedaba en silencio mirando lo que yo hacía. Pasaba el tiempo y no me

decía nada de nada, salvo cuando veía algo que no le gustaba. Ahí me decía: “eso yo lo filmé para dejar más larga la toma”. Por ahí te decía una cosa así, pero generalmente dejaba mucho a la interpretación del montajista.

Con Pino volviste a colaborar en El exilio de Gardel (1985).

El exilio... fue bárbaro, extraordinario, porque creo que ahí Pino estaba en su plena potencia. Siempre admiré su capacidad. Su cultura es impresionante: es músico, es poeta, es pintor, pero además, arriesga mucho todo el tiempo. Armamos la película en París. Estuve cuatro meses trabajando con los franceses, que nos miraban como diciendo “estos están totalmente locos”. No sólo nos miraban, nos lo decían, porque nuestra manera de trabajar era tan argentina... Para encontrar un descarte nos volvíamos locos. Ellos tenían todo “planillado”, eran muy organizados.

En París mi meritorio fue Enrique “Quique” Angeleri, que viajó conmigo. Él se encargaba de buscar los descartes. En Buenos Aires trabajábamos con un asistente y allá pasé a tener siete, entre editores de sonido y asistentes de montaje. Trabajaban todo el tiempo adaptando lo que nosotros hacíamos en la moviola, nos parecía increíble.

No teníamos horario, por ejemplo. Nos quedábamos a trabajar, se iba todo el mundo y llegaban los tipos a encerar el piso. Pasaban al lado nuestro, nos veían trabajando y no lo podían creer. Fue un trabajo formidable pero con una irresponsabilidad, con un grado de riesgo tremendo. Porque él se jugaba la vida con esa película, era una coproducción con Francia pero él estaba metido hasta el cuello.

La película entró al Festival de Venecia; se proyectaba un lunes y nosotros la terminamos el viernes... Y resulta que, ni bien llegamos, se proyecta la película para la prensa. La ve el encargado de prensa, que era un capo, y nos dice: “Está larga”. Entonces vino Pino y me dijo: “Mañana a las ocho te busco. Me prestan una moviola”. Había conseguido una moviola en el Palacio del Festival. Y le sacamos dos escenas a la película, como siete u ocho minutos. Se proyectó para el público con esas dos escenas menos. Pino modificaba hasta último momento. No sé si era cierto, pero me contaba una anécdota ocurrida en el Louvre. Un hombre se acercaba a una obra, pincel en mano, y la corregía. Descubrieron que se trataba del mismo autor de la obra, Matisse creo, que consideraba que la obra no se terminaba ni aun colgada en el museo.

¿Cómo te llevás con el sonido?

Soy una persona a la que le gusta el detalle, la observación creativa, así que el aporte de los nuevos sonidistas me entusiasmó. Yo arranqué cuando los

montajistas terminaban la edición de sonido. Se acababa el montaje de imagen, le decías al sonidista “traeme cuatro puertas, seis pajaritos, tal cosa, tal otra” y te traían el rollo magnético. Recuerdo cuando era ayudante y separaba todo eso para tal escena, tal otra. Luego cargabas la imagen y empezabas a integrar los distintos elementos en lo que sería la banda de sonido.

Cuando aparecieron los nuevos sonidistas cambió todo, porque ellos empezaron a editar. José Luis Díaz, Carlos Abbate, Abelardo Kuschnir son sonidistas que empezaron a adueñarse de la banda de sonido. Yo le di mucha manija a eso porque sentía que enriquecía muchísimo el trabajo. Y era muy placentero.



En Potestad (2001), donde sos director y editor, el trabajo de sonido es realmente importante.

Es una concepción de la narrativa de la película que viene desde el guion, que fue muy pensada. Definía mucho la subjetividad del relato. Porque era muy difícil, era la adaptación del monólogo de un hombre sentado en una silla toda la obra. Obviamente el cine no tiene ese verosímil, y todo lo que ocurría debía tener un sentido. Eso lo fuimos descubriendo, y el clic fue cuando Roli (Ariel Sienna, coguionista) dijo: “Lo que pasa es que es una película subjetiva. Esto pasa en un instante en la cabeza del personaje, pasa en todos los años que vivió y seguramente cada momento pasa muchas veces en su cabeza. Es un relato atemporal. Ocurre en el 76, ocurre en el 83, ocurre en estos días o todo el tiempo. Por corte, como te pasa a vos que vas a tomar el tren y te acordás cuando eras chiquito y te caíste de un tranvía. O cosas más arbitrarias aún. Uno puede reprimir la memoria, pero se filtra y aparece por las hendijas de la conciencia. Esa es la idea.” La metáfora alude a un viaje en subte eterno que hace el personaje.

Entonces entró Moguilevsky como ingeniero de sonido y propuso una banda sonora sin música, narrada con sonidos reales empleados arbitrariamente –para reforzar la subjetividad– y convocados por el personaje trastornado. Nos dijimos: “Vamos a armar una banda de sonido con todos los sonidos del subte”. Todos los sonidos tienen que ver con las puertas, con las ruedas que se deslizan, las frenadas. Entonces todo eso está colocado arbitrariamente, tal como están las imágenes, con una apariencia arbitraria. Y le va dando un sustento a la banda sonora, que es la cabeza trastornada del protagonista. La base, lo que pretendíamos, estaba en el libro, pero el aporte creativo de Mogui y quienes hicieron el armado de bandas (Gaspar Scheuer y Alberto Martínez, más el montaje conjunto con Guillermo Grillo) es impresionante. Un “capolavoro”. Creo que no se supo apreciar.

¿Qué hacés cuando algo no funciona en la estructura? ¿Usás cartones, confiás en el libro o es una cosa más intuitiva?

Es bastante intuitivo. Usé lo de las tarjetas en las paredes en Potestad. Pero depende de si lo necesitás o no. Yo veo la película y me surge “acá se cae”, “acá pasa tal cosa”, “¿y si pasamos esto adelante?” o “¿y si volamos toda esta parte?”. Por ejemplo, en *Camila*, recuerdo que eliminé un viaje. Camila se escapa con su enamorado, se van al campo, y hay una especie de ida y vuelta a la ciudad de hombres a caballo que van con chismes o informes sobre dónde están. Eso estaba dos veces y yo saqué una. Costó bastante porque María Luisa no quería. Pero tenía la intuición de que había que sintetizar todo eso, que era muy largo.

Hablamos a veces sobre el timeline en blanco. ¿No te genera angustia tener ya todo el material y la obligación de transformarlo en creatividad en algún momento?

La imagen te trae muchas situaciones que vos viviste, o que suponés parecidas a cosas que viviste. En ese sentido, hay coincidencias sensibles. A veces ves una imagen que te emociona y decís: “¿Por qué me emociona? Es un pie descalzo. ¿Por qué me emociona?” Vaya uno a saber qué es lo que te trae. Y sin embargo, lo que te da la imagen va más allá incluso de la intención del que filma. Y cuando ves que eso te emociona y emociona al de al lado tiene un valor tremendo. Por eso hay peleas a brazo partido cuando montás películas, con el director o con quien sea: defendés un plano a muerte porque sentís que te están mutilando la película. Igualmente, creo que el trabajo se ha modificado mucho con el digital y hay que tratar de cuidar todo lo que he dicho hasta ahora: sentir la imagen, mirar y mirar, no creer que las cosas están resueltas desde el punto de vista del oficio, ver cómo te comunicás. Y que el espectador sea un espectador que respetás. Por eso siempre me importó mucho trabajar con asistentes afines, sensibles. Marcela Sáenz fue así desde un principio. Pero tuve varios, y hoy todos son buenos montajistas.

¿Cómo definirías el montaje?

Es la organización del material recibido del director y su equipo —de las imágenes y el sonido— en función de un relato, de una expresión que el autor quiere transmitir. La práctica tiene la virtud de poder elevar muchísimo lo que se tiene y el peligro de arruinar lo que el material brinda. Es “la posibilidad de”. Es lo que convirtió al cine en arte. Las reglas básicas de una nueva gramática, muy propia de su técnica. La posibilidad de crear un mundo de la nada, y a la vez la posibilidad infinita de crear y modificar eternamente el relato.





Silvia Ripoll

(EDA)

El cine se coló en su vida gracias a su tío sonidista. Un día cualquiera decidió acompañarlo a los laboratorios Alex y quedó fascinada por aquel mundo. Trabajó allí por años y abrió el camino de varias generaciones al convertirse, a fines de la década del setenta, en la primera montajista mujer de un largometraje nacional.

Amante de la imagen y de la palabra, considera al montaje como una sensación y cree que “una película es una historia bien contada”.

Trabajó con destacados directores en más de veinte títulos cinematográficos, entre los cuales se destacan *Darse cuenta*, *Esperando la carroza* y *Cien veces no debo*, de Alejandro Doria, y *Highlander II: The Quickening*, de Russell Mulcahy.

¿Cómo empieza tu vínculo con el cine?

Yo amaba el cine y tenía una relación casi familiar con él, ya que mi tío Matías Ripoll era sonidista y todo ese mundo era tema de charla en las reuniones familiares. Aunque en realidad, lejos en mi fantasía estaba el hacer cine, volverme técnica. Pero la vida nos sorprende siempre, y tres meses antes de terminar el secundario falleció papá. Fue un golpe muy fuerte; de pronto todo se quebró y quedé como suspendida en el aire. Todo lo que había planificado –dedicarme a la psicología o convertirme en maestra diferencial– quedó también suspendido.

El cine era parte de lo que me rodeaba; lo vivía desde el material fotográfico que traía mi tío. En aquellos días era práctica común regalar a los técnicos fotos de filmación, muchas de ellas autografiadas por los actores; felizmente heredé esa colección, que atesoro. Era un mundo que yo vivía a través del “Flaco”, como lo llamábamos cariñosamente. Él nos contaba sobre los grandes estudios –Emelco, Baires, Lumiton, Sono Film, los sets diseñados por Soldi...– que eran parte de ese mundo mágico del cine.

En ese entonces yo estaba mal anímicamente y, por sugerencia de mi madre, un día acompañé a mi tío a los laboratorios Alex. Entré y me enamoré: me deslumbró esa mole –como muchos decíamos– de mármol gris y frío, que le-

jos estaba de serlo. Era un hall enorme que intimidaba; sus puertas también enormes llevaban a distintos lugares donde los sueños se hacían realidad. Unas inmensas puertas de acero daban paso al laboratorio donde se procesaba todo el material. Revelado, copia de negativo y positivo y departamento de truca (efectos especiales) convergían a mesa de entradas, lugar donde se entregaba el material ya listo y cuya escenografía era una enorme pizarra con todas las películas que estaban en proceso. Luego un ancho pasillo se bifurcaba hacia las cabinas de montaje, las salas de proyección y las de sonido, Phonalex. Allí se hacían los doblajes, se grababa música, se transcribía magnético y se hacía la mezcla final de las bandas sonoras de cada film.

Enfrente de Alex estaba (sigue estando) el Centro de Rehabilitación ALPI, y a los costados había villas que eran nuestros vecinos proveedores de yerba, cigarrillos, golosinas... Dos mundos con calles de barro en común que convivían maravillosamente bien; ese barro que cuando llegué todavía pavimentaba las calles y el mármol de nuestro amado Alex conformaban nuestro paisaje cotidiano.

¿En esa época vos tenías alguna otra influencia artística o estética?

Muchísimas; tuve la suerte de nacer en un hogar que respiraba arte... Mi madre era artista plástica, diseñadora de moda y amante de la música clásica; mi padre, escultor –tallaba madera con una exquisitez única– y amante de la ópera, pasión que en esos años jóvenes no compartía por no entenderla y que hoy disfruto inmensamente. Por mi parte, siempre tuve pasión por la literatura. Es más: fue una de mis asignaturas pendientes hasta hace poco, cuando comencé un taller de literatura y escritura. O sea que he tenido una conexión permanente con artistas; el mundo del arte es algo que he respirado, y por ello me siento privilegiada e inmensamente agradecida.

¿Allí conociste el montaje?

Como mencioné anteriormente, fue gracias a Matías, mi tío. Generosamente, me llevó a la cabina de Antonio Ripoll (maestro de maestros del montaje; sin parentesco conocido) y allí comencé a conocer cómo era trabajar con celuloide. Así aprendí y así empecé, desde el primer escalón. Fui asistente de cortadora de negativo en mis primeros pasos; yo nunca había tocado un trozo de film en mi vida y al hacerlo me atrapó esa sensación indescriptible que jamás me ha abandonado.

Mi primera película en ese “entrenamiento” fue *El santo de la espada* (1967), de Torre Nilsson. El protagonista era Alfredo Alcón, quien antes de ir a filmación solía visitarnos para ver el “campeón” del día anterior, ya maquillado y vestido con su atuendo de San Martín. Todo me parecía casi surrealista comparado con el mundo que hasta entonces conocía.

¿Quiénes fueron tus compañeras como cortadoras? ¿Trabajabas a la par de Margarita Bróndolo o Sara Gallego?

Mucho más que eso: con Margarita y Sara habitábamos el mismo pasillo donde estaban nuestras respectivas cabinas de montaje. Yo comencé a aprender y a trabajar con Teresa Ripoll, la mujer de Antonio. Ella fue quien me enseñó todo y a quien agradeceré por siempre. Teresa formaba parte del grupo de las mejores cortadoras, y como en nuestra cabina se compaginaba la mayor parte de las películas de esos años, mi entrenamiento fue arduo pero ciertamente muy productivo. Solíamos tener ocho, nueve o más películas al mismo tiempo; éramos un equipo muy grande conformado por profesionales y seres humanos maravillosos. Así empecé, rodeada de los mejores y como asistente de Teresa, me convertí en cortadora de negativo.

La tarea de cortadora siempre fue de extrema delicadeza... Es el comienzo y el fin de todo.

Las anécdotas de quienes armaban negativo eran famosas, y no siempre felices... Por suerte yo tuve pocas desgracias en esa etapa, como confundir una lata donde archivábamos los negativos ya separados o el número de algún pietaje. Solamente tuve una importante, y nada menos que en una película de José Martínez Suárez. Era un largo *travelling*, y su compaginador había olvidado marcar una prolongación en la pegadura. Eso se hacía para alertar a la cortadora que la toma continuaba. Como esa marca no existió, yo metí tijera en el medio del *travelling*. Era toma única, ese episodio fue terrible. Pero gracias a Dios y al personal del laboratorio que milagrosamente logró hacer un parche, el delito jamás se notó y así se salvó mi error.

¿Qué te impulsó a querer compaginar?

Fui cortadora durante tres años, ya tenía mi carnet oficial y era parte de SICA. Amaba lo que hacía, pero llegó un momento en el que sentí que había más, que deseaba explorar algo más. Después de haber armado tantos miles de metros de negativo, algo cambió. Me gustaba mucho mi trabajo, ya que todo lo que sea precisión y manualidad –soy una artesana nata– realmente me fascina, me fascina trabajar con mis manos. Pero me intrigaba la etapa que seguía, el hecho de marcar un máster para una truca, por ejemplo. En ese entonces eso lo hacía el compaginador o un asistente, no lo hacíamos las cortadoras y me intrigaba el porqué.

Cierto día, caminando por esos amados y recordados pasillos de Alex –jamás voy a olvidarlo–, me encontré con Torre Nilsson. Él estaba compaginando *Boquitas pintadas* (1974) con Antonio, mientras que Teresa y yo armábamos el ne-

gativo. Charlamos un ratito, como solíamos hacerlo, y creo haberle comentado esa inquietud mía por hacer algo más. De pronto Babsy me dijo: “Es que sí, Silvia, vos deberías hacer algo más, deberías hacer montaje”. Y yo: “¿Pero qué me estás diciendo?”. Babsy era encantador, enorme en su contextura, gentil y dulce como pocos. Continuó: “Tenés mucho más para dar, hay algo en vos y creo que deberías intentarlo”. Tuve una ligera sensación de pánico, pero a la vez su convencimiento y su presentimiento me hicieron pensar.

¿Cómo fue ese momento? ¿Qué sentiste?

Un gran susto. Por un lado estaba esta inquietud que yo comenzaba a sentir, y por el otro era Torre Nilsson quien me lo decía, no un amigo o un compañero de trabajo. Era alguien a quien admiraba y con quien nos unían un cariño y un respeto mutuos. Y sonriendo le dije: “¿Por qué no?”. Luego de ese encuentro, ya decidida, me dije a mí misma: “Tengo que comenzar la tarea de pedir ayuda. ¿Quién me va a dejar? ¿Con quién voy a aprender?”.

Oscar Souto y Juan Carlos Macías habían sido asistentes de Antonio Ripoll como parte de aquel gran equipo que mencioné antes, pero se habían independizado hacía poco tiempo. Un día me atreví y le pregunté a Oscar si no me permitía asistir como oyente a su cabina, porque quería aprender montaje. Sin dudar me dijo: “Sí, ningún problema”. Creo que asintió porque nunca me tomó en serio y, como muchos, pensó: “Esta es una snob que quiere hacer algo distinto; dejémosla, en dos meses se va a cansar”. Ya con la respuesta afirmativa, resolví dejar aquella cantidad inmensa de trabajo de negativo y empecé a meterme en el mundo del positivo como “oyente”. Oscar tenía mucho trabajo también ya que, además de los largometrajes, la publicidad había irrumpido con todo y una explosión de comerciales arrasaba sin parar. Y como yo ya formaba parte del equipo, mi rol oficial en el grupo seguía siendo el de cortadora de negativo. O sea que cuando el tsunami de mi trabajo con los comerciales terminaba y él estaba compaginando un largometraje, yo iba a su cabina y, en silencio, me montaba en el canasto de descarte y lo observaba desde allí. Era realmente un placer y un privilegio verlo compaginar. Yo estaba atenta a cada movimiento, aprendía y lo absorbía todo. Su alegría era contagiosa.

¿Qué empezaste a hacer en esa cabina?

En ese entonces la moviola era una especie de monstruo sagrado que me provocaba fascinación y a la vez un miedo atroz. Si alguien me decía “Silvia, vamos, cargá la moviola”, comenzaba el desafío entre mi entusiasmo y la aceptación de mi torpeza: en ese tiempo la máquina me ganaba. Obviamente, yo me había convertido en el entretenimiento del momento. Siempre había tres o cuatro visitantes detrás de mí que, sin maldad, se burlaban de mi esfuerzo

tratando de lograrlo. Pero a mí nada me importaba, no cejaba en el intento y nos reíamos juntos del episodio. Hasta que llegó el día en que lo logré. Y luego llegó el día en que, muy de a poco, comenzaron a darme los trabajos que los asistentes detestaban: colocar doblaje, recoger descarte, rescatar magnético, etc. Ellos creían que me torturaban o me desalentaban, sin imaginar la felicidad que significaban esos ratos a solas trabajando con la moviola, corrigiendo mis errores y aprendiendo.

De todas maneras, ella todavía me ganaba; iba más rápido que mis ganas y mis manos. Pero de a poco fui perdiéndole el miedo y acercándome más, amándola más, hasta que llegó a ser una prolongación de mi cuerpo. Es difícil entender esto si no se lo ha vivido, pero se produce una conexión absolutamente física.

¿Quiénes fueron tus maestros?

En realidad mi maestro, con quien aprendí, fue Oscarcito Souto. Con él empecé la travesía del aprendizaje en una película de Raúl de la Torre, *La revolución* (1973). Pero debo decir que fueron mi esfuerzo, entrega, constancia y mi propia creatividad —más ver mucho cine, la literatura cinematográfica, el conoci-



miento musical y el de las artes plásticas— los que verdaderamente me ayudaron a llegar, ya que pueden aprenderse muchas reglas técnicas pero, como en toda rama del arte, el trabajo con nuestro propio instrumental interno nos lleva a lograr un resultado positivo.

Después llegó *La tregua* (Sergio Renán, 1974), que por ciertos acontecimientos que serían largos de explicar terminamos armando Juan Carlos Macías, Norberto Rapado y yo, ya como asistente sin haber abandonado aún el negativo.

Mis otras películas ya como asistente oficial y aceptada por la comunidad de asistentes (que también entonces eran varones, no existían “las” asistentes de montaje) fueron *La Raulito*, de Lautaro Murúa, y *La película*, de Paolantonio, ambas de 1975.

Luego de *La Raulito*, trabajé durante un tiempo con Jorge Valencia. Él había formado una sociedad con un director chileno, Jesús Panero, quien comenzó a frecuentar Argentina porque en aquel momento en Chile no había laboratorios ni estructuras para procesar. Los directores venían a filmar y/o a procesar imagen y sonido en nuestros laboratorios y se llevaban el producto listo para distribuir allá.

Un día, esa sociedad se rompió y Jesús volvió a Chile. A la semana siguiente me llamó: “Vente para Santiago porque no quiero que el documental y los comerciales que quedaron pendientes los toque nadie más que vos”. El llamado me sorprendió: significaba empezar a tomar las riendas de mi “yo montajista”. Ya no estaría en mi cabina, en cierto modo protegida, ni con mi moviola. Iba a cruzar la Cordillera y comenzar a solas el camino. Así fue como empecé, compaginando en Chile ese documental y esos comerciales pendientes; mi gran prueba de fuego, que por suerte y luego de tanto empeño resultó exitosa.

Viajaba a Chile dos o tres veces por semana; luego me instalé allí por un año. Había mucho trabajo de publicidad, institucionales y documentales. Volví a Argentina para pasar la navidad de 1977—ver a la familia y los amigos, descansar—, siempre con la idea de volverme a Santiago. Pero a comienzos de 1978 me llamó Waldo Belloso para compaginar el que sería mi primer largometraje, *Margarito Tereré* (1978), y ya me quedé acá.

¿Sentías algo especial por ser la primera compaginadora del cine argentino?

En ese momento ni lo pensaba, no me decía “soy la primera mujer”. El mayor desafío que me ocupaba era verme a mí misma haciendo, que es la mejor manera. No recuerdo haber ocupado mi mente o energía con la premisa de ser pionera; tal vez lo mucho que trabajaba, mis ansias de crecer y el disfrute tapaban esa premisa. Mi motivación residía en querer hacerlo, poder hacerlo bien, conocer su impronta y su magia. Y es fantástico haberlo hecho, aunque el camino no haya sido muy fácil.



Era difícil entrar como mujer a la compaginación.

Sí lo era, pero yo lo tenía muy claro y estaba segura de poder enfrentarlo. No deseaba ser compaginadora porque tenía algún conflicto con mi condición de mujer, al contrario. Es cierto que los hombres eran mayoría. Era parte de la cultura de nuestro medio en ese entonces, pero no sucedía lo mismo por ejemplo en Italia o Francia, ni tampoco en Estados Unidos. Y acá no puedo dejar de mencionar y homenajear a la magnífica Dede Allen, primero asistente de Robert Wise, su mentor, quien la animó a tener coraje y experimentar con el montaje. Así lo hizo, hasta convertirse en una de las más grandes que existieron: editó con Sidney Lumet, Elia Kazan, Arthur Penn, el mismo Robert Wise y muchos otros grandes directores de grandes films.

En Argentina parecía no tener cabida ni siquiera la idea de que una mujer pudiese compaginar. Eso era difícil de comprender, ya que la estética, el detalle y la capacidad de una visión global son virtudes innatas en nosotras; no quiero decir que los varones carezcan de ellas pero muchas veces, y más en aquellos años, las ocultan porque sienten tal vez que los debilita. Por ser mayoría, he tenido la suerte de tener amigos varones entrañables y he llegado a comprender profundamente muchas de las exigencias por las que siempre han pasado, a pesar de tantas ventajas que la historia les ha concedido: era agotador tener que probar siempre que ellos eran los fuertes, y tener que arrojarse con el perfecto disfraz de la agresión para convencer al mundo de que eran así, e imponerlo.

Yo jamás recibí agresión alguna, ni hostilidad, pero tampoco le pedí permiso a ningún varón para convertirme en compaginadora y editar con mi impronta femenina, como tampoco competí jamás con ellos: sólo deseaba hacer lo que

amaba. Pero volviendo a lo cultural, yo no daba con el estereotipo. Se esperaba de mí que fuese un poco más masculina en mis maneras y apariencia; yo era demasiado femenina con mi ropa, mis perfumes... Y además pensaba y compartía un hecho creativo, era demasiado.

Tenía muchos amigos directores que decían: “No se puede estar encerrado en una cabina con Silvia con ese perfume. ¿Vos creés que alguien puede compaginar así?”. Y yo, sin sentirme ni halagada ni ofendida porque parecían minimizar inteligencia y capacidad, contestaba: “Te aseguro que sí”. Creo que todo eso formó parte de lo aprendido en el camino hasta allí, siempre hay resistencia a lo nuevo. Por ejemplo, algo simple: mi cabina tenía el canasto y las sillas tapizadas, tenía estantes con adornos, que dejaban atrás el gris oscuro y aceitoso de la pintura típica de las demás cabinas. Era una cabina de mujer e imponía mi gusto por lo estético más allá de mi condición. Mi sensación era: “Yo quiero estar en un lugar agradable no solamente para mí, sino para los que vienen a trabajar aquí”.

En una oportunidad, tuve una entrevista con un director al que le gustaba mucho mi trabajo. Y para mi sorpresa, en medio de la charla surgió el comentario de que yo “olía y vestía demasiado bien para compaginar con él”. Era muy fuerte escuchar esas cosas, pero si había alguien más preocupado por mi apariencia que por mi capacidad y por cuánto podríamos lograr juntos profesionalmente, eso no sólo hacía imposible trabajar con él sino que confirmaba cuán cerrados podían ser algunos seres. Obviamente jamás trabajamos juntos.



¿Cómo empezó tu relación con Alejandro Doria?

Conocí a Alejandro antes de trabajar con él, éramos amigos. Su compaginador de entonces era Armando Blanco, uno de mis mejores y más queridos

amigos, inteligente y sensible como pocos, querido por todos, dueño de una sonrisa difícil de olvidar. Fue él quien me regaló mi primer lápiz dermatográfico, muestra de su fe en mí. Todavía lo extraño, es uno de los mejores seres humanos que he encontrado en la vida y en nuestro medio. Se fue cuando yo vivía en Londres. Yo solía ir a visitarlos cuando compaginaban, tomaba mates con ellos y me hacía feliz verlos crear juntos y compartir esos ratos. Ese era uno de los ingredientes que alimentaban mi fantasía de trabajar algún día con Alejandro, como con Torre Nilsson, David Kohon o Daniel Tinayre, entre otros. Íntimamente pensaba: “Bueno, algún día llegará, o tal vez no”. Mientras tanto seguía creciendo y trabajando, seguía probándome y aprendiendo. Una noche, ya tarde y con el laboratorio casi vacío, estaba muy concentrada armando un documental que debía entregar con urgencia cuando de pronto llegó el sereno para avisarme que tenía un llamado en mesa de entradas. Era Alejandro Doria. No me sorprendí porque pensé que era un llamado social, de los que teníamos a menudo. Pero no... Me dijo: “Silvi, estoy por hacer una película y quiero que la compagines”. Quedé paralizada un segundo sin dar crédito a lo que escuchaba, casi me caí por la sorpresa. Sentí algo que ni hoy podría definir. Sólo dije: “Sí, sí, claro”. Colgué el teléfono y, como en las mejores comedias musicales, comencé a saltar y bailar por la emoción y la alegría que me embargaban. Debía seguir trabajando, pero la felicidad era tan grande que sentí haber tocado el cielo con las manos. Y esa dicha se llamó *Los miedos* (1980). Mi primera e inolvidable película con Alejandro Doria.

¿Cambió la manera en que te miraban?

Sí, a partir de allí aquellos que no habían confiado en que lo lograría comenzaron a tomarme en serio. Mi amigo Alfredo Stuart, por ejemplo, me dijo: “No te puedo creer, lo lograste, flaquita”. Él era uno de los que decían, no sé si por machista o qué: “Dejá el montaje, vos tenés que casarte y tener cinco o seis chicos rubios maravillosos, dejate de hinchar”. Y yo respondía: “¿Quién te dijo que no puedo tener cinco o seis chicos maravillosos y a la vez compaginar?”. Él insistía: “Vos, como sos, no podés compaginar; una mujer así no puede compaginar”. Yo: “Mirá Alfredo, nunca digas eso porque un día vas a venir de rodillas a pedirme que compagine con vos”.

¿Y así empieza tu relación artística con Doria?

Sí, si bien ya estábamos conectados en la amistad, empezó una nueva relación profunda y maravillosa, una de las mejores cosas que la vida me ha regalado. Su talento me emocionaba, así como también su valía como ser humano. Ale era una persona increíble, muy inteligente, con gran sentido del humor y de una sensibilidad significativa. Teníamos parámetros, valores y principios en co-

mún, y en los largos días compartidos logramos algo nada fácil: comunicarnos casi sin hablar. Para mí, la armonía y el buen clima son vitales para trabajar; en mi cabina —además de las golosinas, que nunca faltaban— reinaban la alegría y el buen humor, remedios para matizar tantas horas de trabajo encerrados en la “cueva”. Disfrutábamos cada minuto, pero a las 10 u 11 de la noche aparecía el cansancio y la solución era decir alguna pavada, reírnos y tomar mucho mate para llegar a terminar el día. Esa era nuestra conexión y tenía que ver con la vida; era una conexión de vida y amistad, que nos asistía tanto en la creación. Los films que parimos juntos ya no nos pertenecen, son parte de la historia grande de nuestro cine, pero esos momentos compartidos vivirán siempre en mí.

Rodolfo Mórtola, un querido amigo que fue asistente de Torre Nilsson, decía que lo imbatible en mí era que yo jamás imponía, sino que sugería: “¿Qué te parece si...?”. Y ese “¿qué te parece?” desarmaba. Por supuesto que esa sugerencia era argumentada, ya que siempre estuve convencida de que el director tenía la última palabra. En el primer armado acataba todo lo que el realizador quería y necesitaba ver, y guardaba mi parecer hasta el momento del ajuste. Con Ale lo llamábamos “el pulo” (por pulido) y era ahí cuando empezaba a expresar el “¿qué te parece si... le sacamos diez fotogramas?” Él decía: “Bueno, pero nada más que diez”. Volvíamos a verlo y allí yo insistía: “Ale, todavía está largo”. Entonces, manejando siempre nuestra rutina de humor, por fin escuchaba un “bueno... date el gusto”. Seguía una carcajada y volvíamos a disfrutar del bordado (como Antonio Ripoll solía llamar al montaje de las escenas difíciles), momentos que hasta hoy disfruto al recordar.

Darse cuenta (Alejandro Doria, 1984) es una película muy potente y que emocionó a mucha gente.

Es una gran película, mi gran película. Está basada en una historia real que contó nuestra amada China Zorrilla y que sirvió para que Jacobo Langsner y Doria la transformaran en ese fantástico guion. A veces sucede que nos preguntan: “¿Cuál es tu libro preferido?”. Yo tengo tantos que me es difícil elegir, pero si me hablás de una película que haya montado, te digo sin pensarlo: *Darse cuenta*. Y si me hablás de una escena en ella, la confesión de China a Beto (Brandoni). Un armado que me pertenece, y que cada vez que veo me produce una experiencia extracorpórea, como si no hubiese pasado por mis manos, mi sentir o mi cabeza: tengo internalizadas esas pausas, esos tonos y las miradas de ambos; esos dos actores increíbles, dos planos y un diálogo donde plasmar el verdadero sentido del montaje. Claro que para los editores el verdadero festín es tener, como en los films de Corman, diez mil metros o más de película por día y cuatro cámaras rodando al mismo tiempo. Ahí es difícil errarle a un buen armado, a un ritmo que postule a un film para el Oscar,

pero el verdadero misterio y la magia de la edición pasan por contar bien una historia con tan sólo dos planos.



¿Cómo trabajaban el día a día con Doria?

Durante la filmación veíamos a diario el “campeón” en sala de proyección. Como Alejandro filmaba con sonido directo, mi asistente sincronizaba imagen y sonido luego de verlo en sala, y lo ordenaba dejándolo listo para comenzar a compaginar. Ale y yo trabajábamos los fines de semana en las escenas que estaban ya completas, sólo hacíamos un montaje previo para llegar con un buen porcentaje armado al final del rodaje. Cuando eso sucedía, nos instalábamos en la cabina y recién allí comenzaba nuestra rutina diaria de trabajo a pleno. Veíamos en moviola las secuencias ya armadas y en orden, más las que estaban para armar. Todo el material comenzaba a tomar forma y nosotros a lograr una verdadera cercanía con él. Para Alejandro, ver todo lo filmado sin la presión del rodaje y con la posibilidad de elaborar internamente desde qué lugar contar la historia lo relajaba; para mí era un placer anunciado la maravillosa oportunidad de acompañarlo dándole el ritmo y la forma definitiva.

En esa primera visión en la intimidad de nuestra cabina yo trataba de aflojarme, dejándome llevar por lo que recibía. Necesitaba dejar que me pasase todo: me reía, me emocionaba, permitía que me invadieran todas las sensaciones que luego recibiría el espectador. El montajista es el primer espectador del film, y esto va más allá de una teoría del libro de Rafael C. Sánchez (*Montaje cinematográfico: Arte del movimiento*): es real, debe ser así aunque nunca sa-

bemos cómo será la reacción de los demás. Ale solía llamarme “Doña Clota” al verme emocionada, riendo o llorando, pero creo que lo hacía feliz sentir que yo estaba dentro de su espacio creador.

Estoy convencida de que una obra de arte se completa con el público. Siempre. Va más allá de lo que uno ve o presupone; cuando armás algo imaginás que la gente se va a reír o emocionar en un momento determinado... y no. Son esas cosas maravillosas que ocurren cuando se hace algo para afuera, para otros.

Por ejemplo, cuando estábamos armando *Los miedos*. No lo olvidé porque fue la primera vez que me sucedió, un verdadero shock. Era una secuencia con Tita Merello, y en un momento dado nos miramos y dijimos al mismo tiempo: “Si acá ponemos un plano de Tita, va a movilizar”. Me doy vuelta hacia al canasto a buscar ese plano y tengo una sensación: “En este momento estoy manejando la emoción ajena, porque ese plano va a hacer que algo se movilice en alguien”. Jamás olvidaré haber tomado conciencia de eso.

¿Cómo fue que te empezaste a vincular con Aries y Roger Corman?

Fue una circunstancia que tuvo que ver con que yo era la única editora que hablaba inglés. Y cuando Roger Corman vino a filmar a Argentina, Sandro Sessa me llamó para trabajar en la serie de cinco películas que se harían. Fue una experiencia ciertamente fascinante, ya que Corman es uno de los directores y productores más prolíficos del cine mundial, además del descubridor de otros muy talentosos como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Ron Howard y quien ayudó a propulsar las carreras de Jack Nicholson y Peter Fonda, por ejemplo.

Eso fue en 1982. Al terminar *Los pasajeros del jardín* con Doria, mis asistentes y yo nos instalamos en Estudios Baires con moviola incluida. Tuvimos una experiencia extraordinaria al compaginar esas películas, no por su contenido pero sí por ese festín del que hablé anteriormente: poder contar con diez mil metros diarios de material y varias cámaras, y aprender a editar batallas con miles de extras. Finalmente quedé como única montajista, y era gracioso ya que figuraba en los créditos como Silvia Robert.

¿Cómo fue trabajar para y con el mítico Roger Corman?

En la primera película, *El cazador de la muerte* (*Deathstalker*, James Sbardelatti, 1983), se hicieron unas veinte proyecciones doble banda, cuando normalmente acá se hacían una o dos. Eso enojó a Corman, quien volvió raudamente a Argentina. Allí tuve el privilegio de conocerlo y trabajar con él. La vivencia fue increíble y extraña al mismo tiempo; nosotros estábamos acostumbrados a editar con el director, y más allá de aportar lo nuestro, siempre era él quien tenía la última palabra. En aquella circunstancia estábamos los tres: el director, Corman (productor) y yo en medio, sentada a la moviola. La tensión era evi-

dente, tanto como quién tenía el poder aunque no lo ostentara. Mr. Corman era un señor elegante en sus maneras, muy gentil y agradable, con una voz serena y profunda y un inglés muy poco americano. De pronto rompió el silencio para pedirme que comenzáramos a ver el armado. Me consultaba cada escena, y a cada objeción del director, Corman respondía sin perder la calma: “Jim, esto se corta”. Y luego seguía: “Silvia, vos sabes cómo hacerlo”. La única directiva precisa que me dio fue la de no cortar ni un fotograma de colas o tetas. Momentos tensos si los hubo, pero ciertamente una sesión de moviola inolvidable y que atesoro. Las dos últimas películas de la serie las terminé compaginando con mi querido Héctor Olivera. Nunca habíamos trabajado juntos y fue un verdadero placer hacerlo.

¿Esas coproducciones traían nuevos desafíos?

Sin duda fueron una gran escuela, sobre todo por la cantidad de material a manejar. Cuando se premia un montaje, casi siempre es un montaje de acción. Yo digo: “Si tenés buen material, criterio y oficio, podés armar una secuencia de montaje maravillosa”. Lo difícil es armar una secuencia maravillosa con sólo dos planos, armar un diálogo y atrapar al espectador: de eso se trata, a mi criterio eso es lo difícil. Pero haber tenido el lujo de manipular tantos metros y poder elegir entre tantos ángulos diferentes, fue fantástico y todo un aprendizaje.

Haciendo algunas reflexiones más generales sobre el trabajo, ¿en qué consiste para vos ser un buen editor? ¿Qué es para vos un buen montaje?

Siempre me resultó muy difícil contestar esa pregunta... Puedo dar una respuesta, o varias, y son aquellas que figuran en los manuales de cine. Pero yo lo defino como “una sensación”. Hay un tiempo interno que vive en lo filmado y eso es determinante para despertar en el compaginador el suyo propio. El material pide “¿dónde es el corte, cuánto es el tiempo?": sólo hay que escucharlo e incorporarlo. Y un buen editor o compaginador es —además de cuidar al director, su obra y el trabajo de todo su equipo— quien está habilitado para bajar respetuosamente a tierra a ese director, haciéndole sentir cuán valioso es su material y que estas allí entregado de corazón a dar lo mejor para ayudarlo a contar su historia. Una historia que llegará a otros, a muchos, y que despertará en cada uno sensaciones y emociones diferentes e inimaginables. No importa cuánto sea el presupuesto: un film sigue y seguirá siendo una historia bien contada.





Marcela Sáenz

(SAE, EDA)

Faro indiscutido entre las mujeres montajistas de Argentina, cuenta con una larga trayectoria de más de cuarenta títulos cinematográficos.

Su paso por el teatro despertó su admiración por la actuación, y en cada proyecto en el que es posible colabora con el *casting*. Tiene una mirada entrenada y crítica; es una gran observadora y lectora. Recibió varios premios, entre ellos el Cóndor de Plata de la Asociación de Cronistas Cinematográficos por *El lado oscuro del corazón*, de Eliseo Subiela, y tres premios Sur de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina: uno por esa misma película, otro por *Las manos*, de Alejandro Doria, y el último por *El mural*, de Héctor Olivera.

¿Cómo te iniciaste en el cine y en el montaje?

Había estudiado teatro durante muchos años, y estaba en un momento personal en el que puse el contador en cero. Y caí casi por azar a estudiar cine, en una escuela que había abierto el Ministerio de Educación, de Cine Documental y Tecnología Educativa. Allí conocí a César D'Angiolillo, que era el profesor de montaje. Paralelamente había hecho un comercial como modelo, y cuando fui a cobrar a la productora Luis Puenzo me dijo: "Me enteré que estás estudiando cine. Metete en la moviola que ahí vas a aprender todo. No importa si te vas a dedicar o no al montaje". Decidí seguir su consejo porque lo respetaba mucho. Hablé con César y ese verano fui su meritoria. Callada, sentada atrás, mirando cómo se editaba en la moviola. Lo considero como uno de los maestros más importantes que tuve. De hecho, trabajé muchos años como asistente suya. Otros maestros fueron Miguel Pérez, Juan Carlos Macías, Alejandro Alem y Pablo Mari, que en esa época eran asistentes.

También me las ingeniaba pidiendo descartes de las publicidades. Armaba lo que podía y se lo mostraba a los montajistas. Y así trabajé muchos años como asistente antes de empezar a editar.

Con César estuve mucho tiempo. Me encantaba verlo discutiendo con el director, intercambiando dudas. Es una labor de mucha intimidad y siempre existe el impulso de querer sumar algo. La intención original de un editor siempre es potenciar, mediar para que la película sea la mejor posible.

Cuando arrancaste como asistente en los laboratorios no había tantas mujeres en el área de montaje; los nombres que siempre surgen son el tuyo, el de Ripoll, Liliana Nadal, Laura Bua... ¿Sentías cierta presión al haber muy pocas mujeres?

No, para nada. En Alex había un ambiente muy bueno, nos divertíamos mucho. No sé qué habría pasado en rodaje, si por ejemplo hubieras querido hacer cámara, en esa época, pero el montaje tiene esta cosa íntima, de pocas personas. En general había buena onda entre todos. Había pocas mujeres, sí. El problema también era la continuidad, si podías vivir de este trabajo o no. No cualquiera puede llevar bien el tema de trabajar *freelance*. Si la chica que quería sostener el trabajo se casaba y tenía un bebe, no podía trabajar con una computadora en casa como ahora. Se hacía difícil si era tu única entrada económica. Tuve la suerte de poder hacerlo, pero trabajaba en otro lugar para mantenerme. Las oportunidades me las dieron igual que a todos: era una persona más que había entrado con ganas de hacer algo y lo podía hacer. Había que ganarse un poco el lugar, eso es cierto, pero no por ser mujer.

Como meritorios no cobrábamos nada. Yo trabajaba a la mañana y a la tarde iba unas horas al laboratorio. Hasta que en SICA regularon un poco esta cosa de los aprendices o las pasantías—no me acuerdo en qué año pero mucho después de haber empezado—y empezamos a recibir un mínimo, un viático. Algún dinero nos daban los asistentes de edición, por la ayuda que les brindábamos. Ese fue mi caso al menos: pasó un tiempo hasta que comencé a recibir mi paga, pero nunca sentí que fuese por mi condición de mujer.

¿Por qué creés que terminaste dedicándote más a largometrajes de ficción que a documentales o publicidades?

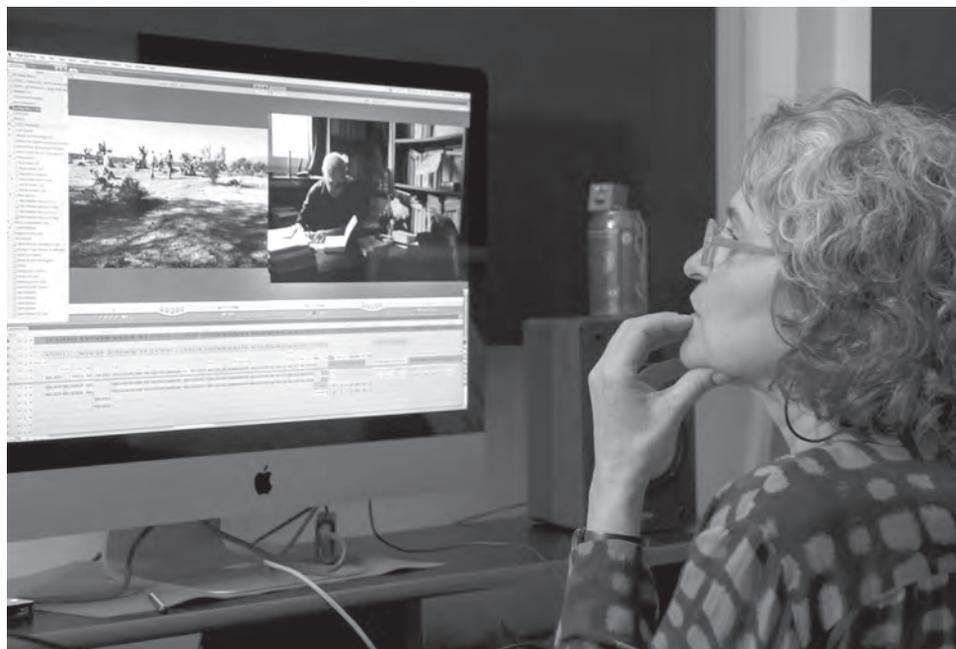
Me gusta mucho más... La publicidad nunca me gustó. Creo que hay que tener vocación para trabajar en publicidad. Esta cosa positiva que decía sobre hacer tu aporte no me pasa con la publicidad. Me impaciento, me irritan ciertas cosas. Lo que más me gusta es el largometraje. Documentales también, no he hecho muchos pero hay algunos que me fascinó hacerlos.

¿Cómo empieza la colaboración con Eliseo Subiela?

Siempre digo que tuve la suerte de que César quisiera dirigir su primera película, que fue *Matar al abuelito* (1993). La habíamos pasado muy bien con *Hombre mirando al sudeste*—en la que fui su asistente—y se venía la siguiente película de

Eliseo, *Últimas imágenes del naufragio* (1989). Pero como a César se le encimaba con *Matar al abuelito*, Eliseo me preguntó si la quería hacer. Le dije que no. ¡Me daba un miedo! Ya había editado *En el nombre del hijo* (1987), de Jorge Polaco, y todo el mundo me decía: “Si ya debutaste con esa, ¿qué problema tenés?” Pero la verdad es que tenía miedo. Me acuerdo de haberle dicho que no eirme... No sé si hice diez cuadras o cuántas, busqué un teléfono público y lo llamé: “Eliseo, ¿ya llamaste a alguien? ¡Quiero hacerla!”

Así arrancamos con *Últimas imágenes*... Sufrí bastante al principio. Tenía un guion muy extendido, algo así como una hora más en el primer armado, con muchas subtramas. Y yo estaba verde, por más voluntad que le pusiera sentía que me sobrepasaba. Así que tardamos pero estuvo bárbaro, trabajamos muy bien y a la película la adoro. Es de las que más me gustan entre las que hice, no por mi trabajo sino por la película en sí. Así que fue una muy buena decisión haber dicho que sí, haber superado el miedo.



¿Hay experiencias o conocimientos fuera de tu formación como montajista que te hayan ayudado, como la lectura o el teatro?

Considero que leer aporta mucho a tu formación, es muy enriquecedor. En cuanto al teatro, yo hice un año de conservatorio, después entraron los militares, nos fuimos casi todos y seguí de manera particular. Pero en ese primer

año yo era muy observadora y crítica, y por eso mismo me costaba muchísimo pasar a escena, ser la que ponía el cuerpo. No estaba tan lejos de lo que elegí después, porque me encantaba observar y de verdad tenía bastante ojo, acertaba bastante con algunas cosas. Supongo que si hubiera seguido con teatro me habría gustado más dirigir que actuar. Igualmente actué: debuté en el teatro, hice algunas cosas en cine... Pero me encantaba la otra parte. La actuación siempre me fascinó, le doy muchísima importancia. Dentro de una película necesito desesperadamente que sea creíble, verdadera y conmovedora. Que haya verdad. Y eso lo ponen los actores con la puesta del director.

¿Colaborás a veces en los castings de las películas?

Sí, lo hago y me encanta. Insisto para que vaya tal actor, tal actriz: "Mirala, vas a ver, en este momento está en el aire en tal cosa". Me encanta meterme con el tema de los actores cuando me dan la posibilidad. Porque los actores son muy importantes, son lo humano.

¿Cómo te llegan los proyectos de largometrajes y cómo los elegís o rechazás?

En general me llegan por el director. Y rechazar... sólo porque se me encime con otro trabajo. Siempre tuve bastante suerte con los proyectos que me llegaron; realmente no hice cosas que al final del día me hicieran decir: "¡Uy! ¡En qué película estoy!" Pero eso se lo adjudico a la suerte. Lo que tiene el largometraje es que el proceso dura mucho tiempo, de cuatro a seis meses. Entonces, cuando te toca un buen proyecto, tenés medio año para trabajar con algo que te gusta. Y quizá el siguiente también. Si me llega un trabajo que no me gusta tanto, pero que entra en la categoría de lo "digno", lo tomo. Trabajo de esto, no tengo por qué estar fascinada con cada proyecto.

¿Te llegan los guiones con antelación? ¿Hacés devoluciones?

Generalmente te dan el guion en la previa. Reconozco que no soy muy buena para las devoluciones. La verdad es que no me importa mucho lo que dice que se va a hacer —no sé si es muy simpático lo que digo—, lo único que me interesa es el momento en que llega el material. Hago una excepción cuando aparece un problema importante, algo estructural que realmente me llama mucho la atención. Aporto lo que puedo, pero mi trabajo empieza cuando llega el material.

Y cuando llega, ¿cómo trabajás? ¿Ves todo el material, hacés timelines, armás por escena...?

Casi siempre armo por escena. El otro día me hizo reír un editor —todo el mundo tiene sus métodos— que me dijo: "¿Pusiste todo en el *timeline*?" "No",

le respondí, “jamás hago eso”. Nunca vuelco todo al *timeline*. Debe ser algo que conservo de la época de la moviola, cuando mirabas la toma y cortabas. Primero elijo, no pego todo junto.

¿Y vas trabajando la escena hasta que queda algo cerrado?

Depende del tiempo que tenga. De todos modos me doy cuenta de que trabajo afinando, aunque esa precisión también depende mucho del director. Si el material que te llega está muy elaborado de antemano no es lo mismo que si está todo desordenado. Si tengo una escena que me cuesta muchísimo, que no me gusta como está, la voy a trabajar mucho más. Ahora, con otra que viene fácil —en el sentido de que es precisa desde la intención del director, las actuaciones...—, avanzo y después me ocupo de afinar. Pero si la película viene muy complicada le dedico todo lo que sea necesario hasta que quede bien.

¿Te parece importante empezar junto al rodaje, o estás acostumbrada a que el material llegue cuando termina la filmación?

Por suerte me ha tocado arrancar con los rodajes, creo que es lo ideal. Mucho más ahora que el material lo podés tener al otro día, no como cuando se filmaba en 35mm. Me parece muy necesario para los que están filmando o



grabando, fundamentalmente para el director. Porque el editor no tiene la carga de lo que sucedió en el rodaje y es el primer espectador, puede ver si hay inconvenientes importantes, o si por el contrario funciona muy bien. Es necesario estar solo en ese primer encuentro con el guion y con lo que va llegando; esa adaptación al material, que va empezando a tener forma, es necesario hacerla en soledad. Por suerte el director está siempre muy cansado y en general no se acerca. Algunos sí, por ejemplo Olivera. Venía todos los días a la noche después de catorce horas de rodaje, radiante, a ver material. Yo decía: “No lo puedo creer. Ningún chico hace esto”. Él llegaba encantado: “Hola, vamos a ver, ¿todo bien? Sí, allá, hay muchos problemas...” ¡Eso era genial!

En esa etapa inicial, ¿le das mucha importancia al guion?

Generalmente sí. Pero cuando surgen problemas de relato que no se veían en la lectura, podés ir avisando de los mismos al ver el material. Esa es una de las cosas buenas de ir editando durante el rodaje. Si la cosa fluye y se puede pegar, soy una especie de niña buena con el guion. No me da hacer muchos cambios de entrada, ese trabajo empieza después.

¿Cómo se transforma el proceso cuando termina el rodaje y empieza a venir el director a la isla? Porque hay algunos que se sientan las ocho horas, pero otros te dicen “acá pensé esto” y se van a tomar un café...

Eso es una novedad de los últimos años. Es una pena que los directores no estén en la isla, porque la situación ideal es la del director al lado del editor. El intercambio en el proceso de edición es muy rico cuando están las dos personas juntas, no cuando una dice: “Hacé esta escena que vengo en un rato y la veo”. El trabajo hay que hacerlo con el director, y lo que surge como problema se soluciona con él en el momento. Me encanta trabajar sola, aunque también depende de la personalidad del director: por ahí hay algunos más agradables que otros, hay otros que son más impacientes, que no soportan ni un segundo el proceso de cortar y de unir.

¿Cómo fue tu paso de la moviola y el 35mm a la computadora y esto de tener todo en un disco?

Fue hace bastante, y al mismo tiempo fue ayer, porque las primeras cosas que se hicieron con computadora fueron en el 1992 o 1993. El cambio fue enorme. La concentración y el trabajo eran otros, sin duda; aun siendo mucho más aburrido el proceso para los directores, estaban ahí al lado de la moviola. Había excepciones, directores a quienes no les interesaba, pero la mayoría se instalaban ahí todo el día y se quedaban el tiempo que tardara encontrar un descarte, pegarlo y ver la diferencia en la escena. Hoy hay una capacidad de

dispersión alarmante, con las *laptops*, celulares, mensajes de texto, interrupciones, entradas a la isla, problemas de producción... Yo no tengo el recuerdo de que a las cabinas entrara ningún productor a hablar de dinero o de otras complicaciones. Había problemas, fracasos, e hipotecas, no es que el cine gozaba de buena salud económica, pero en la isla solamente se compaginaba.

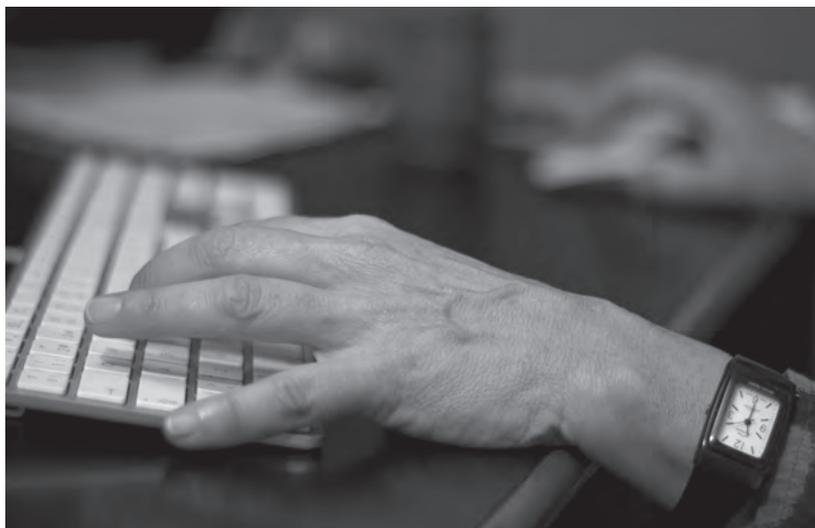
No se puede negar el placer del cambio de la moviola a la computadora, poder modificar cosas en menos tiempo como se hace ahora. Pero ahora no todos los directores se quedan. Hay más impaciencia. Estamos muy mal acostumbrados a que todo sea muy rápido, queremos todo ya. Considero que estamos muy acelerados, necesitamos bajar un cambio. También lo veo en la innecesaria cantidad de material que se graba por no planificar el rodaje, o por guiones no trabajados.

¿Cómo fue tu adaptación?

Nunca me cuestioné el cambio de la moviola a la computadora; hay gente de mi generación que tardó un poquito más en sentarse. Yo me senté y edité bastante rápido, pedí aprender urgentemente. Fue con *Patrón* (1993), de Jorge Roca. Estoy casi segura de que era la primera vez que entraba toda la película en la memoria de la computadora. Y obviamente aprendí con jóvenes que ya manejaban el Avid. Para mi sorpresa, no me costó mucho, porque la verdad es que no me gustan las máquinas. Soy bastante dinosaurio en eso: no me interesa, no me compro lo nuevo, siempre estoy un paso atrás. Pero lo que me gustaba era editar, entonces tenía que seguir trabajando de lo que me gustaba y aprendí bastante rápido a manejar el Avid. La diferencia era alucinante, no podíamos creer la posibilidad de probar, cambiar mucho más velozmente, no dañar el material. No variábamos mucho la forma de trabajar: en vez de marcar con el lápiz dermatográfico ponía el *in*, después buscaba el *out*, bajaba eso y lo ponía en el *timeline*. En vez de traerlo con la mano, guillotinarlo y ponerle cinta adhesiva lo ponía en el *timeline*. La sensación era la misma. El probar más rápido te da otra creatividad. Antes decíamos: "Vamos a probar si lo solucionamos de este modo. Pasame la toma D". Y hasta que se te ocurría otra, tenías que pedir el descarte de la nueva. Acá probás, modificás, sabés qué no va, si es por acá o es por allá... Fue un cambio enorme.

¿Con esto de la inmediatez creés que se perdió tiempo para pensar, o desapareció cierta santidad que tenía el ámbito de la isla de edición?

En la isla de edición, si uno consigue que se respete, se puede lograr estar solo y que no se interrumpa tanto. Lo que sí me parece que está pasando es que hay mucha dispersión por parte de los directores, y de algunos editores y asistentes también, en el sentido de que no todos se comprometen con la



película. Esto sí lo trajo aparejado la máquina. No es un antes y un después melancólico lo que quiero decir, pero la tecnología tiene eso de pedir cada vez más, hay como una impaciencia... ¿Cómo se traduce eso? Por ejemplo, en un “hagamos el trailer ya”, cuando todavía no tenés ni cinco minutos de película. “Hágamoslo de inmediato porque hay un festival...” “Entonces te pido un favor: ¿puede hacerlo otra persona? Yo tengo ganas de empezar a contar esta historia”. Lo primero que querés es concentrarte en lo más importante, recién está empezando algo. Entonces aparecen apuros de producción, proyecciones urgentes sí o sí para ver cómo venimos... Hay que trabajar para alguien como si fuera un espectador ya acabado cuando la película todavía está en proceso. Ni hablar de cuántos opinan sobre el material. “¿Por qué no subimos a YouTube esta escena?” “A mí me parece un disparate, yo no la subiría”. Me parece que hay mucho de eso ahora. Hay un proceso natural y lógico que es contar algo, que es hacer una película y después todo lo demás se va a sumando, va apareciendo. Y en el material hay errores importantes, quizás está faltando un poquito más de reflexión y de concentración, de parar un poco y ver si se está encarando bien.

¿Creés que es parte importante del trabajo ayudar al director a manejar sus ansiedades?

Se nos dice psicoanalistas, y algo de eso hay. Pero como en cualquier tarea que se hace de a dos, ambos están yendo a un mismo lugar. Y vos estás al servicio del director, yo lo siento así siempre. El director es el que pone todo para contar esa película —incluida la casa, la separación o lo que fuera—,



siempre es una sangría, y se acompaña ese proceso lo mejor que se puede. Hay que respaldar mucho, trabajar manejando lo mejor posible todo ese otro mundo y esas ganas de contar algo que tiene el director. Por supuesto, uno no es el autor pero está creando también, colaborando y creando. Ahí empiezan las defensas de lo que uno cree que es lo mejor para la película, y las grandes discusiones parten de ahí, defendiendo a muerte algo con lo que el director no coincide. Eso pasa bastante a menudo. No creo que haya leyes ni formas, depende también de la personalidad del director: si es autoritario, si es muy caprichoso... Igual tengo la sensación de que los directores en general no se suicidan, no hacen grandes defensas de cosas horribles y terminan cediendo, en el mejor sentido. Vos estás defendiendo algo que tiene su lógica y a él le cuesta mucho entender, y a lo mejor es un enojo de un día, o te dice: "De ninguna manera, yo lo pensé de este modo y me parece que va a ser así". Si la cosa en algún lugar le resuena, a lo mejor la cambia a la semana, pero la cambia. Por ahí quisieron contar de algún modo y no les salió; defienden a muerte algo que está mal porque no tienen otra escena 34, por ejemplo. Pero si vos les empezás a brindar la manera de mejorarlo y que esa escena que salió pésima no sea una tragedia, es muy raro que no la tomen. Nunca llegué a discusiones feas, de decir "este imbécil no entendió nada". Enojos sí, yo me ponía terca con algo y era tremenda. Con Eduardo Mignogna trabajamos en la isla que tengo en mi productora (Ahorita Normás), y un día le dijo a mi hermano y socio Juan Cruz que deberíamos cambiarle el nombre por La Mula Producciones... ¡por la terquedad con la que yo defendía mis argumentos, obviamente!

¿En qué creés que consiste ser un buen editor?

Fundamentalmente y más allá del resultado –que sería lo que quedó en la película–, un buen editor es alguien que primero acompaña con mucho compromiso el proceso y que logra que se lo escuche cuando plantea lo que cree es la manera más inteligente para lograr algo. Eso también es muy difícil. El otro día alguien me preguntaba: “¿Vos sos política?” A veces soy horriblemente franca, a veces me callo o espero un momento para decir algo. Hay diferentes maneras de decir las cosas. Y también implica una cuota de compromiso y de responsabilidad. La franqueza es muy difícil, pero hay que tratar de decir todo lo que uno piensa de cada situación y de aplicarlo, de mostrarlo, ir a fondo con



lo que uno cree que es lo mejor para la película. Si hay que matar al director, se lo mata (*risas*), pero hay que ayudar a que la película sea la mejor posible.

¿Creés en la intuición a la hora de editar, o razonás mucho las escenas?

Personalmente no tengo una formación teórica importante; realmente corto donde me lo pide, y me doy permiso para lo arbitrario. El guion sí lo sigo, pero me da mucho gusto jugar con las piezas. Me di cuenta de que todo lo que siento que aprendí fue por estar con gente que sabía, pero no podría decirte exactamente qué aprendí, por ejemplo, de César D'Angiolillo. Hay gente que además es teórica y sabe por qué hace lo que hace, en mi caso no pienso mucho antes de cortar.

¿Cómo es tu trabajo con los asistentes? ¿Cómo los elegís, cómo se desarrolla la dinámica y qué importancia les otorgás?

Soy dependiente de los asistentes, me parecen más que necesarios. Un poco por el tema de la tecnología, pero más que nada por el compromiso. Yo los necesito mucho en todo. Ahora estoy un poquito más ducha en la parte “entrañas de la máquina”, antes sufría mucho y les tiraba todo a ellos. Ahora por fuerza, por horarios, por miles de factores, hay que resolver cosas y empecé a aprenderlas. Entonces no dependo tanto de esa parte pero sí de la otra mirada. Porque toda la conversación previa hasta llegar al intercambio con el director es con el asistente, y es interesantísima porque el material lo estás viendo con ella o con él. No es bueno confiar tanto en la objetividad de uno mismo. Así como el director tiene una necesidad de la mirada del editor, el editor necesita al asistente.

Cuando se termina una película, ¿decís “hasta acá llegue” o sentís que podrías haber seguido haciendo otras cosas?

Me preocupa y me encanta seguir todos los procesos. Obviamente no puedo estar en la mezcla de audio, eso es una cosa que se perdió porque cambió mucho el concepto de que estuvieran integrados imagen y sonido. Antes se disfrutaba bastante el tema de la mezcla porque las bandas se armaban en la moviola, no las armaban los sonidistas solos sino junto a los asistentes de montaje. Yo fui asistente cinco años, y eso era divertido, aprendías y era muy jugoso porque veías las posibilidades del sonido. Entonces los editores perdimos cosas que son muy interesantes. Pero son los tiempos que corren. Es otro proceso.

No vuelvo a ver las películas de nuevo ni las sigo en el sentido de mi trabajo. No me arrepiento ni me cuestiono nada. Lo que no pude hacer y defender así, desesperadamente, porque me pareció que iba a quedar mal, me lo acuerdo

de por vida, pero no me torturo ni me enrolló con eso. Trato de soltarla. A lo mejor se podría haber hecho mucho mejor. Pero me parece que hay que hacer que encarnen las cosas, porque si no quedan para siempre buscando ser mejoradas. En general se logra llegar a buen puerto, hacer todo lo posible en un lapso de tiempo dado. En algunos casos se notan mucho las películas muy flojas, difíciles, que no vienen bien paridas de muchas cosas, de rodaje, de guion. Es un placer si tenés más tiempo, porque ahí te das cuenta de las posibilidades del montaje cuando las cosas están así de complicadas. Se puede mejorar muchísimo una película. No hay que mistificar el montaje, no es que hace maravillas, pero tampoco hay que despreciar sus posibilidades porque a veces, si hay tiempo para reflexionar, son enormes.

Ganaste varios premios Sur. ¿Podés hablar de alguna de esas experiencias?

Gané un Sur por *El lado oscuro del corazón* (1992) -también un Cóndor de los cronistas con este film- y otro con *Las manos* (Alejandro Doria, 2006). En general quiero mucho a las películas en las que trabajé. Me da muchísimo placer hacerlas, me enganchó mucho con los directores o directoras, es un viaje íntimo y me costó mucho al principio -ahora ya estoy más ducha- despegarme, me daba pena. Hacés una especie de amistad muy profunda y no siempre quedás amigo, porque es algo circunstancial pero a la vez profundo. Entonces es raro cuando se corta. Le pasa mucho a la gente en rodaje, y ni hablar si hay viajes de por medio. El cine es muy intenso, y cuesta mucho decir después: “Uy, me apagaron la luz”. “Hasta ayer hablaba con esta persona de cosas importantísimas de la vida”... Intimás en cosas personales también, con algunos más y con otros menos. En algunos casos quedé amiga, como con Eliseo, y con buena relación con todos, en general. Pero en otros casos no y te da pena, es como que va pasando el tiempo y te vas viendo cada vez menos. Seguís el festival, seguís los premios de la película, seguís hablando un poco de cómo fue todo, un par de notas y todo se diluye. Pero es muy rara la primera separación, es bastante rara... Extrañás a las personas. Pero después queda la película, eso es muy bueno.

Cuando, por ejemplo, un taxista te pregunta a qué te dedicas, ¿qué respondés?

“Yo trabajo en cine”, le digo. “Pero en la cocina del cine”, aclaro, “en la parte de atrás. ¿Vio que hay que juntar las cosas, poner la música...? Yo corto, pego una escena con otra”. “Ah, qué interesante”. “¿Vio que se filma todo, una toma entera? Usted seguramente vio cuando dicen: ¡Acción!”. Bueno, hay que sacar eso, hay que ver cuál es la mejor parte en que uno le contesta a otro”.

Dijiste “taxista” y me acordé porque más de una vez me ha pasado, y en esos casos arranco de cero. La pizarra es una buena manera de que se entienda.



“Ah, claro, si eso no está nunca”, piensan. Entonces ya de entrada cualquiera sabe que hay algo que tenés que sacar. Y se quedan alucinados... La gente se alucina, eso me encanta. Porque cuando no sabés resulta todo muy mágico, no te cuestionás lo que ves. Es como cuando a uno le explican un principio de física muy básico, como si vos me dijeras por qué sale agua de la canilla. Si nunca te preguntaste de dónde sale el agua, es muy divertido que te lo expliquen. Es mágico para la gente, no lo pueden creer.





Alejandro Alem

(SAE)

Estudió cine en Cecinema y en el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC). Aprendió la técnica de montaje como asistente de Miguel Pérez y César D'Angiolillo.

Editó, entre otros largometrajes, *Perdido por perdido*, *Secretos compartidos*, *Nueces para el amor* y *Una estrella y dos cafés*, de Alberto Lecchi, *El día que me amen*, de Daniel Barone, y *Comodines*, de Jorge Nisco.

Junto a Alejandro Parysow, logró instalar una nueva forma de producción televisiva a través de la edición y musicalización. Actualmente ambos dirigen la compañía Cuadrocuadro. Algunos de sus trabajos son: *Tiempos compulsivos*, *El puntero*, *Para vestir santos*, *Tratame bien*, *Epitafios* (HBO), *Amas de casa desesperadas*, *Mujeres asesinas*, *Vulnerables* y *El jardín de bronce* (HBO), entre muchos otros programas.

Obtuvo el Promax/BDA World Gold Award con la apertura de *Epitafios*, fue nominado al Cóndor de Plata con *Comodines*, y recibió el premio al Mejor Montaje en La Habana con *Perdido por perdido* y el Tato 2013 a la Mejor Edición de Ficción con *Farsantes*.

¿Cómo llegaste a ser montajista?

En principio intenté ingresar al CERC (actual ENERC), en 1978. Di el examen y aprobé, pero a último momento dijeron que no nos iban a dar la vacante a tres aspirantes —uno de ellos era Fabián Bielinsky— porque entraba gente de la Marina en nuestro lugar. Ya entusiasmado con la idea de estudiar cine, empecé a cursar primer año en un taller. Al año siguiente llamaron del Instituto y nos dieron la vacante a quienes nos la habían negado. Entré en el Instituto y fui haciendo las dos cosas a la vez.

¿Aprendiste montaje estudiando?

En el CERC teníamos como profesor de montaje a Jorge Garate, que era compaginador de Argentina Sono Film. Él empezaba la primera clase diciendo “compaginador se nace o no”, tenía la idea de que esto no se puede aprender. Enseñaba todos los movimientos del laboratorio, cosa que me sirvió; era alguien de oficio. El Instituto en ese momento era de terror, así que estuve apenas seis meses. Nos fuimos con un grupo de compañeros del taller y armamos un curso privado con Simón Feldman. Estudiamos un par de años con él, y esos fueron más o menos todos mis estudios. No tengo una formación académica; estoy en una zona inter-

media entre los viejos compaginadores, que eran solamente de oficio, y los nuevos editores, que suelen hacer una carrera universitaria. Una zona media donde leíamos los pocos libros que conseguíamos y pasábamos por determinadas experiencias.

¿En esa época hiciste tus primeros trabajos?

Había logrado empezar a trabajar en publicidad, como asistente en la productora de Juan José Jusid. Tenía que seguir toda la post en el laboratorio, así



que me pasaba el día en Alex. Y tuve la suerte de que los compaginadores de Jusid fueran Miguel Pérez y César D'Angiolillo. Estaba en permanente contacto con ellos, y también con cortadoras de negativos, trucas, dosificaciones de copias... Así fui aprendiendo rápidamente todo lo que era el mundo del laboratorio y la compaginación de ese entonces. En cierto momento, eso me permitió pedirle a Miguel si podía hacer un meritorio (que era como se empezaba en esa época) en una de las películas que él compaginaba. Fue en *Sentimental* (1980), de Sergio Renán. Seguí trabajando en publicidad y a la par avanzaba en el aprendizaje del trabajo de asistente, tanto con César como con Miguel. Con César me tocó hacer *Asesinato en el Senado de la Nación* (Juan José Jusid, 1984). Había bastante producción, mucho entusiasmo por la vuelta a la democracia y todo eso.

¿Cómo llegaste a ser compaginador?

El camino fue bastante largo, porque en principio para poder ser un buen asistente tenías que tener horas de moviola, aprender en una máquina industrial. Así como algunos aprendían a manejar una máquina para tornear o para doblar chapas, en esta actividad tenías una moviola con rollos, con un montón de reglas y cuestiones bastantes complejas. Sólo con muchas horas de vuelo podías manejarla con habilidad, quizás acceder a editar algo. Tuve veintipico de películas como asistente, lo que me hacía estar cerca del compaginador, ir viendo el proceso de trabajo y aprendiendo. Sobre todo, ver cómo se establecía la relación entre el compaginador y el director (y los productores, el sonidista, toda la gente que estaba terminando la película). Tuve la suerte de estar en películas importantes: fui el asistente de Miguel, junto con Pablo Mari, en *La república perdida* —estuvimos ocho meses trabajando en esa película—; de D'Angiolillo en *Camila*... Era realmente increíble. A veces trabajabas en alguna película junto a un editor con quien nunca lo habías hecho antes; te llamaban de refuerzo para los finales, donde había cinco o seis moviolas a la vez para el armado de bandas de sonido. Eso también cambió.

¿Cómo era el trabajo de sonido en esa época?

Trabajábamos mucho con los sonidistas. En realidad, el que editaba el sonido era el asistente de montaje. Él era quien se sentaba junto al sonidista a editar la banda de sonido. Si tenías la suerte de estar con Carlos Abbate, José Luis Díaz, Abelardo Kuschnir o Aníbal Libenson, que eran los mejores de esa época, aprendías bastante porque te iban enseñando todo lo relativo a armar bandas. También estaba la ardua labor de doblaje. Todos esos trabajos, toda esa experiencia te iba llevando a la posibilidad de compaginar. Empezabas por los cortos de la gente de tu generación; eso no ha cambiado mucho.

Porque en toda esta producción de largometrajes y publicidad, ¿con quién te ibas relacionando? Con los ayudantes de dirección, que más o menos tenían la edad de uno. Y cuando ellos eventualmente llegaban a hacer un corto, le pedían ayuda a los asistentes de montaje, que podían conseguir algunas horas gratis de moviola en las escuelas. Así empezamos a armar cortos. Por esas películas me hice muy amigo de Alberto Lecchi. Entonces empecé a editarle sus primeros cortos, hasta que hizo su primer film, *Perdido por perdido* (1993). Y así con otros directores. A veces los compaginadores con quienes trabajábamos habitualmente nos pasaban trabajos; alguna cosa que Miguel no quería hacer, sencilla, como un comercial. De a poco. La verdad es que no era fácil, y éramos muy pocos quienes compaginábamos en fílmico.

¿Cómo te llevaste con la llegada del video?

Cuando apareció el video cambió todo. Por suerte, me tocó estar junto al grupo que trajo los primeros Avid al país, que empezó a investigar y puso plata para traer los equipos. Vinieron dos equipos: uno que compramos con mi socio en ese momento, Pablo Mari, y otro que compró Edi Flehner para su productora de publicidad. Ya de por sí ese fue todo un cambio; yo ni siquiera tenía una computadora personal. Nadie tenía una. Fue todo un tema aprender, entender cómo era esta cosa. Pero ahí se empezaron a fusionar el mundo del video y el mundo del cine. El Avid era una herramienta digital, pero desarrollada en base a toda la experiencia de los editores de cine. Y pude empezar a compaginar largometrajes: hice *El dedo en la llaga* (Alberto Lecchi, 1996), que fue probablemente el primero editado en Avid en Argentina. Se podía trabajar mucho mejor, había muchas más posibilidades.

Con Pol-ka aparece una manera nueva de hacer ficción en la televisión argentina. ¿Cómo llegaste a esa productora, cómo fue ese proceso?

Hacia fines de los ochenta empezamos a tener algunas experiencias con videoclips, por ejemplo en los de Fito Páez dirigidos por Fernando Spiner. Ahí lo conocí a Fernando, quien tenía relación con Adrián Suar porque lo había dirigido en televisión. Adrián le llevó el proyecto de *Poliladron* (1995-1997), con la idea de hacer dos capítulos piloto para presentar a Canal 13. Fernando empezó a armar un equipo; nos juntó a todos para ver qué se nos ocurría y discutir el diseño que íbamos a hacer de esa serie: qué es lo que se pretendía, cómo hacer que luciera como las series que venían del exterior, cómo podíamos usar las diferentes herramientas. Se empezó a hablar de usar dos cámaras, de tener una luz de diseño más elaborado en vez de parrillas como se acostumbraba hasta ese momento, de no grabar estudio sino en locaciones, de usar el sonido directo, de editar con Avid. En suma, cómo hacer una narración

cinematográfica en una serie que debía grabarse en cierto plazo y editarse en un tiempo bastante breve. Hasta entonces un programa de televisión de esa clase se hacía “switchead”; en bloques, se le ponían unos títulos, alguna música en el paso de una secuencia a otra... Más o menos ese era todo el trabajo que tenía de edición.

Hay una anécdota que merece ser contada. A Suar trataron de convercerlo con que los editores le estaban robando, que no podía ser que tardaran tanto. Entonces Adrián empezó a venir todos los días a la edición. Por supuesto, como no es ningún tonto, a los veinte minutos ya estaba fascinado con lo que se podía hacer en el Avid. Empezó a ver las cosas que hacíamos con Fernando y se enamoró de la herramienta y las posibilidades que daba. El productor y generador del proyecto pasó a valorar mucho el mundo de la edición.



Con vos y tu socio Alejandro Parysow (SAE) empezó a crecer mucho la figura del editor/realizador en la televisión argentina...

Cuando el proyecto de *Poliladron* estaba más avanzado surgió el tema de la musicalización. En la televisión de la época venía alguien con un montón de cds y los ponía directamente. No era lo que nos planteábamos para la serie, así que me ofrecí para hacer la musicalización. Busqué los discos de películas que tenía en casa, compré otros, y empezamos a musicalizar nosotros. A Suar le encantó. El tema de editar y musicalizar un capítulo entero acá lo inventamos nosotros. Ahí ya tenés dos aspectos; el tercero es la

imagen. El Avid digitalizaba un solo campo de video, entonces Adrián lo veía en la isla a 25 cuadros progresivos y decía: “¡Pero esto se ve como en un cine!” Al sacarle toda la “dureza” del video, los movimientos eran parecidos a los cinematográficos. No estaban los dos campos habituales del video. “Bueno, quiero eso”. Gran pelea con Canal 13, donde no querían saber nada. Pero Adrián la llevó hasta el fondo y los convenció. Ese fue uno de los aspectos más importantes porque parecía filmado. Quizás la ves hoy y no te parece tan bueno, pero en ese momento, comparada con las otras cosas que había, era una calidad de imagen muy superior. También había postproducción de sonido—algo que en nuestra televisión no había existido nunca—, porque ya había equipos de edición de sonido y de mezcla digitales. Había una postproducción de sonido igual a la de un largometraje, con armado de bandas y demás. Todo ese combo era absolutamente novedoso y redundaba en un producto muy particular para la época, muy diferente. Y esa forma de trabajo pasó a ser el modelo con el que había que hacer ficción televisiva a partir de ese momento.

Generó un estilo no sólo narrativo, sino también de producción.

Cualquier productora que intentaba hacer algo con cierto criterio se fijaba cómo lo habíamos hecho nosotros en Pol-ka. Toda esta forma novedosa de editar televisión la íbamos construyendo ahí con Ale Parysow, que pasó a ser mi socio. Él empezó a editar en ese momento de gran producción en Pol-ka, cuando de golpe estábamos haciendo dos o tres programas a la vez. Éramos una máquina de editar.

La dupla Alem-Parysow es conocida. ¿Cómo se gestó?

Ale era nuestro asistente cuando yo era socio de Pablo Mari, es bastante más chico que yo. En un momento, Pablo hizo su camino por su lado, yo hice el mío y ahí le ofrecí a Alejandro que se sumara a nuestro proyecto de poner un Avid. Ale se vino conmigo y cuando apareció todo esto de Pol-ka le ofrecí ser socio, 50 y 50 de lo que hiciéramos, y así seguimos hasta hoy. Obviamente no es fácil, pero a nosotros nos salió y nos hemos complementado muy bien; en el sentido de que creo haberle aportado mi experiencia y Alejandro, que ya venía con la Commodore en la mano, me aportó toda la cuestión técnica.

¿Cómo es la metodología de trabajo entre ustedes?

Si cada uno está en un programa distinto, trabaja en él por separado. A lo sumo el otro le pide ver si va bien o aporta ideas. Si es una tira en la que estamos los dos, por lo general uno sigue la unidad narrativa en general—la última

mirada, el final de la musicalización—y el otro arma el programa. Por ejemplo, en *Los siete locos* (2015) Ale era el editor de la totalidad del proyecto y yo armaba escenas sueltas, y en *Farsantes* (2013-2014) fue al revés. Estamos acostumbrados a trabajar los dos, y cuando nos toca entrar en un proyecto que venía haciendo el otro, charlamos un par de cosas o vemos con qué características de edición y musicalización viene el programa, y tratamos de acoplarnos a lo que está haciendo el otro.

También hemos hecho experimentos. Por ejemplo, en un momento estábamos los cuatro editando: Santi Parysow, Juampi Lloret, Ale y yo. Agarramos una secuencia y la editamos todos, cada uno con su versión. Y estuvo buenísimo. Las versiones quedaron todas bien y eran todas diferentes. Ahí ves que no hay una sola forma de editar; cada editor tiene su personalidad, como un músico. Por más que tengan una misma pieza —un mismo guion—, no todos los músicos la interpretan igual. Con el editor pasa algo parecido. Por eso creo que es un trabajo con mucho aporte creativo, no es sólo técnico. Yo peleo por salir de lo exclusivamente técnico, para que lo técnico no le gane al aporte creativo y narrativo en la realización de una obra.

¿Qué diferencias encontrás entre el trabajo para la televisión y el cine? ¿La inmediatez, la relación con los directores...?

Ante todo, en los programas de televisión los directores están 12 o 13 horas en grabación. No participan de la edición porque no les da el físico ni el tiempo. Ya de entrada tuvimos que acostumbrarnos a trabajar sin director, y ahí empezamos a asumir responsabilidades. Incluso, en los comienzos de Pol-ka tampoco había esa clase de productores fuertes que siguen un programa y trabajan con el editor. Todo pasaba por Adrián: uno le mandaba el VHS, Adrián lo veía, nos llamaba por teléfono y se venía a hacer las correcciones o modificaciones que creía más convenientes para el programa. Todavía hoy se sienta a discutir apasionadamente la edición de un programa, Adrián es un capo trabajando. A la velocidad con que se trabajaba, también pasaba a veces que nosotros mismos cerrábamos los capítulos. Sobre todo en las tiras diarias porque no había tiempo y se achicaba la distancia con el momento de salir al aire. Todo eso se pudo hacer en base a la confianza que se consiguió después de tanto trabajo, tantas horas, tanta experiencia.

A la vez, uno va mejorando su trabajo. La posibilidad de editar ficción durante muchísimas horas te da más rapidez, más precisión, más ideas. Un entrenamiento mayor. Y es también una sensación diferente a la de editar una película. Vos estabas muy contento con la película y no la veía ni tu mamá; con la televisión, en cambio, pasa una cosa mucho más “zarpada”. Con *Poliladron, Verdad consecuencia* (1996) y todos los programas que vinieron, el portero a la

mañana te saludaba y te decía: “¡Qué bueno estuvo el programa anoche!” A mis viejos les encantaba que apareciera mi nombre en la pantalla del televisor, porque hasta ese momento era un loco que hacía unas cosas raras, que no iba a ningún lado. Había reconocimiento, y eso influye cuando estás trabajando. La repercusión te hace estar más enchufado. Otro valor que tiene la televisión es que se puede arriesgar mucho más que en el cine. Te la jugás; total, si no salió en un capítulo lo cambiás al siguiente y probás de otra manera. Hay mucho más riesgo que en una película, donde está todo más pensado, más elaborado. La mayoría de las veces, elaborado de una manera más conservadora y hasta miedosa. En ese sentido, la televisión tiene una frescura que para la edición es mucho más divertida.

¿Esa cercanía con el público cambia la forma de armar la narración? ¿Tenés en mente al espectador en la edición televisiva?

No sé si es tan pensado. Yo, por lo menos, siempre trabajé con cierta libertad, haciendo lo que me gustaba y creía que era mejor para el espectador. A veces es en los pequeños detalles, en las pequeñas ideas, donde uno puede aportar eso que distinga a la realización de un producto audiovisual. La televisión te da esa posibilidad de arriesgarte —no siempre pero te la da—; el largometraje nunca. En una película se están jugando la vida; en ese sentido la televisión es más lúdica, eso es lo que me gusta.

Lo que siempre me guía es que el programa o la película no pierdan interés para el espectador. Todo mi aporte pasa por construir un relato que resulte interesante y vaya empujando la cosa hacia nuevas sensaciones para el espectador.

¿Vos te pensás como el primer espectador?

Sí, claro. Ya me pasaba con los largometrajes. Llegaba el material, se revelaban los negativos y se hacían unas copias de todo ese material mudo. ¿Y quiénes eran los primeros que veían esa copia muda? Los compaginadores y asistentes, para controlar que estuviera todo en foco o que no se hubiera rayado, porque si había un problema técnico tenías que avisar rápidamente a filmación para que lo corrigieran. En segundo lugar, ya empezábamos a ver un poco qué pasaba con ese material. Y en general, cuando sentía que algo estaba bueno, me daba placer verlo desde ese primer día hasta la edición número 250 mil que hiciera. Cuando algo me parecía horrible, me iba encariñando a medida que avanzaba el trabajo y al final no lo veía tan mal. Pero después, a la hora de exhibirlo, alguien me decía “¡qué horrible tal escena!”, y eso yo lo había visto de entrada.



¿Cómo es el trabajo en las tiras diarias?

Recuerdo que cuando vino la primera, *Gasoleros* (1998-1999), casi me enfermo. Parecía imposible. Imagino que debe haber sido parecido al paso del cine mudo –con todo lo que había avanzado en cuestiones de edición, movimientos de cámara y demás– a un cine sonoro estático. Nos horrorizamos cuando aparecieron las tiras diarias. Pero después, se encontró un punto intermedio y se estableció una relación (que perdura hasta hoy) de más o menos 30% del programa grabado a dos cámaras y editado, y el resto switchheado. Mi aspiración es que las tiras sean 100% editadas, no sé si lograré convencerlos alguna vez.

También sos guionista y participaste en ese rol en programas de televisión.

Sí, en un momento sentí cierto cansancio de editar y empecé a intentar escribir guiones. Armé un pequeño equipo con Daniel Romanach y Carlos Perrotti, y comenzamos a desarrollar ideas y escribir trabajos que no eran para nadie en particular. Fue todo un ejercicio y nos permitió empezar a hacer guiones para *Mujeres asesinas* (2005-2008). El programa había sido un éxito y necesitaban más guiones de los que habían pensado, entonces nos pusimos a escribir e hicimos nueve capítulos.

De esta manera estás en dos procesos estructurales bien distintos, el guion y el montaje.

No creo que escriba para nada bien, pero parto de la base de que soy espectador de televisión desde los seis años. Siempre me gustó mucho ese medio. Entonces tenía una idea a desarrollar, armaba un poco la estructura de esa historia y cómo la quería contar, y entre ellos dos se repartían y empezaban a escribir. Después me llegaba todo ese material a mí, y lo que hacía era reescribir las cosas que no me gustaban y editarlo. Empezaba a darle la estructura casi por oficio de editor. Así y todo, después eso atraviesa todo el proceso de producción y dirección, donde perdés el rastro de lo que están haciendo, y siempre se modifica mucho. Se editaban los primeros guiones calculando si algo iba a ser muy largo o si faltaba otra cosa; se iba armando la estructura en el papel.

Hablando sólo de montaje, ¿cómo es tu método de trabajo, si es que tenés uno?

Lo primero que hago es ver todo el material. Hace falta paciencia para ver ese trabajo que llega, que a veces es mucho. Esto de ver todo el material puede parecer obvio o tonto, pero hay editores que no lo hacen. Suponen que el material se puede ver rápido y se ponen ansiosos, o sienten que están perdiendo el tiempo, o tienen determinada presión que hace que no vean todo. Entonces lo primero es ver todo. Ahí, en esa primera visualización, empiezo a armar en mi cabeza el rompecabezas de la escena. Empiezo a sentir qué me pasa con el material, y esa primera sensación trato de ponerla en la edición. Si me gustó mucho determinada cosa, va a estar. A veces uno piensa en cierto camino y funciona, y a veces es más difícil de lo que habías pensado. Hay que tratar de no ser obcecado.

Llego a un primer armado, lo veo una vez, corrijo las cosas que no me convencen y ahí lo dejo. En general armo las escenas separadas, y hasta que no tengo el 90% del material no empiezo a ver qué pasa en la totalidad. Después pego una escena detrás de otra para ver cómo funcionan; esa sería una segunda visualización y corrección. En el caso de Pol-ka, para determinados proyectos hay un director de edición.

¿En el cine trabajás de la misma forma?

En el caso de un largometraje, esas escenas sueltas se las mando al director para que las vea, me haga sus comentarios y pueda ir haciendo correcciones día a día, armando a la par mía. Esa relación con el director tiene que basarse en la confianza. Un director que ya trabajó con uno y confía no se va a poner a revisar corte por corte, porque parte de que lo que uno hizo con el material es

lo mejor que se podía hacer. Seguramente no es lo único y quizás tampoco sea lo mejor, pero si tiene confianza en vos como editor, como profesional, va a estar más tranquilo y se va a poder avanzar. Si el director no te conoce, hay que atravesar toda esa construcción de confianza y de experiencia que hace todo más largo, más penoso. Obviamente hay que tener la oportunidad de trabajar juntos en profundidad para que él confíe en tu criterio. Y a la vez tienen que “delirar” juntos; en cierto sentido sos un director más.

En la televisión argentina el uso de la música y sus derechos legales te dan una autonomía que es imposible en el cine. El hecho de musicalizar, ¿cambia muchas ediciones?

Sí, cuando edito ya estoy pensando qué voy a hacer con la música. A veces con tanta producción es difícil no repetirse, pero se intenta buscar una onda diferente para cada programa. Algunos te abren más una puerta a la originalidad y otros no tanto. De todas maneras, tampoco me parece obligatorio tener que musicalizar para editar ficción. Hay editores de ficción que no musicalizan porque no les gusta, no lo saben hacer o no les interesa, e igualmente el programa está bien editado y tiene gente específica para musicalizarlo.

¿Qué otras disciplinas considerás importantes al momento de editar?

Uno recibe influencias de todo tipo –musicales, determinado cine que a uno le gusta...– y ahí está la semilla de muchas ideas que le surgen. Yo estudié música; de chico tenía mi banda de rock, toco la guitarra. Soy malísimo, pero me pude sacar el gusto musicalizando y trabajando con músicos. Creo que los que saben de música editan mejor, y no lo digo por mí: he formado varias camadas de editores y los que venían con estudios de música o tocaban un instrumento tienen más facilidad a la hora de editar.

¿Qué creés que hace a alguien buen editor?

Me gustan los editores que toman decisiones, que no son dependientes del director como meros operadores: “Ahora hago un armado más o menos, porque total lo van a ver y me lo van a corregir”. Yo no hago primeros, segundos y terceros armados. Mi armado refleja lo que vi en ese momento. La secuencia la vi así y me gusta así. Cuando se empiezan a fusionar las secuencias, cuando empiezan a funcionar en la totalidad, empezamos a ver un producto audiovisual entero y sentimos qué queda y qué no. Pero cuando uno empieza a armar no debe pensar que es un primer armado, hay que hacerlo como si fuera el definitivo.

Agregaría algo más que yo aprendí con los años, que nos pasa a todos los editores: la sensación de adueñarse del material, creer que lo hizo uno. Hay que ponerse la camiseta del proyecto que se está haciendo y creer en él, pero no adueñárselo. Tampoco desvalorizarlo o mirarlo desde arriba. Hay situaciones que están más flojas, brindan menos posibilidades o tuvieron más dificultades, y uno tiene que colaborar en eso. Aunque tampoco es que podamos salvar todo.

¿Cómo explicarías, en términos sencillos, qué hace un editor?

Es difícil. A veces pongo el ejemplo de armar un rompecabezas, pero en general trato de decir que en la edición estoy manipulando tiempo y espacio. Se graban o se filman determinados planos, en determinados lugares, con determinada duración. Y yo soy el que decide desde qué lugar, desde dónde vemos la situación y de dónde hasta dónde va ese plano; o sea, cuánto dura. Voy decidiendo cómo armar esa realidad virtual, cómo se salta de un plano a otro y en qué momento. Y así algo que dura media hora vos lo sentís de dos minutos, con una cierta continuidad: te hago entrar en una ilusión.



¿Por qué decidiste ser editor?

No creo que haya habido un momento en el que me di cuenta de que quería ser compaginador; me fue llevando la industria. Quizá sí hubo una decisión en decir “me quedo acá porque me gusta y admiro a mis maestros”, porque tenía posibilidades de trabajar en otras áreas y no lo hice. Hay algo que siempre dice un amigo, Hugo Colace (ADF), cuando le preguntan: “Con toda tu experiencia y lo que sabés de fotografía y cámara, ¿no vas a dirigir?” Y él dice: “He estudiado, me he preparado mucho para hacer fotografía, me he esforzado mucho en mi cámara como para dejar esto por un trabajo menor”. Y a veces bromeo con los directores diciéndoles: “Me ha costado mucho ser editor para pasar a hacer un trabajo menor”. Obviamente admiro a muchos de nuestros directores y me siento honrado cuando me convocan a trabajar en sus proyectos.





Luis Barros

(SAE, EDA)

Nació en la Ciudad de Buenos Aires en 1969. De niño conoció los pasillos de los canales de televisión más importantes de la Argentina junto a su padre, el productor Ricardo Barros.

En sus más de veinte años como editor, participó en muchos éxitos televisivos como *Showmatch*, *Tumberos*, *Disputas*, *Hacelo por mí*, *Sol negro* y *La TV ataca*, desestructurando los parámetros establecidos de la edición hasta los noventa. En cine se destacan las primeras películas de Raúl Perrone —*Labios de churrasco*, *La felicidad (Un día de campo)*, *Peluca y Marisita*, *Ocho años después*—, así como también *Masterplan*, de Diego y Pablo Levy, *La suerte en tus manos*, de Daniel Burman, e *Inseparables*, de Marcos Carnevale.

Actualmente desarrolla su carrera como director de cine y televisión, mientras continúa editando.

En tu caso, la televisión es un asunto de familia.

Mi papá fue asistente de dirección y productor durante muchos años en la mayoría de los canales. Desde los dos o tres años que voy a los estudios, sobre todo a los de los canales 7 y 13. Hay algo casi innato de saber de qué se trata la televisión, en cambio, no tanto del cine.

Mi padre trabajó durante varios años en *Badía y compañía* (1983-1988), un programa ómnibus, que duraba muchas horas. En ese momento el rating sólo llegaba una vez por semana, los miércoles. Entonces Badía tenía a una persona diciéndole cada cinco minutos qué es lo que había en los demás canales. Esa persona se fue, y papá me preguntó si yo quería hacer ese trabajo. Tenía 15 años, el programa iba los sábados, no me interfería con la escuela. Así que mi carrera empezó ahí, casi por casualidad.

¿Y la edición?

Trabajé mucho con Marisa Badía, la hermana de Juan. Empecé siendo asistente de ella, a quien le encantaba editar con Requena —el ex dueño de Video Cuatro—, que hacía clips para el programa. Yo iba y me quedaba mirando. También veía a otras personas, típicos empleados de canal, que no querían

editar. Entonces yo, joven insolente, les empecé a decir: “Andate a comer y yo lo pego”. Era una época en donde no se editaba mucho todavía, estamos hablando del año 1990.

Es el principio de la edición en video en Argentina.

Ahí había de todo: estaban las BPs, que eran las cintas abiertas grandes, algunas cintas en VHS, y estaba apareciendo la U-Matic recién. La Betacam fue más de los noventa, de la época de Telefé, cuando se modernizó Canal 11. En definitiva, usábamos U-Matic, VHS, S-VHS.

Hubo un momento en que yo me abrí; tenía 18 años, ya trabajaba mucho con los Badía y hacía *Imagen de radio*, como asistente de producción. Un amigo que trabajaba en la Rock & Pop, sabiendo que me gusta mucho la música, me metió como musicalizador y como encargado de la discoteca de esa radio. Ahí conocí a Mario Pergolini.



¿Entonces llegó La TV ataca (1991-1993)?

Yo estuve en la génesis. Llegó Diego Guebel con la cabeza totalmente abierta luego de vivir unos años en Estados Unidos. Cuando lo conocí era alguien que aunaba la publicidad y el cine. Y convence a Mario de hacer *La TV ataca*.

En ese momento empezó algo nuevo en la televisión argentina.

Era el año 1989 o 1990. Había programas como el de Olmedo (*No toca botón*) en los que sólo se pegaban los bloques. Se “switcheaba”, no había edición. Excepto en las telenovelas, pero eran a una sola cámara y una toma única.

Nunca me voy a olvidar cuando Guebel vino y me dijo: “Mirá este U-Matic con los 10 años de los premios MTV.” En Argentina sólo tenían televisión por cable las personas adineradas. Es decir que ninguno de nosotros veía MTV. Vi eso y “flasheé en colores”.

Era el mundo del clip fragmentado; cuanto más fragmentado, mejor. Diego me decía: “Quiero que en las notas haya eso, que esté todo así cortado, que no dejemos las cosas largas, que les agreguemos música y efectos locos”.

Era una libertad total y llamamos la atención. No digo que hayamos cambiado la televisión pero sí la desestructuramos.

La TV ataca era una cosa rockera, otro nivel, otra locura. Presenció el momento en Canal 9 cuando le mostraron a Alejandro Romay la cortina de *Hacelo por mí*, que era un tema de Ataque 77, y dijo: “Ah, sí, está bueno el tema”. No me olvido más, porque él lo tenía que aprobar y lo aprobó. Y claro, era una locura poner rock en la cortina de un programa.

Otro programa-hito al que llegaste fue Videomatch (1998-2004).

Estaba editando y me llama Tinelli. No sé cómo había conseguido mi teléfono, no hablábamos desde hacía unos años. Me empezó a preguntar cuánto editaba, cuánto duraba lo que editaba. Estaba como ávido por saber qué estaba pasando.

A los dos o tres meses me preguntó si quería irme con él. Lo terminé haciendo. Telefé daba cierta seguridad, Era un canal que estaba en pleno crecimiento.

En los años 90 estabas con La TV ataca y Videomatch, pero también con un símbolo de la independencia como Raúl Perrone.

Sí, trabajé con “el Perro”. En Telefé todavía no había lugar para editar, estaban todas las islas ocupadas. Entonces fui contratado por una productora (Intervisión), donde yo era editor fijo.

Al Perro lo conocí en los pasillos de *La TV ataca*. Él había sacado un libro de dibujos de rock, entonces siempre andaba por ahí con Mario. Una productora suya, la de *Labios de churrasco* (1994), me dijo: “El Perro quiere editar una película, yo sé que a vos te gustaría”. Y dije que sí. Como en Intervisión estaba muchas horas, le dije a Perrone: “Vení y la editamos a la madrugada”.

¿Era una película en video?

En Hi-8, que grabó con un angular. En vez de hacer los *fade out* hacía un *wiper*, lo cerraba y lo abría para que coincidiera con el angular. Me encantó hacer esa película, me abrió mucho la cabeza. Corría el año 1993.

Además era algo muy distinto a lo que venías haciendo.

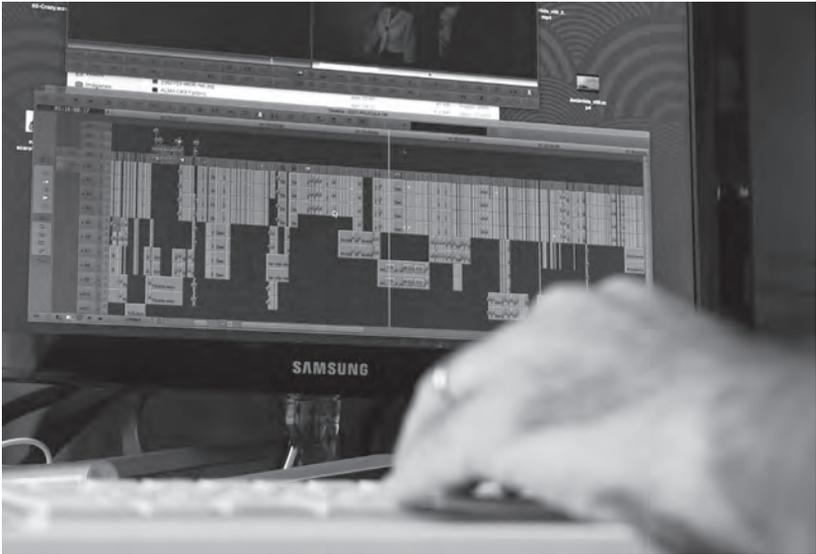
Perrone me mostró que podía hacer otras cosas, más artísticas, con otros tiempos. Me gustaba el cine, siempre fui espectador pero en cierto punto no me imaginaba en ese mundo. Eso se fue dando de a poco. Hasta hace pocos años todos me decían que yo era de la televisión, que no entendían qué hacía en el mundo del cine. Siempre me hicieron sentir esa diferencia. Con Perrone no paré; como siempre hizo las cosas de manera amateur, edité muchas cosas con él.

¿Cómo era el proceso de trabajar con alguien tan independiente?

Era muy interesante ver el progreso de la película, porque no la tenía terminada pero ya quería comenzar a editarla. Él filma unos pocos días y edita; ve cómo le queda y decide cómo sigue. Editábamos los primeros quince minutos de la película, en la semana o en el fin de semana rodaba, y lunes y martes siguientes la seguíamos pegando. En forma lineal, uno veía muy claro lo que estaba haciendo, y él iba agregándole intensidad.

Tuviste una escuela muy fuerte, que fue la explosión de Videomatch durante los 90. ¿Cuántas horas por día le dedicaban?

Me crié mucho más con la intuición que con el estudio. Me hubiese encantado estudiar, porque habría tenido más herramientas, habría hecho algunas cosas mejor. Aunque pienso que logré bastantes. Te pongo un ejemplo. El programa salía todos los días a las diez de la noche, y las notas me llegaban vía satélite, a veces a las siete de la tarde. Editaba una nota en una hora. No eran complejas, pero había que ver si los chistes funcionaban o no, e ir armándola “en caliente”, con un crescendo, musicalizando en vivo.. Así salía al aire. Si eso no te daba experiencia...



Te daba más seguridad, ¿no?

También más decisión, algo que falta en estos tiempos. Es cruel, porque unas veces te saca energía y otras te hace poco pensante. Pero si tenés decisión sacás lo mejor de vos en pocos minutos. Hay muchas veces que estás quemado y no avanzás. Lo que encares tiene que ser algo que te salga natural, que te salga hacerlo bien. Porque, de lo contrario, si te sentís obligado, no vas para ningún lado.

En el 2000 llega Sebastián Ortega a Ideas del Sur y empiezan varios años muy buenos en ficción de alto presupuesto para la televisión.

A fines de los 90 Marcelo se pasó de Telefé a Canal 9 porque necesitaba hacer un cambio. El antecedente a todo lo que hizo Sebastián fue una gestión de Damián Kirzner, que estuvo en Ideas, e hizo *Okupas* (2000) junto a Bruno Stagnaro y mucha gente de cine. Fue un momento de transición en esa productora.

Sebastián empezó de a poco. Su primer proyecto fue *Tumberos* (2002), que se volvió a hacer con gente de cine. Con esa idea, llamaron a Adrián Caetano, quien trajo una montajista de cine.

Entonces ¿cómo llegó Tumberos a tus manos?

Mientras editaban el primer capítulo, me pidieron que armase el trailer para la prensa. Lo edité con las imágenes que había pero con otro espíritu: parecía



un combate. Pasó Adrián a ver el trailer y dijo: “Yo quiero eso, quiero que la edición sea así”. Entonces me pidieron que volviera a editar el primer capítulo. Le di más ritmo, que era lo que querían. Con Adrián hablábamos de lo mismo. Él no podía venir a editar, porque filmaba, y para mí fue el momento de poder demostrar tantos años de experiencia en la edición. Hubo una buena simbiosis, empezamos a hacer aperturas raras. Fueron trece capítulos, y cada vez nos copábamos más todos.

Las aperturas eran distintas en cada capítulo.

La mayoría surgían de Adrián, pero coincidíamos en el gusto musical. Se editaba por semana, un capítulo era de lunes a lunes. Yo terminaba el corte el sábado a la mañana y se editaba con el material comprimido 20:1 en el Avid.

Trabajar tanto tiempo solo en la isla, respondiendo a productores, es algo que en cine no pasa.

Este entrenamiento que te brinda la televisión te da una autonomía que hace que uno pueda resolver con que sólo te tiren unos *tips*. Por eso también se me abrió la veta de hacer trailers. Los directores o productores de cine llegan a la

etapa en que están terminando de editar la película y no saben cómo venderla. Y necesitan gente como nosotros que les resuelva el problema.

Yo entré al cine por los trailers. Edité el de *Motivos para no enamorarse* (Mariano Mucci, 2008) para Burman-Dubcovsky. Y desde entonces no paré con ellos; me abrió el camino para hacer trailers para otras productoras y editar los largometrajes de Daniel Burman.

¿Cómo trabajás los trailers de cine?

Por lo general, lo armo poniéndome en el lugar del espectador. Trato de rescatar las partes que dan una buena información. Por lo general soy de contar más, pongo más que menos. Porque... ¿qué te vas a guardar en una venta?

Se repite en tu trabajo la referencia a lo musical, no sólo por tu experiencia en videoclips, sino en general.

No concibo al video si no hay una edición de sonido acompañándolo. A veces no puedo avanzar editando algo si no estoy convencido del audio que tiene. Puedo ver una película en silencio para ver cómo están los cortes, pero me resulta muy duro. No tolero ver que la imagen no vaya en sincronía con lo que estoy escuchando.

En cuanto a lo musical, siempre tuve contacto con ese aspecto porque hice varios videoclips de Los Twist. También el de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, *Fuegos de Octubre*. Mariano Mucci y Mario Gallina tenían material inédito en Super8 de un recital en el Parakultural, y en una de esas noches de televisión lo mezclamos con imágenes de *El acorazado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925).

Hablanos un poco de tu trabajo con Burman en La suerte en tus manos (2012), ahora sí como montajista de cine comercial.

Siempre había querido editar largometrajes, pero este proyecto me tomó por sorpresa. Me tocó esa película de Dani (Burman) rara, muy experimental, porque trabajó con Jorge Drexler que no es actor. No lo conocía tanto a Dani y no me animé a muchas cosas referidas a la estructura, quizás tampoco a decir: "Esto lo sacamos".

Como él quería probar algunas cosas, cuando fueron a Rosario, tuve que ir a editar con mi computadora a un hotel. Estaban en la mitad del rodaje, y edité una escena de Bertucelli y Drexler en el pelotero para ver si funcionaba. Burman los llamó para que se vieran y a partir de ahí la película tomó un giro, porque ellos se creyeron la pareja.

Es muy curioso, es el mejor lugar al que podría haber entrado. Cuando editaba las notas de *Videomatch*, Diego Korol hizo *El abrazo partido* (Burman, 2004) y me acuerdo que me decía: “Vos algún día tenés que trabajar con Burman porque es una persona con tu onda”. Y muchos años después se dio.

Luego llegó El misterio de la felicidad (2014).

Esa era una película con cierto aire dramático, así que querían rescatar lo poco de humor que tenía. A la hora de editar, es un placer trabajar con Dani porque te da bastantes opciones. Hay planos de más, quizás no usa todo pero ahí está. A la hora de discutir la estructura de esta película me metí más.



Ahora además dirigís en cine y televisión.

Editando largometrajes, en un momento dije: “Ahora estoy como para hacerlo”. En otro momento no me hubiese animado. Pero si no me animo a hacerlo con todo este bagaje... Creo que uno va aprendiendo sobre la marcha más allá de que tengas conceptos previos. Salir de la isla me abrió un poco el espectro de las relaciones humanas. La dirección me abrió un poquito el panorama; la dirección de *switcher* así como la dirección de exteriores me hicieron dar cuenta de que tanto la televisión como el cine son trabajos en equipo.

A la vez me pasa que cuando hago algo pienso cómo será la edición. Me encanta hacer sabiendo cómo se va a montar. Si hoy vos me preguntás si me

gusta más editar o dirigir, te respondo que me gustan las dos cosas. La dirección me amplía el horizonte y la edición es lo que más placer me da. Hay algo que me gusta en la manipulación de la imagen, de las cosas. También porque a veces ves que lo que hacés produce un determinado efecto.

¿Cómo le explicarías a alguien que no sabe nada de esto qué hace un editor?

Una explicación sencilla diría que tiene que ver con armar y desarmar algo que está pensado, o hecho, por un autor para darle un sentido. Manipular una obra y que nadie se dé cuenta que lo hiciste es lo mejor que te puede pasar. Vos, una persona, puso sus manos y su cabeza ahí para que alguien se lo crea. De todos modos creo que si a una persona común le decís eso, no estoy seguro que te termine de entender, porque no ve cómo lo hacés. No ve la cantidad de horas que podés pasar con algo, dándole vueltas.





Alejandro Brodersohn

(SAE)

Nació en 1969 en Estados Unidos. Estudió cine en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad del Cine, donde co-editó, como estudiante, la película *Moebius* de Gustavo Mosquera.

Trabajó en más de cuarenta largometrajes, entre ellos *El abrazo partido*, de Daniel Burman, *El cielito*, de María Victoria Menis, *Cerro Bayo*, de Victoria Galardi, *Ciudad de María*, de Enrique Bellande, *Música en espera*, de Hernán Goldfrid, *Revolución*, de Leandro Ipiña, y *Refugiado*, de Diego Lerman.

En televisión editó las miniserias *Okupas*, de Bruno Stagnaro, y *La casa*, de Diego Lerman. También trabajó en publicidad para distintas productoras.

Ganó el Premio Sur al Mejor Montaje con *El nido vacío*, de Daniel Burman, y el Cóndor de Plata al Mejor Montaje con *Buenos Aires viceversa*, *Valentín*, ambas de Alejandro Agresti, e *Iluminados por el fuego*, de Tristán Bauer.

¿Cómo fue tu formación profesional?

Estudié cine, pero no hice la carrera de montaje. Integré la primera camada de Diseño de Imagen y Sonido en la UBA y en la Universidad del Cine. La primera no la terminé, pero la segunda, sí. En la FUC se podía cursar la carrera de Fotografía, pero no la de Montaje. No sé si la hubiera hecho en su momento, no empecé a estudiar cine para hacer montaje. Después me empezó a gustar. Es raro entrar en una facultad de cine, sin saber qué es, y elegir ser técnico en una rama.

Además el montaje es muy específico...

Considero que hay un año, como mínimo, en que necesitás rotar por los diferentes roles. Además, las materias de montaje, salvo por algún que otro profesor, fueron de lo más flojo que tuve en la facultad.

¿Y cómo llegaste al montaje entonces?

Cuando tenía que hacer ejercicios para la facultad una de las cosas que más me gustaba era editar mis propios ejercicios, o editar el corto de algún com-

pañero. Después, cuando ya estaba terminando la carrera, salió la idea de hacer un largometraje, *Moebius* (Gustavo Mosquera, 1996). Recuerdo que se anotaron muchas personas para dirección y guion, sólo tres para montaje: Pablo Giorgelli (el director de *Las Acacias*, 2011), Pablo Trapero y yo. Trapero al final no la hizo, entonces la editamos nosotros dos.

¿Cómo se organizaron con el trabajo?

Era la primera vez que editaba y fue una gran experiencia hacerlo con otra persona. Por otra parte, Giorgelli es una gran persona que sabe lo que hace. Teníamos una relación muy buena; aprendimos mucho charlando entre los dos, descubriendo cosas. *Moebius* se hizo en filmico y se compaginó en movio-



la. Como no estábamos muy familiarizados con la moviola, filmamos todo el material en VHS y mientras uno editaba en la moviola una escena, el otro la pre-editaba en VHS para que la viera el director o el otro editor. Charlábamos sobre el armado de la escena y de ahí se pasaba a la moviola.

¿Pensás que tu experiencia como estudiante te sirvió para trabajar como montajista o te faltó pasar por la experiencia de asistente?

Se fue dando y me fui animando. Por eso me vino bien haber editado mi primera película con otro montajista. Como éramos dos, la peleábamos juntos. Después, al poco tiempo de *Moebius* empecé a trabajar con Tristán Bauer. Unos amigos de la FUC estaban trabajando con él y me recomendaron. Con él aprendí mucho. Varios de los directores con los que trabajé en esa época me ayudaron a suplir la falencia de no haber sido asistente o meritorio de montaje, no haber estado al lado de un montajista y aprendido de él. Principalmente, Tristán y Alejandro Agresti.

¿Cómo te organizás para empezar a editar?

Depende de cada proyecto. En general, trato de armar la película desde la primera o segunda escena. Y en el orden del guion, salvo que haya alguna necesidad o algún director ansioso que quiera ver algo en particular. Si la película se está filmando, la vas armando según lo que te llega. Pero no tengo reglas en general para casi nada en montaje. No tengo un método del estilo “agarrás una hoja y primero tenés que hacer esto, después esto”. Depende de lo que me está proponiendo el material, la relación con el director, la relación con el guion. Y también de mi estado de ánimo en ese momento.

En general cuando empiezo una película me agarra mucha angustia. Con todo el material junto es un poco como la hoja en blanco para el escritor. Tenés todo ahí y no tenés nada armado. Entonces, siempre salgo por el lado de “esto es una porquería”. Porque la solución más fácil es decir: “Esto no se pega, no tiene sentido, está todo mal, y ahora yo soy el responsable de que quede bien”. Hay que tratar de escaparle a eso.

¿Te ha pasado sentirte bloqueado?

Nunca me bloqueé por completo. Puede que haya tenido tres días en que sólo edité dos o tres planos estúpidos. Me pongo excusas y edito otra cosa más fácil como para salir del paso. O doy vueltas. O si no, a veces, para solucionar ese tema lo llamo al director y le pregunto: “¿Cómo pensabas esto?” Y lo edito tal como estaba pensado, para avanzar y seguir. Si bien puede ser como una página en blanco, no lo es del todo. Es más fácil, me parece. No es lo mismo que puede pasarle a un guionista.

¿Qué criterio usás para hacer la selección de tomas? ¿Evaluás las tomas separadamente, por ejemplo, o hacés un promedio de todo?

En general me interesa la actuación. Trato de priorizar eso que está pasando ahí, lo dramático. No tanto si está un poco fuera de foco o no.

Si hay algo que me interesó en lo que vi, como puede ser una imagen hermosa, entonces trato de armarlo para ver si entra eso. O si el momento fuerte de la escena es en un lugar, ver cómo llegar a ese momento, cómo pegar los planos para generar ese tiempo por montaje. La elección de las tomas tiene que ver con eso, con cómo lograr esos momentos.

¿En qué casos empezás a aportar cambios a la estructura narrativa original que vino de guion?

En todas las películas, cuando terminás de ver un armado, encontrás cosas que decís “esto está funcionando bien”, “esto tarda en arrancar”, “se soluciona todo muy rápido al final” o —lo más común— “en el medio se hace un enredo eterno”. Entonces empezás a modificar y a jugar con cosas, a dedicarle mucho tiempo, a destrozarse la película. Hiciste un armado, te cansaste de ese armado —porque eso también pasa, te cansás de lo que viste, se cansa el director, se cansa todo el mundo— y no sabés a dónde ir. Y para empezar a cambiarlo, cambiás todo. Después te das cuenta de que hiciste cualquier cosa, que no tiene sentido. Pero siempre hay algo de eso que sacaste que está muy bien. Es genial cuando tenés el tiempo de volver a lo que tenías antes e introducir cosas nuevas.

¿En algún momento sentís que tenés que tomar distancia del material?

Siempre está bueno tomarse algo de tiempo. Lo que me gusta mucho es proyectar la película, salir de donde la estaba editando e ir a otro lugar. En pantalla grande, con gente. Más allá de lo que te digan —generalmente cinco personas te van a decir cinco cosas distintas, aunque si te dicen todos lo mismo es mejor hacerles caso—, hay una cosa que sentís en ese momento, un vínculo de vuelta con la película que está bueno.

¿Percibís cuando estás llegando al final de tu proceso como editor de la película?

No. En general otro momento de angustia que vivo con las películas es cuando se estrenan. Ya no se puede tocar un plano más, un segundo más, nada. Ahí la paso peor que nunca. Porque no tengo control, si no la seguiría tocando. Obviamente se te ocurren estupideces que no tienen sentido. Es un rasgo neurótico, en general me cuesta largar las películas. Es raro, porque cuando voy armando la película hago proyecciones, y también un armado cuando

terminamos, y no me escandalizo tanto, no me siento tan mal. Pero, cuando pasan unos meses, ya está el sonido hecho y veo la película estrenada en el cine, me quiero matar. Me doy cuenta de la pérdida de control y que ya no puedo editarla.



Es decir que tu problema es que terminás las películas porque tenés que empezar otra o porque se acaba el presupuesto.

Sé que hay que largarlas, pero a veces soy más posesivo que el propio director. A veces trato de frenarlo: “¡Pará, pará!” Porque hay directores que son un poco suicidas y dicen: “¡Ya está!” Y yo: “¡Pero pará, mostrémosla!”. O no se animan a mostrarla, eso es un problema. Llegás a un corte bueno y decís: “Llegó el momento de empezar a mostrar la película”. No tanto por lo que te dicen, sino también por lo que vos sentís cuando la ves. El hecho de mostrarla en otro lugar te ayuda a modificar cosas. Son pocos los directores que se animan a eso. O se la muestran a un amigo que ya saben que no les va a decir mucho.

A veces se hacen proyecciones para gente que se sabe que va a aprobar la película.

Tampoco es bueno mostrársela a una persona que va a odiarla. Si le mostrás una película de Lisandro Alonso a uno al que le gustan sólo las comedias o

las de acción, va a decir: “Es una porquería”. De esa experiencia no sacás nada interesante. Pero si se la mostrás a una persona que más o menos sigue esa clase de cine, tal vez te pueda decir algo interesante. O al revés, a los que les gusta Lisandro les mostrás una comedia hollywoodense y quizás se aburren.

¿Cómo trabajás con la música?

En televisión tenés un lado bueno que es poder trabajar con la música que va a quedar, entonces es mucho más grato. En cine no tanto: ponés un tema de referencia, te encariñás con él, editás todo para ese tema, después no queda y te querés matar. Por eso, generalmente, prefiero no usar música de referencia. Sin embargo, lo termino haciendo para generar climas o alguna otra cosa que necesito. También depende de la época en que transcurre, cuánta música quiera poner o no. Lo ideal siempre es editar con la música que va a quedar, o con bocetos del músico que la va a componer.

¿No te da miedo, a veces, que la música pueda afectar el sentido original de una escena?

No estoy convencido de que una escena tenga algún sentido natural. Este se logra en el montaje, así que no hay una escena más o menos natural porque tenga tal música, o porque es una escena dramática y uno la lleva a comedia. No sé si es más natural hacer lo que se dijo en filmación o lo que pensó el director. No es que tenés que ir en una dirección sí o sí. Pero la música sí te puede llevar a un lugar que no está bueno. A veces está bien sacar la música para ver qué pasa. Más de una vez me pasa que pongo más música de la que hace falta y después el director se da cuenta. Entonces la saco.

¿Considerás que el corte tiene que ser invisible en una película?

El trabajo del editor es intentar que la película quede lo mejor posible. No estoy a favor del montaje invisible ni a favor de un montaje “que se vea”, por decirlo de algún modo. Son muy buenas las películas de Eisenstein y también las de John Ford.

¿Te interesó alguna otra área del cine?

Durante mucho tiempo tuve ganas de dirigir o escribir, pero finalmente nunca llegué y ahora cada vez estoy más alejado de eso. Cada tanto me agarra un “bueno, me cansé del montaje, me pongo a hacer otra cosa en la vida”. Pero vuelvo al montaje, y después de la angustia de las primeras semanas, me engancho con la película y ahí empiezo a disfrutar de vuelta. Cuando un proyecto es bueno te renueva y te dan ganas de seguir haciendo cosas.

Más de uno de quienes editamos tenemos la fantasía de dirigir, sobre todo por el control del material y no tener que responder, al final, a nadie más que a uno mismo.

Sin embargo, también da miedo que el único responsable sea uno mismo. Tener un director te ayuda también a decir “la culpa es del otro” o “esta persona no quiso hacer lo que yo le decía” (*risas*).

Pero la película siempre es del director. Sea buena o mala, es del director y él se tiene que hacer cargo de ella, aunque haya trabajado poco o se la hayas salvado vos (igual no sé hasta dónde uno puede salvar una película). Con el montaje podés hacer más cosas de las que cree un productor, un director o seguramente un guionista, pero muchas menos de las que cree un montajista.

¿Te pasa a veces de estar vos solo armando una película durante varias semanas y que de pronto llegue el director y haya un período de readaptación?

Sí, y el problema es que te cuesta cambiar las cosas, porque te vas poniendo mañoso. Yo soy uno de los que se pone en plan “¡no me toquen!”, “¿cómo que esta toma no?”, “¿cómo que te gustaba la otra?”, “¿por qué, si yo elegí esta otra?” Al principio uno piensa que la película tiene que ser como a uno le gusta, y después se da cuenta de que no es así. Lo que uno tiene que hacer es tratar de que la película le guste al director. Por más que a veces sea difícil, finalmente es mucho más lindo trabajar en una película de autor, aunque sea industrial. En el sentido de que alguien ponga el cuerpo y se sienta un poco desnudo. Está bueno tener un director que se haga cargo de eso. Necesitás una persona que te dé un universo, porque si no te preguntás: “¿Qué estoy haciendo?”

Con la revolución tecnológica, muchos pueden acceder a las herramientas de edición. ¿Te ha pasado encontrarte a directores que editan?

Hay algunos directores que pueden editar. Más de un editor me va a querer matar por decir esto, porque sé que hay muchos fundamentalistas de la idea de que un director no puede editar. No creo que sea así; hay muchos ejemplos de directores que lo hacen. Y las películas ganan un premio Oscar. Supongo que es mejor tener un editor; si yo fuera director tendría un editor. Pero hay algunos directores que lo pueden hacer bien. Es como pensar que un director tampoco puede ser guionista, ¿se puede decir que Woody Allen sea un mal guionista? Son pocos los directores que pueden ser guionistas, así como son pocos los directores que pueden ser editores. Pero existen.



¿Cómo fue el trabajo con Diego Lerman en *Refugiado* (2014)?

Yo había trabajado con Diego mucho tiempo antes en *Mientras tanto* (2006), y después en el unitario *La casa* (2014) enganchamos mejor, aunque él no estuvo presente todo el tiempo en la edición por una cuestión física: primero estaba filmando e inmediatamente se metió en *Refugiado*. Y cuando llegamos a ese film, ya teníamos un vínculo muy bueno. Fue muy lindo el proceso de edición. Diego quiso filmar el guion cronológicamente y, respecto al final, había cierta idea en el guion pero él pensaba cambiarlo. Para eso quería que yo editase durante el rodaje, la idea era tener al día lo que se filmaba para que Diego lo pudiera ver. En algún momento charlábamos sobre ese armado que le mandaba y me pedía cambios, pero lo interesante es que lo que yo estaba editando, en parte, afectaba también la reescritura del guion. No es que hubo una improvisación enorme, pero algunas cosas se fueron descubriendo gracias a esa idea de editar en paralelo al rodaje. Se profundizó más, especialmente el final, que era totalmente distinto. Ya me había pasado que se modificaran cosas en otras películas mientras se editaba, pero cambiar el final no.

Te sentiste más involucrado...

Otras veces me pasó, en *El nido vacío* (Daniel Burman, 2008), por ejemplo. En *La cámara oscura* (María Victoria Menis, 2007) había escenas que yo sugería o charlaba con la directora, o que salían de la edición misma. Lo mismo pasó en *Motivos para no enamorarse*. Pero en *Refugiado* había otra cosa, porque se trataba del final. No es que este haya salido del montaje salió de la cabeza de Diego. Pero siento que por haber estado al día y por las charlas, ayudé a que salga así.

Dijiste una vez que una de las características que más te importaba de un editor es que fuera sensible. ¿Cómo explicarías eso?

Ser sensible es dejar que el material te transmita algo, captar eso y de ahí sacar algo vivo. En ese sentido, es un momento artístico. Podés cambiar el significado, cambiar las cosas, y cuanto más sensible sea la persona más riqueza podés sacar de eso.

¿Al montaje lo considerarás un arte o un oficio?

El montaje es un oficio con elementos artísticos. Mejor: es creativo, porque artístico siempre suena raro. Es un oficio con elementos creativos. Uno tiene que ser creativo en el montaje; es un momento de creación tanto como el guion, la actuación o la fotografía.

En pocas palabras, para explicarle al público en general, ¿en qué consiste el trabajo de un editor?

Decirlo en pocas palabras es algo que nunca pude hacer. Ya para “montajista” se usa esa palabra, “compaginador” o “editor”. Ni siquiera nosotros nos ponemos de acuerdo en qué significa cada cosa. Si vos preguntás: “¿Es poner un plano detrás de otro?” No. “¿Es elegir las tomas?” No. “¿Entonces el editor no hace nada?” No, sí hace. “¿Entonces?” No sé cómo explicarlo, nunca supe.

¿“Narrar una historia” no te convence?

No, me parece un poco pretencioso. Además no es eso nada más. En un videoclip, por ejemplo, no hay una historia y hay un montajista. Además, está el director, y te van a decir: “¿Y el director qué hace, y el guionista qué hizo?” Formás parte de un equipo de trabajo, en pos de contar una historia—si se busca contar una historia—o lo que sea.

Aunque sos joven, llevás veinte años de carrera. ¿Estás cansado?

No, ahora no. El cine es muy expulsivo con la gente, con los técnicos. En ese sentido, el montaje es lo más cómodo. Pero fue expulsivo para las generacio-

nes anteriores a la mía, por el cambio tecnológico. El Avid, el digital y todas esas cosas dejaron afuera a muchas personas. Quizás suceda lo mismo dentro de quince años y quedemos todos afuera. Que se edite con los ojos y que sea todo 3D o realidad virtual.

A otros profesionales—un abogado, un médico o un contador, por ejemplo—la experiencia les sirve: su trabajo vale más, cobran más, les dan más trabajo. Y en el cine... eso no sucede. A los productores les da más confianza que tengas experiencia, pero hay un momento en que empezás a pegar la vuelta, y ese momento te llega mucho más temprano que a un médico. Empiezan a dudar: “¿Pero este no está un poco viejo?” (risas)

¿Qué pasa con el techo en nuestra profesión? Podemos perfeccionarnos, hacer cursos, pero...

No sé si hay un techo o si soy mejor editor ahora que hace quince años. Puede ser que edite mejor una película que otra, pero el tema es engancharte con el desafío. Más que el techo, me parece que el tema es motivarte a editar. Uno de nuestros problemas es que uno no genera el trabajo; el trabajo te llega. Entonces, a medida que te va mejor, quizás tenés la suerte de poder elegir algunas películas. Podés acertar en la elección o no. A veces decís “qué buena película que voy a hacer” y de repente no sucede así. Después, en general te olvidás y aunque sea muy mala la película—salvo que la pases mal porque tenés un problema de relación con el director, con el productor o lo que sea—en un momento te enganchás, te olvidás un poquito de si es buena o mala; estás tratando de mejorarla y editarla. Pero por más que uno diga eso, obviamente te motiva mucho más cuando la película te engancha. Si hay algo que te vincula con esa película de alguna forma estás mucho más despierto a otras cosas. Y salís más contento, estás más motivado.

Pero no hay techo para lo que podés aprender. No podés abarcar toda la cultura que se hizo, es imposible porque hay muchas cosas y nunca vas a saber todo. El tema es que vos seas curioso y te interesen cosas, y a veces las películas te despiertan ciertas curiosidades también. Y de repente profundizás en esas cosas que te despiertan las películas y te ayudan. No sé tanto si te ayudan para un determinado proyecto, sino a vos porque te gustan. Pero es una cuestión más inconsciente.

¿Leer libros sobre cine y técnica puede aportar algo a la obra?

No, yo leía bastantes libros de cine cuando era más joven, a los 20 o 22 años. Después, reportajes a directores. Llegó un momento, creo que fue cerca de cuando terminé la facultad, en que dejé de leer por completo libros de cine.

Me aburren muchísimo. Tal vez ahora pueda leer uno, pero antes leía muchos. También leía más de todo; ahora me cuesta leer en general. Pero considero que aprendés más leyendo una novela de Hemingway, Faulkner, Agatha Christie o lo que te interese, que leyendo reportajes a editores (*risas*).





I
AM
YOUR
FATHER

Alejandra Almirón

(EDA)

Nacida en 1964, es inquieta y curiosa. Comenzó la carrera de Letras y luego se cambió a Ciencias de la Comunicación, mientras participaba de varios talleres de cine. Desde que tuvo una cámara en sus manos, su deseo y el azar la fueron relacionando con múltiples personas del medio audiovisual. Su carrera como montajista comenzó en la productora Cine Ojo, lugar que le permitió trabajar con grandes documentalistas como Fernando Birri y Edgardo Cozarinsky, entre otros.

La dirección también fue tomando protagonismo en su carrera, y hasta hoy ha realizado dos documentales: *El tiempo y la sangre*, que formó parte de la Competencia Argentina del Bafici 2004 y ganó el Premio Anabel Andújar 2003, y diez años más tarde, *Equipo verde*, que obtuvo el Premio Biznaga de Plata en el Festival Internacional de Cine de Málaga 2014.

Actualmente continúa su labor como realizadora, montajista y *script doctor*. También desarrolla proyectos transmedia e indaga en las artes electrónicas.

¿Cuál es tu formación y cómo se despertó tu interés por el cine, en particular por el montaje?

Empecé estudiando Letras, carrera que abandoné, y luego Ciencias de la Comunicación. Tenía algunos talleres de cine ahí, uno de documental y otro de ficción con Eduardo Mignogna. En paralelo hacía un curso de crítica de cine que ya no existe, en la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Era muy feliz porque iba gratis al cine. Y después, un poco por accidente, conocí el canal Utopía en Caballito, un canal clandestino sobre el que hace poco hicieron un documental. Y empecé a hacer cámara ahí. Esto fue alrededor de 1992. Después alguien me explicó lo básico y empecé a editar informes para Utopía. En algún momento me tomé un año sabático y empecé a filmar por todos lados, a hacer como mini documentales sin ninguna clase de orientación, cosas que se me ocurrían, todos de temas sociales. Era algo bastante “piquetero” en el momento, aunque todavía no existía ese concepto. Era la época en que el menemismo estaba mostrando su verdadero rostro y había muchos conflictos. También por accidente terminé en Cuba filmando a las Madres de Plaza de Mayo con una Betacam y un U-Matic. Fue un año muy intenso; filmaba y editaba todo el tiempo en sistema analógico.



¿Cómo llegas a la productora Cine Ojo?

Por casualidad, una tarde, había ido a ver un ciclo sobre Gleyzer. Cuando salgo me encuentro con Marcelo Céspedes. Yo había hecho con él un seminario en la facultad, pero él no se acordaba de mí. Me pongo a hablar con una persona que está con él y, cuando me voy, Céspedes le pide mi teléfono a esta persona y me llama. Habían comprado una isla de edición digital, un Media100, y querían alguien que editara. Fue medio raro porque a mí nunca se me hubiera ocurrido ir ahí, por vergüenza, y básicamente empecé a editar mucho.

En ese momento Cine Ojo era prácticamente la única productora de cine documental. Tuve mucha suerte, porque empecé a trabajar con grandes realizadores: Birri, Di Tella, Cozarinsky. Todos pasaban por ahí. Y poco a poco, sin darme cuenta, me fui convirtiendo en montajista. Empecé a leer muchos libros de montaje, a ver muchas películas. Le prestaba mucha atención a la teoría porque no tenía una formación en cine. Al poco tiempo me di cuenta de que no tenía que hacer eso, que simplemente debía conectar con los proyectos y aprender con los directores. Con Carmen (Guarini) y Marcelo aprendí muchísimo. Hoy a la distancia realmente les agradezco, fue un lugar muy privilegiado. Fue como un aprendizaje que duró siete años, pero yo a los tres años ya estaba

montando películas y aparecía en los créditos como montajista. Después me independicé y empecé a trabajar sola.

Tu vida profesional está dedicada al documental. ¿Fue una decisión consciente?

Creo que sí, porque fue mi primer amor en el cine desde el punto de vista laboral. Si bien consumo ficción, el mundo del cine documental me fascina. Me molesta un poco que me encasillen tanto. Porque en general no me gustan las etiquetas. Hace muchos años que estoy trabajando y todo el tiempo soy alguien distinto. Ahora que estuve en el Festival Internacional de Cine Documental Buenos Aires, en todos los medios era “la montajista Alejandra”... Siento que me están limitando.

Y a la vez sos una montajista...

Una vez en terapia mi psicóloga me hizo acordar de ciertas cosas. De chica agarraba historietas diferentes, y las recortaba; agarraba un cuaderno, pegamento, y armaba historias nuevas. Inclusive llegaba a poner globitos en los que escribía cosas. Me pasaba largas horas haciendo eso. Eso era montaje. Después recordé que, desde chica, miraba mucho lo que era la gramática de las películas. Había un programa con Víctor Iturralde que se llamaba *Cinemateca infantil*, en el viejo Canal 13, y una vez enseñaron específicamente que un fundido era como un punto y aparte, y un fundido encadenado era un punto y coma. Eso me quedó muy grabado y cuando iba al cine veía esa costura. Además, cuando empecé a trabajar, de modo accidental, automáticamente me ganó la edición. Y aunque no esté en algún proyecto, siempre estoy editando algo. Estoy todo el tiempo al lado de mi computadora. Tengo casi una relación espiritual con las máquinas. Es más, los sueños los tengo en forma de software. Sueño con que yo tengo un puntero, que corro el sol como si fuera en el After Effects y lo pongo en otro lado, y la gente está dentro de un *timeline*. Eso me pasa sobre todo cuando estoy trabajando mucho.

¿Cuál es tu método de trabajo?

El método de trabajo lo adapto al director y al proyecto, para que estemos los dos bien cómodos. Lo ideal es ver el material con él, pero en general no dan los tiempos. Cuando sí dan vemos los brutos los dos juntos; voy tomando nota de lo que el director quiere, cómo ve el material, cómo lo veo yo, y ahí se va planificando una posible escaleta. A veces hay una escaleta cero que es una historia completa y otras veces se decide armar escenas autónomas e ir construyendo la estructura después. Soy bastante abierta para los métodos, no impongo uno. Muchas veces también veo películas de referencia propuestas por el director. Una de las cosas que nos pasa mucho a los montajistas

es que nos apropiamos del material, imponemos nuestro lenguaje y nuestros gustos, entonces cuanta más información tengo del director —qué películas le gustan, qué es lo que quiere—, mejor. Porque si no después la película queda muy a contrapelo de lo que él o ella quiere y es mucho tiempo perdido. Al mismo tiempo, un montajista inevitablemente se tiene que apropiarse un poco del material para que quede bueno. Siempre le das un toque; si empezás a ver películas detalladamente vas a encontrar marcas de editores, así como hay marcas de directores de fotografía.

¿Cómo vivís ese momento en el que te llega el material?

Cuando me llega una película con mucho material —no sé si es porque soy masoquista o por qué—, me gusta un poco el caos. Me resulta bastante desafiante. En una época era la caja con casetes, ahora es el disco con los clips. A veces no es lo más redituable desde lo económico porque lleva mucho tiempo pero hay algo, un fuego interno, que me gusta. Esa idea de tener muchos materiales y una idea o dos, y con eso buscar elementos que funcionen, me parece bastante divertido. Como si fuera una arqueóloga que está abriendo la tierra, sacando huesos; los empiezo a ver y pienso “¿esto qué puede ser?”, “¿esto es de un elefante, de un mamut?” Muchos editores odian eso, yo no sé por qué.

Trato de no asustarme ni nada. Me concentro en ese presente que es mirar el material, ir anotando todas las pistas que encuentro y todas las posibles hojas de ruta. Yo tengo un blog que se llama “El caos y la narración”. Una vez escribí una nota que se llamaba “El plano perdido”: el plano que aparece de la nada, casi por accidente, y cambia la película o la mejora mucho. Me encanta que exista esa posibilidad de tener un disco con muchas cosas. No necesariamente después hago uso de esa abundancia, pero me hace sentir segura. Es como decir “tengo dinero en el banco, tengo la heladera llena”.

¿Pensás que el montajista funciona un poco como psicólogo del director, que debe contenerlo cuando está con su película?

Sí, el montajista es como un psicólogo contenedor. Si el director está muy preocupado porque la película no aparece, vos tenés que estar dándole ánimo. Además, por más que vos no trabajes todo el tiempo con el director hay una convivencia. A veces el montaje no es divertido: son horas de mucho trabajo que por momentos se puede volver tedioso y es cansador en lo físico. Lo que tiene el montaje, es que como se trata del momento final, hay una idea de “bueno, esto es lo que hay”. Lo podemos mezclar, le podemos agregar algo, podemos hacer lo que queramos, pero esta es la hora de la verdad. A veces es un momento duro. El montajista tiene que ayudar a hacer ese duelo. Ahí

es donde pienso que la relación personal es fundamental. Me ha pasado con proyectos muy buenos en los que sabía que probablemente no me iba a llevar bien con los organizadores, y no participé.



Contanos sobre Los rubios (Albertina Carri, 2003).

Fue una edición bastante veloz. Yo estaba en Cine Ojo, y se estaban terminando dos o tres películas, cuando Marcelo me pidió que dos veces por semana empezara a editar *Los rubios*. Yo seguía editando otras cosas, hasta que un día me dijo: “Albertina se fue unos días al campo, cuando vuelva tiene que haber una escaleta”. Me había ordenado los materiales y había prearmado algunas cosas mi asistente de montaje de ese momento, Martín Céspedes. Estuve encerrada cuatro días e hice una primera escaleta con todos los materiales, que no eran muchos. Había toda una parte filmada en 16mm que era una especie de minificción dentro de la película, y después había treinta miniDVs de cosas filmadas, algunas en el estilo *videohome*. Finalmente cuando vino Albertina y vimos el corte con Carmen y Marcelo, funcionaba muy bien. No suele pasar eso en un primer armado donde vos sólo acomodás los materiales. Yo había captado algo del alma de la película, que era la orfandad del personaje suplida por ese equipo técnico y ese desoír la voz de los militantes de la edad de los padres para oír otras voces. Ahora es algo muy común, pero en ese momento era un discurso bastante punk y novedoso. A partir de que capté la esencia de

lo que ella quería, casi sin conocerla, el montaje realmente fue muy veloz. No llegó ni a las seis semanas. En mi opinión faltaba mejorar algunas cosas, pero en ese entonces Quintín era el director del Bafici y la eligió para la competencia, entonces había que terminarla.

Ese es uno de los montajes en donde fui más libre, donde hubo mucha conexión y pude captar esa cosa invisible que puede tener un material, que pasa siempre en las películas autorreferenciales o biográficas. A mí me gustaba la actitud de Albertina, porque hasta ese momento, las películas argentinas eran muy solemnes y con un discurso bastante único. En cambio en *Los rubios* la cámara era muy desprolija, el material era bastante complejo, había algo poderoso ahí.

Contanos sobre la edición de La chica del sur (José Luis García, 2012).

Es una película bastante especial porque tenía grandes complejidades. Me convocaron un año antes de empezar, me mostraron un *teaser* que habían hecho con la vieja filmación de archivo, lo que José Luis había filmado en 1989 en Corea del Norte. Era alucinante; había materiales muy raros, muy hipnóticos. Después José Luis viajó por primera vez a Corea del Sur y trajo el material. Hicimos un plan de montaje pero yo realmente me abrumé porque ella, la protagonista, casi no hablaba inglés, entonces era todo material en coreano y no entendía nada. No lo podías seguir porque es un idioma que no te da esa cosa intuitiva de cuándo cortar, de cuándo están contentos. El material tenía la *voice over* del traductor, que tampoco traducía todo, y yo terminaba con un dolor de cabeza horrible por escucharlo. Me resultó mucho más fácil editar el material de archivo, fue más fácil encontrar la forma de la primera parte de la película.

Entonces hicimos un corte, creo que de dos o tres horas, de todo el material, y en el transcurso nos dimos cuenta de que era una película demasiado personal, que había muchas cosas que José Luis no sacaba afuera, y que tenía que estar él con ese material en soledad. Entonces él se llevó ese armado que yo le di y empezó a trabajar sobre él. Empecé a hacer una clínica: cuando él tenía un nuevo armado iba a verlo y le hacía devoluciones con más distancia con el material; simplemente miraba los cortes y le iba diciendo lo que en mi opinión era mejor que cambiara o no. Yo habría puesto más cosas personales de él, pero la película es suya. Me gustó mucho después cuando la vi en el cine. Hay cosas que mucha gente pregunta si son de verdad, como por ejemplo que ella haya venido a la Argentina espontáneamente. Quizás piensan que son como trucos de guion, pero no. Realmente todo lo que pasaba en el documental con ella era real.

¿Cómo se originó tu relación con Andrés Di Tella?

Lo conocí en Cine Ojo, había editado con él *La televisión y yo* (2002). Es una de esas personas que, si tenés el privilegio de trabajar con él, te enseñan un montón.

A propósito de Fotografías (2007), ¿cómo es el proceso de editar un documental donde el protagonista es el mismo director?

Mientras yo pasaba mi último año en Cine Ojo (ya estaba haciendo mi película *El tiempo y la sangre*, 2004), Andrés estaba filmando *Fotografías*. Con cierta cantidad de material que tenía hizo una especie de guion, y cuando ya me estaba yendo de Cine Ojo me lo dio porque quería que yo se lo monte. Era mucho material, porque siguió filmando y después viajó a la India. La película se llamaba *Viaje al país de mi madre*, y en ese primer guion o tratamiento había algunos off, como una línea conductora. Era una película bastante difícil porque lo que había filmado Andrés en la India no era exactamente lo que él quería, y era una película en la que el guion de ese momento no se correspondía estrictamente con los materiales. Andrés se fue a vivir a Estados Unidos para dar clases. Volvió un año después y ahí todo empezó a fluir.





¿Trabajaban juntos?

Era bastante irregular. Teníamos muchas conversaciones, que no necesariamente eran sobre la película, sino también sobre los libros que él estaba leyendo. Esa segunda etapa era una sesión de psicología divertida. Hablábamos un poco de sus recuerdos de Inglaterra, de su mamá. Todas esas cosas que en principio no formaban parte de la película, finalmente entraron a la hora de editar. Hace poco murió el papa de Andrés y yo le escribí algo en Facebook sobre los recuerdos que tenía de él. Me contestó: “Recuerdo aquellas sesiones de psicomontaje”. Después hubo una etapa en la que todo el tiempo hacíamos screenings con distintos grupos e íbamos cambiando cosas de lugar. Lo curioso fue que había todo un formato en el primer guion que en la segunda vuelta habíamos descartado, y promediando el proceso muchas de esas voces en off que habíamos sacado volvieron.

La película también tenía ciertas consignas que después, por suerte, no respetamos. Tenía que ser guiada más por lo emocional. Hay todo un grupo de gente que odia esta modalidad, la considera “ilícita”: el cine documental tiene que ser con un personaje, alguien pobre, un hecho histórico, o un prócer o quien

sea. Pero para aquel espectador que entra en el código del ensayo autobiográfico, es una película que se disfruta mucho.

Hay películas en las cuales es muy importante la historia personal del director y otras en las que su presencia da cuenta del dispositivo cinematográfico. ¿Cómo encontrás ese balance entre contar la historia personal y resaltar el dispositivo del cine dentro de la película?

En general, ese dispositivo tiene que ver con una especie de subgénero que es el fracaso del documental: “Iba a hacer una película de esto y no pude porque me pasó esto, entonces hice otra cosa”. Quiero ir allá y viene una ola y me lleva para el otro lado. En realidad siempre es así, pero es mucho más evidente si está el director físicamente. En *El país del diablo* (2008) hay una inquietud del director por ese personaje, Estanislao Zeballos, que de alguna manera funciona como un alter ego suyo. Cuando uno va a hablar de sí mismo tiene que tratar de ser lo más sincero y lo más generoso posible. No podés mostrarte desnudo ante cámaras en forma literal, pero la idea es que des todo lo que puedas; si no, el público lo nota.

Como directora también tomaste esto de la autobiografía.

Sí, es un virus. Quizás fui contagiada por los directores con los que trabajé. *El tiempo y la sangre* fue una película casi por encargo, y después *Equipo verde* (2013) fue una película que sí nació de mí en 1996, cuando yo estaba filmando el vigésimo aniversario del golpe. Filmé a los H.I.J.O.S. que recién aparecían; viendo ese mandato militante que pasaba de los padres de los setenta a sus hijos me di cuenta que yo estaba en el medio y dije: “¿Por qué no a nosotros? ¿Qué pasó con mi generación?” Entonces ahí empecé a pensar que mi generación había quedado un poco en un no-lugar. Comencé a escribir el proyecto pensando no en mi propia historia, sino en entrevistar a otra gente de mi edad con los tópicos Malvinas, Mundial 78... todos los tópicos de la época. Poco a poco la película se fue transformando en mis recuerdos de colegio secundario, momento traumático adolescente. Como estaba todo el tiempo montando otras cosas, la película no tenía toda la dedicación.

¿En este caso lograste mantener cierta distancia a la hora de editar?

Es una dificultad montar una película cuando es muy personal. Con *Equipo verde* no logré la distancia suficiente. Se la mostré a varios directores amigos, como Di Tella y José Luis García. Todos me daban su opinión, hasta que Sergio Criscolo me dijo algo contundente: “La película tiene un nombre que funciona como metáfora dentro de ella. O cambiás el nombre o cambiás la estructura”. Ahí Sergio me dio la clave de que la película tenía que transcurrir todo el

tiempo en la escuela: generar una sensación de que aunque tuvieras dos millones de años vos seguías en ese colegio, para que fuera el equipo verde para siempre. Tenía un primer corte donde había puesto cosas mucho más personales de mis dos amigas; después me di cuenta de que la película tenía que ser más sutil y más enfocada en ese recuerdo medio nublado de la adolescencia.

¿Cuál es tu opinión sobre el recurso de la voz en off, y cómo lo trabajás?

La voz en off tiene valor cuando es un elemento más en la narración y no es tautológica; cuando tiene un valor poético, un valor narrativo. Después puede tener muchos estilos: barroco, minimalista. Eso ya forma parte del gusto y las decisiones del director. Pero es un elemento que tiene que tener un arco narrativo, tiene que tener un comienzo y una evolución en la película. No está bien usarla como solucionadora de problemas. De lo contrario, es como un plano insert cuando no querés usar un *jumpcut*. Muchas veces, lo que hago con la voz en off cuando es muy importante en una película es poner todas las intervenciones juntas en un *timeline* y ver si me cuentan una historia. Eso pasó mucho con *La chica del sur*. Fue un off que tardó mucho en construirse, un arduo trabajo. Finalmente hicimos ese ejercicio con José y fue muy bueno para descubrir la reiteración y ver si esa voz en off era un vector que crecía a lo largo de la película. Es un trabajo que debe hacerse acompañando el montaje, y que requiere mucha escritura por parte del director. Y es ensayo y error: escribir en libreta, probar en el *voice over* en Final Cut, hasta que le encontrás la forma.

¿Qué opinas sobre los “límites” entre cine narrativo y cine experimental?

Por muy experimental que sea algo, en definitiva tiene que generar sentido. Los documentales y la observación muchas veces son muy experimentales porque la narración se basa en el ritmo y en lo sensorial, ya sea desde lo visual o desde lo sonoro. Empieza a quebrarse esa idea de contar una historia de principio a fin, de una historia entendible, y se empieza a contar desde elementos más plásticos. En general lo trabajo desde el sonido y un poco desde teoría de conjuntos, por afinidad o por contraste. Es empezar a encontrar lo narrativo en situaciones por ahí muy pequeñas, de observación, se trata de seguir los planos largos; planos que quizás tienen cierta cosa atmosférica, fuera de foco, como el movimiento de un árbol. Son películas que llevan en general más montaje, porque no es fácil encontrarlo. Eso a pesar de que una película puede estar filmada con mucha rigurosidad y el director sepa bien lo que quiere. Tengo la teoría de que todo tiene narración. A mí me gusta mucho trabajar con *footage* y material intervenido. Me encanta la idea de bajarme cosas de YouTube y encontrar una narración. Creo que si hiciéramos un experimento en el que todos nosotros aportáramos dos horas de material, así al

azar, hacemos una película seguro. No sé cuánto vamos a tardar, pero seguramente vamos a encontrar algo en esa cosa aleatoria y accidental.

¿Y qué diferencias creés que hay entre el cine documental y el cine de ficción?

Por un lado yo siento que no hay diferencias: vos tenés que construir un arco dramático, tiene que haber un conflicto, en términos ideales tiene que haber emoción en la película, a menos que sea muy experimental. En ese sentido cuando veo un documental le exijo lo mismo que a la ficción: que me enganche, poder disfrutarlo, poder reírme, poder amargarme, poder lo que sea. En documental y ficción, cuando las películas están terminadas, narrativamente tienen que cumplir los mismos objetivos. Ahora, en el quehacer son como dos formatos bastante diferentes. Porque estás trabajando con personas de verdad, con materiales muchas veces desprolijos y accidentados; con muchos subgéneros dentro del documental, con muchos lenguajes posibles.

A la vez, mucha gente cree que el documental es un documento y que tiene que ser la verdad. Yo hago un documental y tiene que venir la paz en el mundo, el ISIS tiene que deponer las armas, cosas por el estilo. Creo que al cine documental le corresponde un lugar mucho más humilde. Va por otros carriles. Obviamente denuncia, pero lo puede hacer la ficción también. Hay una película que no es muy buena, *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986): era una ficción y sin embargo hizo que empezaran las marchas de los estudiantes secundarios, que antes no existían. Empezaron después de esa película. Quizás el director no quiso eso, sucedió porque era una historia muy fuerte para ese momento y los jóvenes la tomaron como propia. Pero no creo que sea intencional, es algo que sucede. Los que estamos en la cocina del documental sabemos que hay cosas que se mienten, y que lo que funciona en el *timeline* no necesariamente es lo que sucedió en realidad.

¿Se puede montar desde una mirada ética y política propia?

Víctor Kossakovsky dijo que si sos una buena persona no podés hacer documentales. Algo de eso hay, porque cuando estás haciendo una película el alma de la misma te empieza a ganar, sobre todo cuando la estás terminando. Como editora, quizás si ves a un personaje muy desfavorecido pero el director decide dejarlo. A vos como ser humano te resulta raro poner ese plano. Supongo que si sabés que está mal, que estás dañando a alguien, es un límite moral muy claro. Me refiero a esas ocasiones en las que el personaje no quiere determinadas cosas por motivos que vos no considerás del todo importantes; cuando la historia pasa por eso, en general gana el monstruo documentalista. Mucha gente, cuando se deja filmar en documental, no es consciente de que la cámara está encendida todo el tiempo, o simplemente se olvida de lo que

dijo. Después hay muchas teorías respecto a si vos tenés que mostrarles un corte a medio terminar a tus personajes. Siempre considero que, si la persona confía en vos, debe dejarte hacer la película. Si yo te filmo a vos, hago una representación, finalmente hay algo que yo estoy escribiendo sobre vos que no te pertenece. Pero el documental siempre tiene un conflicto latente: estás trabajando con personas reales —muchas veces con colectivos, con partidos políticos o grupos sociales— y puede haber una tensión o un problema. Vos tenés tu propia mirada y tu propia visión editorial, que quizás difiere de la de ellos.

Hablando de la autoría, ¿desde tu punto de vista cuál es la injerencia del trabajo del montajista en la construcción del relato? ¿Cómo es la relación con el director?

Hay de todo. Desde películas cuyo director es muy sólido, sabe muy bien lo que quiere y vos creás y aportás, pero siempre con ese palo rector, hasta los directores que en realidad filmaron sin mucho sentido y que después encontraron la historia en una cantidad de materiales brutos: el editor pone mucho más en esos casos. Considero que hay una autoría en el montaje; es una autoría obviamente medida porque el cine es un trabajo colectivo y todos tienen su parte creativa. Te lo tenés que tomar con mucha filosofía, saber que estás en un proceso creativo. Algunos directores reconocen ese trabajo y otros directores no. Ahora bien: vos, como editor, ya sabés las reglas del juego. Es un tema delicado el de la autoría, porque recién ahora los festivales empezaron a premiar a los montajes. Hace muy pocos años que noto que a la edición se le presta más atención.

¿Qué es lo que hace a un buen editor?

Es alguien que sabe cómo mirar el material con profundidad y que puede interpretarlo bien. Puede poner la distancia suficiente y se puede dedicar con cierta pasión a eso. Es un trabajo bastante pesado, y si no entendés su mística o su filosofía puede ser hasta tedioso. Debe tener una suerte de fuego interno y, como diría mi ex psicoanalista, cierta neurosis manipuladora. Es manipulación pura y dura. Porque estás transformando materiales, cambiando sentidos de palabras, engañando, haciendo trucos, matando tiempos muertos, generando un tiempo nuevo, ritmos nuevos. No sé si tendrá una connotación negativa, pero básicamente un montajista es un manipulador legal.

¿Qué valor le das a la intuición y a lo racional a la hora de editar?

Le presto más atención al hemisferio derecho, que es el intuitivo, porque me doy cuenta de que es el que mejor funciona en mí. Muchas veces, cuando veo los primeros cortes noto que las cosas intuitivas tienen un valor, una especie

de fuerza especial y algo creativo que está muy bien. Mi consejo es: traten de no dañar eso. Uso el hemisferio izquierdo, el racional, más que nada para hacer análisis de estructura. Es cuando tomo distancia, cuando ya no estoy con el teclado y el mouse encima sino que corro la silla y me pongo a ver lo que armé. Ahí es donde empiezo a analizar el guion y hago funcionar el costado racional: para ver cuándo una historia tiene reiteraciones o cuando tiene un freno. Cuando tenés una formación en cine hay muchas cuestiones académicas, ciertas lecturas que te dan una especie de retroalimentación. Pero después hay que tener personalidad, y eso pasa por lo que uno tiene adentro. La parte racional sirve para determinadas cosas, pero el alma del editor es la intuición. Los libros de montaje están buenos para empezar, pero en realidad lo más valioso es ponerse auriculares, apagar la luz y estar a solas con el material; con los sonidos y las imágenes, y dejarse llevar.





César Custodio

(SAE)

En 1999 comenzó su carrera como editor de largometrajes junto a Miguel Pérez en *El mar de Lucas*, de Víctor Laplace. Desde entonces ha acumulado una abultada trayectoria que abarca cerca de treinta largometrajes de diversos géneros: ficciones como *Caja negra* y *Monobloc*, de Luis Ortega, y *No sos vos, soy yo*, de Juan Taratuto; películas de animación como *Patoruzito*, de José Luis Massa, *El ratón Pérez* y *El arca*, de Juan Pablo Buscarini; y documentales como *Las bandas eternas*, sobre el mítico concierto de Luis Alberto Spinetta en 2010, y *Délibáb*, sobre el músico y escritor gaúcho Vitor Ramil. Sus trabajos más recientes incluyen la serie de ficción *La verdad*, que se emitió por la Televisión Pública Argentina, y el largometraje musical *Zonda, folclore argentino*, dirigido por Carlos Saura. Continúa trabajando hombro a hombro junto a Miguel Pérez en la coordinación de la cátedra de Edición de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, Cuba. También es docente en varias escuelas de cine nacionales.

¿Cómo se fue gestando tu relación con el montaje? ¿Cómo lo descubriste como disciplina?

Yo quería ser sonidista, ingeniero de mezcla, porque siempre me gusto la música. En Buenos Aires todavía no existía la carrera de ingeniería en sonido. Como había estudiado electrónica en la secundaria, me recomendaron hacer ingeniería electrónica y después especializarme en sonido. Empecé el CBC en la UBA para Ingeniería pero me fui rápidamente cuando empezaron con derivadas, integrales y todo eso. Me pasé a Ciencias de la Comunicación, hice el CBC y un par de años de la carrera. En el interín conseguí una pasantía con gente que hacía sonido para cine, Víctor Melillo y Daniel Fainsilber, quienes trabajaban entonces con Aníbal Libenson en los laboratorios Alex. Ahí fue que empecé a ver cómo se trabajaba en cine.

Pasaron un par de meses y necesitaba un trabajo rentado. Por medio de amigos empecé a trabajar en videos sociales, filmando y también editando, porque hacíamos todo. Concretamente, empecé a tener contacto con lo que es la edición de imagen y sonido editando cumpleaños de 15 y casamientos.

¿Y al cine cómo llegaste?

Fue gracias a un director de publicidad, Daniel Thomas, que me convocó para editar su *reel*. En esa época se usaba el formato S-VHS y se editaba de casete a casete utilizando una copia con *timecode* en pantalla. Editamos ese *reel* y para hacer el *online* fuimos a Profilms, una empresa de postproducción que acababa de abrirse, ahora es Cinecolor. Ahí vi por primera vez un editor no lineal, un Avid. Estoy hablando de 1994. Creo que era uno de los únicos dos o tres que había en el país.

Cuando vi el Avid dije: “Yo quiero esto”. Fui a hablar con el gerente de la empresa, un chileno llamado Carlos Arriagada, y le dije que quería trabajar ahí. Me dijo que en el Avid no, pero que había un puesto en la sala de máquinas. Acepté en el acto.

Mientras trabajaba en la sala de máquinas aprovechaba los ratos libres para aprender a manejar los otros equipos con la ayuda de algunos compañeros como Jorge Torres, Miguel Ajenjo, Víctor Melton y Marcelo Villar. Pero sobre todo me interesaba el Avid.

Al año, empecé a editar en el Avid y también en el Ligthworks, que era otro de los sistemas de edición no lineal de la época que había adquirido la empresa. Editaba clips, cosas para televisión, algo de publicidad, de todo un poco. Hasta que surgió la oportunidad de editar una serie de televisión llamada



Mi familia es un dibujo (1996-1997), producida por Patagonik, que mezclaba vivo con animación. La serie tuvo gran suceso y se hizo una película dirigida por los mismos directores, Carlos Olivieri y Alejandro Stoessel. Como el proceso de edición de animación tiene algunas particularidades y yo estaba acostumbrado a manejarlo, me sumaron al equipo de edición encabezado por Norberto Rapado. Ese fue mi primer trabajo en cine.

Técnicamente me sentía bien preparado gracias a todo lo que había aprendido en la empresa, pero también me daba cuenta de que me faltaba una formación teórica más profunda. Entonces hice un curso de montaje y estructura con Miguel Pérez y tiempo después me convocaron para integrarme a Pulso, la empresa que él tenía junto a Lorenzo Bombicci y Alejandro Carrillo Penovi. Miguel arrancaba a editar el largometraje *El amateur* (1998), de Juan Bautista Stagnaro, y junto con Lorenzo hicimos la asistencia. Esa fue la puerta de entrada para empezar a trabajar en cine porque luego edité *Cóndor Crux* (1999), una película de animación que produjo Patagonik y dirigió Juan Pablo Buscarini (quien había sido el responsable de la postproducción de *Dibu, la película* (1997)). Después coedité con Miguel Pérez *El mar de Lucas* (1999), de Víctor Laplace, y *Arregui, la noticia del día* (2001), de María Victoria Menis.

¿Hubo algo que te decidiera a trabajar en montaje?

A los 14 años me rateaba a veces de la escuela secundaria e iba al cine. Una de esas veces fui al Cine 25 de Mayo en Villa Urquiza, donde daban una película que se llamaba *Los gatos* (Carlos Borcosque h, 1985). Me fascinó la película, me pareció muy buena porque tenía un manejo muy interesante del tiempo. Iba al pasado, volvía al presente... Me sorprendió la manera en que estaba organizado el relato. Después de muchos años, la volví a ver y no tenía nada de particular. Era lineal, empezaba y terminaba... Me resultó aburrida. Después entendí que se habían confundido los rollos en la proyección y lo que a mí me había parecido interesante era esa edición; así me quedó de alguna manera grabado lo que se puede hacer con el montaje. Ese fue el germen y luego se sumaron la experiencia del sonido en *Alex*, la edición de sociales, algunas ideas sueltas que me quedaron de mi paso por Comunicación, la práctica en Profilms, mi participación en *Dibu* y el curso, pero fundamentalmente la amistad con Miguel que terminó de cerrar el círculo.

¿En qué creés que consiste ser un buen editor?

Ser un buen editor es poder acompañar un proceso que es un poco más grande que la edición en sí misma. Cuando editás, lo hacés sobre un proyecto que tuvo un origen antes de que vos intervengas, y que tendrá su final después de

tu intervención. Entonces un buen editor es aquel que puede acompañarlo aportando lo mejor que pueda, siempre y cuando esté en relación a la idea original o al resultado final del proyecto.



¿Qué clase de relación solés tener con los directores?

Ningún director es igual a otro, así como ningún editor es igual a otro. Un mismo editor no es igual a sí mismo con un director que con otro, ni en una película que en otra. Hay que poder adaptarse y vincularse de la mejor manera posible en función del proyecto. No importa de quién es la idea si ayuda a la película. A veces lo mejor que podés hacer es generar que al otro se le ocurran las ideas.

Cuando comencé tenía varias horas de entrevistas seleccionadas que había compilado Omar Quiroga, el guionista del documental. En esas entrevistas había varias historias posibles y todas, en principio, eran interesantes. Entonces la problemática estaba dada en cómo organizar el material para que pudiera caber todo.

Estaba la historia de superación de este personaje, que desde la pobreza y desde la humildad eligió una carrera para llegar, dar lucha y vencer obstáculos. Después, estaba la historia del turbio mundo del boxeo, la transa, la

corrupción y los negociados que se tejen ahí; y también estaba la historia en sí de la pelea con Chávez, que es muy interesante en sí misma.

La historia de la pelea era lo más impactante en cuanto a material porque el director había comenzado a filmar a Maravilla en un momento en el cual luchaba por tener la posibilidad de esa pelea con Chávez, sin saber si la iba a conseguir o no.

Tener la suerte de filmar ese proceso hasta que se da la pelea, desde el punto de vista documental, es un gran hallazgo. Algo que no se podría programar previamente. Esa historia era muy buena pero ¿qué pasaba? Era mucho mejor si podíamos integrarlo a él, a su pasado, su historia personal, porque le daba otra dimensión y profundidad al personaje. La decisión que tomamos en conjunto con el director, el guionista Omar Quiroga y Ernesto Felder, con quien estábamos compartiendo la edición, fue que íbamos a contar la historia de la pelea, pero haciéndola convivir y confrontar con los otros elementos.

¿Y qué dificultades encontraron en ese proceso?

Los elementos que tenían que ver con el mundo del boxeo eran fáciles de ir agregando en una línea temporal porque sucedían y eran obstáculos que iban apareciendo solos. Ahora, el tema del pasado nos representaba una complicación porque nos retrasaba mucho el detonante de la película, que era que al campeón le sacan el título en un escritorio por un arreglo económico entre asociación, promotores, auspiciantes y televisora. Maravilla es campeón del mundo, número tres en el ranking libra por libra y así y todo le quitan el título. ¿Ahora qué va a hacer? Ahí arranca la película. Pero lo que pasaba era que no sentías identificación con él porque no habías vivido o sentido que para él eso era lo más importante del mundo, ni todo lo que le había costado conseguirlo. Entonces decidimos que el tema del pasado tendría que tener una incidencia anterior. Pero tampoco podíamos contar linealmente la historia desde sus orígenes hasta la actualidad porque retrasaría el punto de giro. La solución que encontramos fue una estructura alterna muy parecida a la que finalmente quedó en el documental, que terminó de definirse con la incorporación de un tercer editor, Alejandro Brodersohn, que aportó mucho en ese sentido.

Trabajaron tres editores en la película, además del director. ¿Creés que se puede ver la marca de cada uno?

Para mí no existe la marca del editor. Y tampoco se puede diferenciar quién editó cada cosa. Hay una dirección, y los editores trabajamos en función de esa dirección que estaba comandada por Juan Pablo. Más allá de las habilidades de los otros editores y mis propias limitaciones, yo estaba con una

dirección muy clara y todos íbamos trabajando para ese combo que es la película. Me parece que, si hay una marca, va a ser la marca del director o en todo caso, como dice Antonio Ripoll en el libro de Alberto Ponce (*La película manda*, EDUNTREF, 2013), la marca del material, de la película. Es la película la que manda, la que se impone ante todo.

¿Qué experiencias o conocimientos fuera del montaje te ayudaron en tu trabajo?

Mis conocimientos musicales me han ayudado mucho, a pesar de ser muy pocos. Y cualquier conocimiento que tengas sobre cualquier cosa te ayuda. La gente que sabe de arquitectura o pintura aplica esos conocimientos en el montaje. Ayuda saber de literatura, tener noción de escritura, de dramaturgia, de actuación... Hasta el fútbol ayuda.

¿Cómo fue el trabajo con Carlos Saura en Zonda (2015)?

Para cualquier amante del cine es muy emocionante trabajar con esta clase de personas. Estamos hablando de alguien que, además de ser una leyenda viva del cine, es un gran artista, tiene mucha experiencia y tiene muy claro qué es lo que quiere. Ha declarado en entrevistas que solo le interesa hacer las cosas que le gustan. Entonces eso es muy enriquecedor, porque alguien que está haciendo lo que le gusta está disfrutando y eso se transmite, se contagia. Sabe lo que quiere, todo lo que le puedas proponer, si le suma lo acepta y si no, no. No le teme al intercambio de ideas. Eso hace mejor al trabajo, además de placentero.

¿Hubo pautas de antemano sobre el montaje para trabajar las coreografías?

Él dibuja cada plano y lo hace muy bien, sus guiones son obras de arte. En este caso eran coreografías y cada puesta estaba pensada como un cuadro en la secuencia. Eso lo usa para el rodaje; para el montaje tenía una selección de planos y tomas pero más allá de eso no había pautas específicas. La filmación era bastante libre. Así que después la combinación de esas puestas surgía en el montaje.

¿Cómo es el procedimiento para editar un tema, un musical, un hecho en vivo que fue grabado en varias tomas?

Es igual que cualquier otro caso. Lo que hago siempre es mirar el material, elegir las partes que me gustan y después montarlo. En el caso de *Zonda* eran temas musicales, pero también eran números que además contenían una coreografía. Unas veces estaban integrados y otras, separados. El material me llegaba con algunas indicaciones de dirección sobre preferencias

o elecciones de las tomas, pero lo que yo hacía era analizar cada una de las pasadas de cada una de las cámaras y seleccionar los fragmentos de material que me servían.

Lo único que tiene de diferente con la edición de una escena de ficción, por ejemplo, es que hay una línea de tiempo ya dada por la estructura musical en la cual se basa la representación de los músicos o del baile. No siempre es tan taxativo pero, en líneas generales, no se puede alterar esa condición temporal que ya está dada. La secuencia no podría alargarse o acortarse porque dura lo que dura la pieza musical.

¿El orden de los temas en Zonda fue decidido durante el montaje? ¿Cuál fue el criterio que se usó?

El orden que quedó fue decidido en el montaje. Había un orden de guion, una secuencia que ya estaba programada y en base a ese criterio se rodó. El



criterio original que tuvimos que respetar era el de una unidad temporal, el transcurso de un día. Amanecer, curso del día, atardecer, anochecer y amanecer al otro día. Eso era lo que lo que sucedía en el guion y además tenía un correlato fotográfico. Estaba iluminado para que fuera así y esos anclajes los mantuvimos.

En el orden de los temas hicimos algunas variaciones. Inclusive usamos la ventaja de que el atardecer podía ser amanecer o viceversa. Hicimos algunos enroques. El criterio era tener una progresión emocional en la que se produjera la sensación de estar todo el tiempo interesados en lo que pasaba. Había números que funcionaban mejor para ciertas partes que para otras, hicimos algunos cambios. No fueron muchos pero sí se hicieron.

Esta película la coeditaste con Iara Rodríguez Vilardebó (EDA). ¿Cómo fue el proceso de coedición? ¿Cómo se repartieron?

La película se rodó en Buenos Aires y durante el rodaje yo preedité en Argentina solo. Hice un prearmado. Después nos trasladamos a Madrid y se incorporó Iara, que venía de Berlín. Ahí ya trabajábamos con Saura. Nos juntábamos con él, veíamos las ediciones que teníamos, Carlos hacía sus comentarios, correcciones, sugerencias, repasábamos alguna cuestión específica y nos quedábamos con un trabajo para hacer al otro día. Nos dividíamos el trabajo con Iara. En este caso era muy natural la división porque al ser números musicales, cada uno se dedicaba a un número concreto. Después al otro día con Carlos veíamos el resultado: si surgían modificaciones las hacíamos y si no avanzábamos con los siguientes. Estábamos trabajando simultáneamente en el mismo lugar, con dos equipos, con la posibilidad de intercambiar opiniones sobre lo que hacía cada uno. Fue un proceso muy fluido.

Siguiendo con la edición de música en vivo, hablemos de Indio y los fundamentalistas del aire acondicionado (Julio Leiva y Maximiliano Rodríguez, 2015) y de Spinetta y las bandas eternas (Eduardo Martí, 2010). ¿Cómo es editar un show?

Es muy divertido, sobre todo si son shows que te gustan. Un show te viene en un material de dieciocho, diez, siete, cinco cámaras. Lo que hacés es ponerlas en *multitracks*, en una secuencia, y tenés una correspondencia directa entre todas las tomas respecto de un sincro porque están filmadas exactamente iguales. En una ficción eso normalmente no sucede. Podés tenés dieciocho tomas pero no todas tienen la misma duración ni se reproduce exactamente lo mismo desde diferentes ángulos. Pero el proceso es exactamente el mismo: elegir los fragmentos de material para cada momento y luego combinarlos para reconstruir el evento.

En este caso se agrega la limitación de que la canción tiene un sincronismo labial, una estructura y un tempo que, en líneas generales, en una escena de ficción se podría variar: cambiar el texto, invertir, modificar el orden, la progresión, repetir, acelerar, reducir o alargar. Salvando eso, esa atadura que te da la estructura temporal fija de una pieza musical, no hay en verdad mayores diferencias. Sí es cierto el hecho de que con los shows en vivo tenés un momento que es irreplicable. En el caso de *Spinetta y las bandas eternas*, por ejemplo, trabajamos con un solo show, y lo que no estuviera bien cubierto en ese momento había que solucionarlo por alguna otra vía. En una ficción tenés más posibilidades porque hay repeticiones de planos, y la repetición genera cobertura y variantes sobre el mismo material. Pero eso tiene más que ver con el registro que con la edición, porque a la hora de editar el material es el que tenés. Es tan irreplicable un show como un rodaje en locación: ese es tu material. Tu verdad está ahí y no en lo que pudiera haberse hecho o en lo que se podría hacer en otro momento.

En el caso de Indio, ¿cómo fue la relación con el encargado del sonido?

Editamos junto a Alexis Pellegrini en el estudio de sonido del Indio. Hicimos unos primeros bocetos usando el sonido de consola y se los pasamos a los ingenieros de sonido —primero Hernán Aramberri y luego Martín Carrizo—, que editaban y premezclaban en función de ese boceto/imagen y nos devolvían un sonido más trabajado. Y sobre eso podíamos hacer ajustes de imagen trabajando en momentos que veíamos que se podían aprovechar mejor; cuestiones de sincro, de fraseo, etc. Fue una buena experiencia porque como estábamos en el mismo estudio podíamos consultarnos todo el tiempo y hubo muchas idas y vueltas. Incluso después de la mezcla definitiva, que se hizo en Abbey Road en Londres, ajustamos algunas cosas sobre eso.

Se hizo un trabajo muy interesante con el 5.1 para posicionar el sonido de cada instrumento en función de lo que pasaba en la imagen. Si usábamos un plano del escenario centrado, los que estaban a la izquierda sonaban a la izquierda, los que estaban a la derecha sonaban a la derecha. Si nos focalizábamos en un músico puntual, teníamos a ese instrumento centrado. Creo que quedó muy bien eso.

¿Cómo fue trabajar con un director que es músico?

Yo vengo trabajando con músicos desde hace tiempo y la verdad es que me sorprendió mucho el grado de concentración y meticulosidad que tuvo para un proceso como este. En general el proceso de edición es algo que no le gusta a cualquier persona que no sea editor. Por lo general se aburren de la edición. Eso pasa casi siempre porque el proceso es muy repetitivo, largo, exigente a

nivel de concentración, son muchas horas enfrascado en lo mismo, muchas veces no ves avances rápidamente.

Por otro lado, el Indio tiene mucho conocimiento cinematográfico. De hecho, él empezó haciendo guiones para cortos que filmaban con el hermano de Skay. Es bastante cinéfilo.

Venía todos los días, se sentaba y trabajaba con una concentración muy rara de ver en otros músicos. Fue muy especial ver eso: tanta paciencia, tanta dedicación y tanto compromiso con ese trabajo viniendo de un personaje como él.



Tanto Omisión (2013) como Baires (2015), ambos de Marcelo Páez-Cubells, se pueden considerar como thrillers de suspenso o acción. ¿Tenés reglas específicas a la hora de trabajar con este tipo de géneros?

A lo mejor estoy completamente equivocado pero para mí no hay ninguna diferencia entre editar un género y otro. Documental, ficción, recital... Mi trabajo consiste más o menos en lo mismo. Por lo menos lo encaró de la misma manera. Es diferente el material que me traen, pero lo que yo tengo que hacer es buscar en ese material algo que contenga verdad y permita construir un relato en base a eso. El resto es una cuestión de forma. En algunas películas

tiene más importancia el *raccord*, en otras tiene más importancia el texto. Pero tampoco está definido específicamente por el género, está más definido por el tipo de escena de que se trate. Si tomás cualquier escena de diálogo de películas de suspenso, policiales, dramas o comedia, se parecen más entre ellas que cualquier escena de diálogo con respecto a una de acción de la misma película. En todo caso, me parece que las diferencias pasan por el tipo de armado de cada fragmento en concreto. Al menos yo lo trabajo así.

¿Qué tipo de desafío presenta la edición de escenas de diálogo? ¿Sos de mezclar distintas tomas o preferís usar solamente la mejor y descartar las otras?

Depende del caso. En general lo que hago es mezclar, aunque hay veces en que terminás quedándote con una sola por descartar las otras.

El desafío es siempre construir una actuación que contenga verdad, que sea orgánica, que tenga progresión dramática. Hay veces en que es necesaria la fragmentación y hay veces en que ocurre justamente lo contrario. Pero se trata de construir una actuación convincente en función de la historia que queremos contar.

El objetivo es que fluya orgánicamente y tratar de hacerlo siempre pensando en que tengo que sentirme un poco en la piel de esos personajes. Si yo puedo experimentar ser ese personaje por un momento, en un instante, ahí está funcionando.

¿Qué opinás respecto a lo que se denomina la soledad del editor?

A mí me gusta pensar que la edición es una actividad que no tiene por qué ser solitaria; de hecho prefiero que no lo sea y hago todo lo posible para trabajar siempre en colaboración. Ya sea con un asistente, con otro editor, con el director o con un productor. Si bien hay momentos en los que por alguna razón —por necesidad personal, de producción, tiempo u horario— te toca estar solo, no me parece que sea lo ideal. Hay momentos en que es necesario tener la posibilidad de dialogar con el material a solas, sin sentirte vigilado, pero me parece que el trabajo funciona mejor cuando hay alguien a tu lado.

Por ejemplo, me ha tocado trabajar con sonidistas. No pasa muchas veces pero se producen cosas buenas. Cuando editamos *Cuestión de principios* (Rodrigo Grande, 2009), junto a Miguel Pérez trabajamos bastante con Ruy Folguera, el músico de la película. Fue un trabajo que tuvo muy buenos resultados para el proyecto y como aprendizaje personal para mí. Porque la edición no es algo que dependa solo del editor; en todo caso es quien conduce y opera el proceso, pero no es algo que dependa solo de él. Estoy en contra de la idea del editor autista.

¿Creés que tu actividad docente y formadora de montajistas influyó en tu desempeño como editor?

El hecho de ejercer el rol docente cambia tu manera de ver las cosas y de relacionarte con tu propio trabajo, por muchas razones. Primero, por la necesidad de consolidar y poner en palabras lo que normalmente hacés y no pensás demasiado. Para poder explicar algo a alguien tenés que pensarlo, llevarlo a un nivel de raciocinio que haga posible transmitirlo. Por otro lado, confrontás tu propio saber con el saber del otro, y eso implica un ida y vuelta de ideas y criterios que generalmente te enriquecen y enriquecen, a la vez, tu trabajo. Tercero, porque te obliga a pensar en cosas que normalmente no pensabas. Soluciones para cosas que vos hacés casi intuitivamente y que, si las tenés que explicar, te ponés a pensar en el por qué.

Vas encontrando perspectivas diferentes en función del paso del tiempo y de las nuevas capas que se empiezan a involucrar con la disciplina y tienen miradas diferentes, que generalmente te enriquecen.

¿Qué consejo podrías dar a un montajista para seguir formándose en su profesión?

Lo que a mí más me ayudó en mi desarrollo profesional es trabajar, trabajar, trabajar. Siempre que tenga la posibilidad, hacerlo. Ver todo el cine que pueda, hablar con todos, investigar todo lo que se pueda. Pero lo fundamental es trabajar y generar uno mismo su armadura profesional. Creo que uno desarrolla la profesión como una especie de agente de resolución de problemas. Cuantos más problemas hayas atravesado, más soluciones vas a tener para enfrentar nuevos problemas, que siempre son diferentes. La otra cosa que a mí me ayudó, o directamente me formó, fue trabajar con gente que sabe mucho y tiene la generosidad de transmitir sus conocimientos. Me formé trabajando con Miguel Pérez y esa fue la mejor enseñanza. Hice cursos, leí libros, investigué, pero ninguna de esas instancias, ni lo que seguí aprendiendo luego, me generó tanto conocimiento como estar ahí al lado de Miguel en la batalla diaria. Entonces, el consejo más honesto que puedo dar es lo que a mí me sirvió: trabajar. No sé si servirá igual para todos pero a mí me funcionó y creo que trabajar tampoco le va a hacer mal a nadie.

Si tuvieras que explicarle a alguien que no conoce del tema, ¿cómo definirías al montaje y cuál es su importancia en el proceso cinematográfico?

No, no, nunca pude hacer eso. Ya renuncié. Hace más de veinte años que trabajo de esto, he enfrentado un montón de situaciones pero lo más difícil de hacer siempre es explicar qué es lo que hacemos. Mis amigos, cuando intento

explicarles, dicen que entienden, pero la verdad es que no creo que lo entiendan del todo. Es más, mi papá siempre pensó que yo no trabajo, que estoy todo el día viendo televisión. Eso es lo que me pasa. Te puedo dar una definición –“el montaje es un proceso de construcción de sentido en base a la fragmentación, selección y ordenamiento de materiales audiovisuales significantes...”–, pero eso no alcanza a explicar toda la dimensión de lo que en verdad hacemos. Son varias operaciones distintas al mismo tiempo, y no siempre las mismas.





Guille Gatti

(EDA)

Nació en San Martín, Buenos Aires, en 1979. Comenzó a editar a los 19 años en televisión de aire en programas como *Todo por dos pesos*, *La Biblia y el calefón*, *Popstars* y una decena de reality shows. Su formación se fue haciendo a fuerza de prueba y error, proyecto a proyecto. Hoy confía en su intuición para llegar a la emoción necesaria en todo material. Es amante de la ficción televisiva, en la que se especializa. Entre los últimos programas en los que trabajó se destacan *El marginal* e *Historia de un clan*, con el que ganó el Premio Tato a la Mejor Edición en Ficción (2015).

El cine también se incluye dentro de su carrera profesional. Editó varios largometrajes, entre los que se encuentran *Hermanos de sangre* (Daniel de la Vega), Mejor Película en la Competencia Argentina del 27° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; y *Necrofobia 3D*, del mismo director, nominada al Cóndor de Plata por Mejor Montaje.

En la actualidad estuvo embarcado en múltiples proyectos: en televisión a cargo de la edición de la tira diaria *Educando a Nina* y en cine, la ópera prima de CG Cutiérrez, *Pacífico*.

¿Cómo llegás a ser editor?

Cuando terminé la secundaria, en 1996, mi padre me puso a trabajar en su supermercado. Pero yo estaba buscando desesperadamente una manera de no trabajar.

En la revista *La Maga* vi una publicidad de TEA Imagen, la primera escuela de producción de televisión que hubo en Argentina. Fui y me gustó. En segundo año entré como meritario, sin cobrar, a trabajar en unos microprogramas que iban a salir por TyC Sports. Como en esa época era muy caro entrar en la isla principal y ponerse a hacer pruebas, se nos instaba a que si había una entrevista se bajara el contenido a papel y se empezara a mezclar en papel antes de hacer un solo corte. Esa era la tarea del guionista. Yo, en una pequeña isla S-VHS, ayudaba pegando sus ideas de un casete a otro, viendo qué pasaba, qué historia se iba armando a través de esos textos. Sabíamos qué funcionaba y qué no por el texto, no por la imagen. Recién cuando esa etapa se aprobaba el guionista podía trabajar en la isla de edición más cara, un Media 100.

Ese fue mi primer acercamiento con la edición, sin saber bien qué era. Armar un relato nuevo a partir de pedacitos de cosas que alguien había dicho, armar una historia oral.

¿Eso te llevó a investigar más?

Ese mismo año mi profesor de postproducción me ofreció trabajar en su productora. El primer día que llegué me pusieron frente a una isla lineal enorme, con caseteras U-matic, VHS, Beta SP... Uno de los editores me llevó atrás de la isla, me mostró todos los cables que había, los fue sacando todos y se fue a almorzar. Mi primer trabajo pago fue una tarde entera volviendo a conectar toda la isla.

Así fueron mis comienzos. Cuando me decían si podía hacer esto o aquello, yo contestaba que sí. En realidad, muchas veces no podía. Tuve malas experiencias, pero salí adelante y aprendí. Después de años de terapia, creo que mi objetivo era demostrarle a mi padre que no era un vago. Por eso trabajaba tanto. En ese momento no quería crecer como editor ni nada parecido.

¿Ahí empezaste a trabajar en televisión?

Estoy formado como editor de televisión, aunque luego haya podido despejarme un poco de ese medio. El primer programa que hice fue *El banquete telemático* (1999), de Federico Klemm, que se editaba con el Premiere. Después hice un par de capítulos de *Todo por dos pesos* (1999-2002). Ahí la pasé mal porque me pusieron a editar algo para lo que no estaba capacitado. El director me quería matar, Saborido era mucho más comprensivo. Yo aún no había entendido que mi jefe me ponía porque era el más barato y “rompible” de la productora en ese momento, no por alguna capacidad especial. Si alguien de la producción se quejaba, mi jefe, mi ex profesor, iba a hacer lo mejor para todos: echarme. Pero no abandoné y fui mejorando. Fue pura prepotencia. En cada proyecto ver a la persona que creía que yo no podía hacer ese trabajo y demostrarle lo contrario. Por supuesto, no había tanta gente interesada en mí y todo esto es una neurosis mía. Ahí empecé a hacer televisión, mucha.

¿Llegaste a tener formación académica?

Ni siquiera terminé la carrera de productor en TEA. Me formé profesionalmente con productores, y no con profesores ni con montajistas. Gustavo Yankelevich, Sebastián Ortega, gente con métodos de trabajo muy específicos, que me hicieron entender que lo primero y principal era el programa, no los involucrados, y que siempre es un “producto” audiovisual lo que hacemos. Entre el 2001 y el 2007 hice muchos realities. En ellos había un grupo de visualizadores que decían qué era lo interesante y lo marcaban. Luego un guionista leía esos informes (no veía el material) y decía si había allí una probable estructura. A mí me llegaba eso y tenía que probar, adivinar, encontrar. Trabajaba entre sesenta y setenta horas por semana. Probablemente ahí me convertí

en editor. Trabajé muchos años antes de sentirme editor. Aprendí a darle un orden al material, a descartar muy rápido lo que no servía, a saber cuándo la gente está mintiendo, ese tipo de cosas que las aplico hasta el día de hoy.

Más tarde fui completando mi formación estudiando con Miguel Pérez, a quien admiro profundamente porque me ayudó a darle voz a lo que yo sabía intuitivamente.



¿Qué valor le das a la intuición en el montaje?

La intuición es todo en el montaje. El nuestro es un trabajo en donde vos hacés las cosas de determinada manera y llegás a un resultado. Pero ese resultado tiene que estar vivo. La intuición lleva a la emoción y eso era lo que siempre se buscaba en esos programas. En *Popstars* (2001-2002), mi especialidad era “hacer llorar a las señoras”.

Hay un nivel de exigencia por el que no te podés quedar con lo que simplemente funciona. No basta con que esté bonito o que estén correctos los cortes. Tenés que emocionar siempre. A veces soy exagerado, me dicen que algo ya está bien y digo que no, que hay que seguirlo trabajando, porque no lo veo listo todavía. Otras veces tengo más problemas para soltar el material que el propio director.

Al momento de editar, ¿qué importancia le das al trabajo de los actores, cómo lo abordás?

Lo más importante a la hora de saber qué elegir, más allá de que la historia avance, es la emoción. Y la emoción la dan los actores, entrevistados, lo que sea, los humanos. La materia prima son los actores, hay que cuidarlos. Hay más en los ojos de un actor que en sus líneas de diálogo. En mi opinión, si no cuidás a los actores, no estás cuidando al montaje. Porque los actores son con quienes se va a identificar el público. Hay que pensar en el público, ¿si no para qué sirve tanto trabajo?

Trabajás mucho en colaboración con otros editores, ¿cómo son esas experiencias?

En la televisión argentina los equipos de edición suelen ser más grandes que en cine. No está tan clara la figura del asistente, por ejemplo. En ficciones diarias podemos llegar a ser cuatro editores.

Después empecé a hacer en cine los trabajos en colaboración. En el 2012 me convocaron para *Hermanos de sangre*. Daniel de la Vega la coescribió, la dirigió, la produjo y la empecé a editar. A los seis meses me llama el productor. Daniel estaba en crisis con la película y querían llegar al Festival de Mar del Plata.



Me llevé parte del material y lo empecé a trabajar. Daniel siguió con el resto y la terminamos editando entre los dos. Para su siguiente película, *Necrofobia* (2014), le dije a Daniel que trajéramos a alguien más. Filmó la película, la dividió en tres actos y nos quedamos un acto cada uno. Uno Daniel, otro yo, y el restante, un tercer editor, Martín Blousson. Y funcionó. Editábamos, luego cada uno iba tocando lo que habían hecho los otros. Hacíamos proyecciones en el cine de la ENERC a las cuales iba público. Pero a nosotros nos interesaba más qué veíamos nosotros y sobre todo, qué veía Daniel como director. *Necrofobia* es una película que se completó y creció mucho en el montaje. Creo que eso tiene que ver con que éramos tres personas colaborando y presionándonos uno al otro.

A partir de ahí, empecé a colaborar con Martín en otras películas, como *Ecuación, los malditos de Dios* (Sergio Mazurek, 2016) o *Pacífico* (Gonzalo Gutiérrez, 2016). Yo disfruto más este ida y vuelta.

Además, con las muchas veces exagerada cantidad de material que se graba hoy en día, y los tiempos cada vez más cortos para el estreno, veo cada vez más inabarcables los proyectos para un editor solo. Creo que el cine va hacia el montaje colaborativo.

Hablanos de la diferencia entre trabajar en televisión y en cine.

En televisión gana siempre la primera intuición, porque hay poco tiempo. En cine hay mucho más espacio para pensar. En televisión estoy acostumbrado a trabajar bajo la supervisión y contacto directo de un productor general, que es el que tiene la idea, contrata a los guionistas, elige a los actores y tiene el corte final. Es así que la televisión diluye mucho la figura del director, a diferencia del cine, porque está trabajando doce horas por día en rodaje. Por lo tanto, un director no tiene tiempo para estar en la isla. Y eso te da más libertad para que el editor lleve adelante el corte del programa. Por eso, al menos en tira diaria, debería existir la figura de “Director de Edición”.

¿Creés que se valora más al editor de cine que al de televisión?

Casi tuve que rogar para empezar a editar películas. En 2005, Sergio Esquenazi había logrado meter en el INCAA el guion para una película de terror, *Visitante de invierno* (2006). Era la primera película de terror que producía el Instituto desde 1989.

Yo lo llamaba y le decía que la quería hacer. Sergio me decía que no, que iba a probar con alguien más experimentado en cine. Después de dos meses y medio de tire y afloje, se dio que nadie de cine hacía terror. Todos le huían al género. Finalmente Sergio me eligió, dándome así una gran oportunidad.

La mayoría de las películas en las que trabajaste son del género de terror. Trabajaste con Daniel de la Vega, con Pablo Parés... ¿Te interesaba especialmente el género o fue algo que se fue dando?

Como no me bastaba el mote de que era “de televisión”, fui y me gané el de que editaba cine de terror. En la videoteca de TEA Imagen, me pasaron una copia en VHS de *Plaga zombie: zona mutante* (Hernán Sáenz y Pablo Parés, 2001), que para mí es una de las mejores veinte películas del cine argentino. También ahí vi el corto *Sueño profundo* (1997) de Daniel de la Vega. Formal y narrativamente hacían lo que se les cantaba. Eso era muy atractivo. Yo tenía veinte años y no había visto nada así hecho acá.

A esos directores los fui conociendo en un videoclub que ya no existe, Mondo Macabro, en una galería cerca del Obelisco. El INCAA no les prestaba atención, entonces se juntaban ahí a armar sus planes.

¿Te parece que el terror es especialmente enriquecedor para el trabajo del editor? Por el manejo del tiempo, por qué mostrar, qué no...

Me parece que lo más interesante del cine de terror es que es honesto en lo que está buscando. El cine de terror tiene que buscar meterse en la cabeza del espectador y no dejarlo tranquilo. Con dos tomas de una persona mirando y una puerta moviéndose podés estirarlo al infinito y funciona. Pero si te pasás dos cuadros ya se empiezan a reír. Corrés siempre ese peligro. Tenés que saber hasta qué punto una imagen es inquietante y cuándo esa misma imagen se vuelve ridícula. El espectador va a buscar sensaciones, que lo asusten en un ambiente controlado. Es algo casi imposible de lograr, fracasamos mucho, pero a veces lo hacemos.

Volviendo a la televisión, hiciste el unitario Historia de un clan (2015), con gran impronta autoral, la de Luis Ortega. ¿Cómo fue esa experiencia?

Underground, la productora donde trabajo, no hacía un unitario desde el 2010. Sólo hacía tiras diarias. La tira diaria es muy interesante durante el primer mes, porque vas descubriendo cómo es el programa y lo vas formateando, dándole identidad. Pero una vez que lo lográs, sabés que va a haber ciento diecinueve capítulos iguales. Entonces es todo más mecánico.

En *Historia...* tuve un problema que no supe calcular. En cine soy un editor que colabora —y mucho— con el director. Pero, en televisión, a veces me siento el dueño de todo. Una doble personalidad. Ya había trabajado en un telefilm con Luis en el 2010 (*Lo que el tiempo nos dejó*, codirigido con Adrián Caetano). En sus películas, él escribe, dirige, produce, controla todo. Y en *Historia...* se encontró con esa especie de monstruo que es la televisión industrial, y con otro monstruo un poco más pequeño que es mi ego.

Empezaron a grabar y yo a hacer lo que hago siempre, que es editar y mostrarle al productor general. Error garrafal, porque el autor aquí era Luis. Yo creo que no me topé con tantos artistas o autores como uno cree que hay. Pero Luis es un autor, es un artista y yo conozco muy pocos. Él venía los fines de semana, veía el material y me hacía cambiar todo lo que había editado. Yo me ponía mal, me decía: “Hacé esto, no hagas lo otro, no cortes tanto”.

Entonces tuve que hacer el simple y casi imposible ejercicio de ver más allá de mi nariz y darme cuenta de todo lo que se estaba jugando Luis con esto. Y a partir de ahí pasamos de mirarnos mal a que se armen escenas de celos entre Luis y mi mujer, porque estábamos pegados.

Cuando terminó de filmar estuvimos tres meses encerrados, nueve horas todos los días. Luis, mi asistente de montaje (Elizabeth Blausztein) y yo, espantando a todo el mundo y pidiendo siempre más tiempo. Después, con los dos primeros capítulos de *El marginal* (2016) que dirigió Luis proseguimos el romance.





¿Cómo llevás el trabajo con la música y el sonido en general?

Uso mucha música siempre. También busco y uso muchos efectos sonoros, aunque vayan a ser reemplazados por otros de mejor calidad o más acordes, porque lo que estoy buscando es la identidad del programa.

Todos los primeros capítulos de lo que sea los musicalizo enteros. *En Historia de un clan* hice una asociación libre cuando vi por primera vez una foto de Alejandro Awada caracterizado. Con el pelo teñido de blanco y peinado hacia atrás me hizo acordar mucho a mi abuelo paterno, entonces pensé que esa serie tenía que llevar música italiana. Por suerte, esa idea quedó muy bien.

Con Historia de un clan ganaste el premio Tato a mejor montaje. ¿Cómo fue esa experiencia?

Lo fundamental de este premio es que se reconozca que se edita. Es medio ridículo cuando lo pensás, pero la gente del medio muchas veces parece no tener presente que todo lo que se graba se edita.

La televisión de todas formas tiene otros premios. A mí me pasó con *Popstars*, *Gran Hermano*, *Graduados* (2012), y un poco con *Historia de un clan*: viajar en co-

lectivo y escuchar a la gente hablando de lo que estás haciendo. Lo fantástico, o siniestro, que tiene la tele es que está en la vida de la gente. Entonces, que usen su tiempo hablando de algo que sentís un poco tuyo te hincha el pecho. Y que a mi mamá le digan: “Lo vi a tu hijo”. No me ven a mí, pero ven el nombre y mi madre está feliz. También le cuento de las películas que hice, pero creo que no vio ninguna.





Alejandro Carrillo Penovi

(SAE)

Nació en México en 1972. En ese país se cruzó por primera vez con una cámara Bell & Howell. La inquietud creativa que le despertó aquel objeto lo llevó a estudiar en la Universidad del Cine (FUC). También se formó asistiendo a Miguel Pérez en varios proyectos. Siempre sostuvo un vínculo lúdico con cada material con el que trabajó.

Comenzó como editor en el canal Solo Tango, fue socio de Pulso Postproducción de 1996 a 1999, y colaboró con varios directores, como Daniel Böhm, Andrés Fogwill, "Pucho" Mentasti y Esteban Sapir, entre otros. Su labor en *El aura*, de Fabián Bielinsky, fue el puntapié inicial para comenzar a editar largometrajes.

Obtuvo la nominación por Mejor Montaje para el Cóndor de Plata con *La señal*, y lo ganó en 2016 con *El clan*, también nominada para los Premios Platino del Cine Iberoamericano, y una nominación para el Premio Sur con *Igualita a mí*.

Dictó cursos en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, Cuba; y es docente de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC).

¿Cómo fueron tus inicios y tu primer vínculo con el cine?

Mi primer vínculo consciente fue en la escuela secundaria. En 1990 y 1991, junto a Bruno Stagnaro y otros compañeros hacíamos un programa en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Pero hace relativamente poco, al desempolvar un recuerdo de mi infancia en México, me di cuenta de que la fascinación por el objeto cámara de cine y el acto de filmar estaba desde mucho antes. Tendría unos cuatro años cuando encontré una vieja cámara Bell & Howell de 16mm con la que mi padre había registrado sus viajes de adolescencia. Tenía una torreta para cuatro lentes y como cinco o seis lentes más. Era muy divertido enroscar los lentes, desenroscarlos, y mirar a través del ocular. Le daba cuerda y hacía que filmaba con la cámara vacía. Viéndolo en perspectiva, creo que tiene sentido que mi primer vínculo con el cine se remonte a una pulsión infantil. Mi relación con el cine sigue teniendo que ver con una cuestión lúdica, con ese espacio de la creación que los psicólogos dicen que uno va perdiendo a medida que se hace adulto. Probablemente, también decidí dedicarme al cine como parte de la resistencia a hacerme un adulto responsable.

¿Cómo empezás a relacionarte con el montaje?

El programa que hacía con Bruno en el Nacional Buenos Aires se proyectaba en el microcine del colegio al mediodía. Pero, en realidad, todo empezaba cuando llevábamos la cámara al colegio y hacíamos todas las pavadas que uno puede imaginarse. Por ejemplo, proponíamos una encuesta, pero en edición poníamos una pregunta de uno de nosotros junto a una respuesta totalmente descontextualizada. El resultado era que los alumnos confesaban barbaridades ocurridas en los claustros o los profesores avalaban orgías en el salón de usos múltiples. Todo gracias al montaje.

Esas sesiones eran muy graciosas. Nos juntábamos en mi casa veinte personas, tomábamos cerveza, comíamos pizza... Editábamos con una VHS, una Hi8, un generador de efectos y una tituladora “trucha” que tenía la cámara. Además, la cámara nos permitía unos efectos de negativo y posterización, y usábamos eso con carteles que dibujábamos nosotros. Hacíamos animaciones en la PC y para pasarlas a video filmábamos directamente el monitor. Ese era el momento donde la cosa se armaba, donde se producía la concentración de todos esos esfuerzos y salía el programa.



¿Cuándo llegás a relacionarte de manera más académica?

Cuando empecé a cursar en la FUC. Entonces, el plan de estudio tenía tres orientaciones, no eran carreras: Fotografía, Guion y Dirección. No había Montaje, como sí había en la ENERC. Todos los que no nos veíamos como escritores o como fotógrafos, que son vocaciones muy definidas, entrábamos a Dirección. En ese momento yo pensaba que el montaje era un lugar interesante para acceder a la dirección. Intuía que en el montaje estaba la clave de la construcción del significado del cine.

Después entendí que era algo mucho más complejo y eso coincidió con la aparición de Miguel Pérez como docente. Él fue quien, en lugar de llevarme a la Plaza de San Pedro a observar las maravillas de Bernini, agarró y me dio un “Lego” y me dijo: “Bloquecito rojo y bloquecito azul; bloquecito rojo arriba de bloquecito azul”. Y ahí empecé a entender el ABC de la gramática del cine y mi espíritu cientificista y escolástico empezó a ver la luz de algo seguro a lo cual aferrarse: “Esto es conocimiento, esto es algo válido, esto sirve, esto está articulado”. Fue tan fuerte ese acercamiento que hoy me doy cuenta de que nunca me propuse en serio dirigir. Por eso me quedé editando.

¿Qué es el montaje? Si se lo tuvieras que explicar a una persona que no sabe a qué dedicarse, ¿qué le dirías?

Todo el mundo sabe lo que hace un director de fotografía, todos pueden intuir lo que hace un escenógrafo, un director, un actor... Pero no lo que hace un editor. Es una dificultad muy concreta.

Hace algunos años mi padre me llamó por teléfono y me dijo: “Mijito, vi un documental por la tele y ahora por fin entiendo lo que hacés”. Había visto *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* (2004), el documental de Wendy Apple que explica en términos sencillos de qué se trata editar una película o qué es ser editor.

Ahora, a los efectos de esta entrevista, para explicar qué es un editor diré: el editor es el principal asistente de un director en la construcción de una película luego del rodaje. Es decir, nuestra tarea es muy difícil de definir porque sucede durante el íntimo proceso que culmina en el corte final, esa escena en la que se suelen expresar los grandes conflictos—destinados a mantenerse en las sombras—entre productores y directores.

Es muy complejo y sofisticado decir qué es lo que hacemos, y al mismo tiempo es una pavada: somos los que cortamos y pegamos las tomas. Las elegimos—y a veces ni siquiera eso, solo partes de las tomas ya elegidas—y las ensamblamos en el orden que mejor nos parece que funciona para contar la historia.

Dijiste que empezaste a estudiar dirección, pero que te quedaste editando...

Considero que uno de los motivos por los que uno se queda editando cuando llega a este mundo es porque descubre toda esta profundidad, esa complejidad y ese universo donde cada película es un caso nuevo que desafía todo tu conocimiento anterior.

No quiero pecar de místico. Hay una definición que es técnica: el editor es la persona responsable de la organización final del material. Pero, ¿el responsable de eso no es en realidad el director? Entonces es mucho más interesante definirnos en torno a la figura del director. Reconocer que siempre estamos supeditados y subordinados a la figura de un director. Eso te organiza mucho el pensamiento y la forma en que encajás en el sistema.

En una de mis primeras experiencias de enseñanza mi planteo era que no había que estudiar editores, sino duplas director-editor. Uno puede seguir el trabajo de un editor, pero lo que realmente adquiere consistencia son esas duplas. Los grandes realizadores han tenido usualmente relaciones muy estables con sus editores.

No podés ser un buen editor si no respetás a tu director. No digo que sea necesario profesarle admiración, eso ya es pedir mucho. Pero tenés que respetarlo como artista y, cuando lo hacés, te convertís en mejor profesional porque entendés que él está ahí asumiendo un riesgo que vos, por algún motivo que llegado el caso tendrías que hablar en terapia, no estás dispuesto a asumir como él.

¿Qué sucede con el ego del editor?

Te lo tenés que guardar porque el ego más importante es el del director. Tu ego está al servicio del suyo. El día que no quieras jugar este juego de esa manera, dirigí.

Una vez me enteré de que Antonio Ripoll—quien vendría a ser como un “abuelo profesional”, ya que mi padre profesional es Miguel Pérez, quien a su vez trabajó con Ripoll—iba a dar una charla en el Centro Cultural Rojas, fui y la grabé con mi cámara. Ripoll estaba ahí, anciano, una persona realizada, muy agradecida de que le estuvieran haciendo un homenaje. Alguien le preguntó: “Con todas las películas que usted editó, con todo lo que usted sabe de cine, ¿por qué nunca dirigió?”. Y él respondió: “¿Para qué? ¡Si lo que yo hacía era más lindo!”

Hablemos de tu método de trabajo.

Cuando me ha tocado editar proyectos importantes me han mandado el guion por lo menos un par de meses antes del rodaje para que les haga una devolución. Porque es bastante lógico: yo quiero que una persona edite mi película, primero le mando el guion, quiero saber qué le pasa con eso.

Conozco algunos casos de editores que han hecho devoluciones y han quedado al margen de proyectos. Porque la devolución ya le permitió al director percibir que no era el enfoque que necesitaba para el montaje de su película.

Esto se da cuando el director y/o el productor quieren saber qué clase de aporte podrías hacer desde tu lugar como editor. Cuando ya editaron previamente una película con vos ya entendieron todo, hasta donde llegás, para qué sos bueno, para qué no; si te vuelven a convocar es porque ya tenés eso que ellos quieren.

Si al director le parece que sos una persona con la capacidad de construir la película te va a pedir que le recomiendes cosas, le hagas propuestas, y tomará algo o no tomará nada. Ahora bien, es usual que no te pregunten nada: vení, sentate y editá. Esa también es la industria.

¿Cómo solés enfrentar un proyecto?

Cada proyecto es distinto, hay proyectos donde el material empieza a llegar de a poco y tenés un asistente, un equipo y una infraestructura humana y material para organizarlo. Donde tu intervención efectiva es de cinco o seis horas por día, intensas, para hacer los primeros armados de las escenas, y luego “bajarlos”, enviarlos al director y esperar su devolución. Por otro lado hay proyectos que cuando llegás ya está todo filmado y tenés que encarar sin parar, jornada tras jornada, el armado del material acumulado. Pero lo más normal en ficción, o en proyectos grandes en los que es necesario optimizar los tiempos de toda la producción, es que vayan en paralelo los procesos de rodaje y de edición: tenés que superponer procesos lo más que puedas, esa es la forma de comprimir un proyecto en el tiempo, y entonces es cuando vas editando mientras el director filma.



Entonces tenés que tener un buen asistente, que entienda tu forma de trabajo, que conozca tu método o bien a quien se lo puedas enseñar. Alguien que aprecie el doble valor de la experiencia, que es al mismo tiempo tanto una posibilidad de aprender como un trabajo por el que le van a pagar. Que tenga ganas de asumir el importantísimo rol de asistente al servicio del editor.

A partir de ese momento se trata de sumar “horas-silla” mirando material, armando estructuras pequeñas, siempre de lo particular a lo general. Siempre conviene empezar dividiendo el gran problema que representa la película total en problemas más pequeños, e ir acometiendo cada problema particular.

En realidad, somos como improvisadores dentro de un esquema más o menos general que ya conocemos, y que resumidamente consiste en reducir material y aumentar significado y coherencia.

Ese esquema es productivo también.

Luis Scalella, el productor, me dijo una vez: “El cine se hace de atrás para adelante, partiendo de una fecha de estreno conocida, y a partir de ahí estructurarás el resto del proyecto hacia atrás”. Es una gran forma de hacerle entender de una bofetada a mucha gente que cuando uno hace una película no está haciendo un poema, un cuadro, o una canción; uno está construyendo literalmente una pirámide egipcia, está haciendo un edificio. Y entonces el cine no vive en un éter indeterminado, vive en un sustrato material muy definido, que es un tiempo, un espacio y un presupuesto.

¿Cómo le sumas a eso la parte tecnológica?

Es difícil hoy en día proponer una receta general para el problema mecánico de editar. Porque la reciente explosión de variables en la generación de la imagen nos enloqueció a todos. Hace veinte años decías *workflow* (flujo de trabajo) y decían: “Este es un boludo que salió de la universidad y se está dando corte”. O sea, no existía una categoría general para hablar de procesos, porque había solo uno: vos filmabas, revelabas, preparabas para transfer, digitalizabas, sincronizabas, y así... Casi no había variantes, casi todo estaba firmemente establecido. Y no solo acá: en Estados Unidos era igual, lo mismo en Francia... Había un único estándar de trabajo.

Ahora todo eso está en crisis porque hay tanta variable al principio y al final del camino que tenés que hacer un master en *workflow* para ser editor, si realmente querés dominar la técnica. Lo cual ha hecho un poco más difícil a los editores concentrarnos en el arte del montaje, y nos ha requerido poner mucha libido y mucha energía en la cuestión técnica. Es una condena que nos toca y que tenemos que asumir.

¿Qué es lo que te hace creer que una toma es buena, la indicada para ese momento de la escena, de la secuencia o de la película?

Ya ni me doy cuenta, es una cosa que sentís. Después, a posteriori, podés hacer lo que hace Walter Murch; plantear analíticamente un desglose de factores y jerarquías. Es como una forma de confirmarte a vos mismo que sabés por qué lo haces, porque uno de los problemas del editor es que tenemos que explicarle siempre a otro lo que hacemos.

Nosotros no podemos alegar lo que alega un director: "Porque así lo siento..." Parece una estupidez, pero un director puede decir eso, está perfectamente habilitado para alegar sensibilidad artística y no dar más explicaciones. Un editor, en cambio, siempre está sujeto a ser interpelado por un director o un productor: "¿Y esto por qué lo pusiste así?" Una parte importante de nuestro trabajo es tener los elementos conceptuales y las categorías bien en claras para poder comunicarle al otro por qué tomamos determinada decisión.

Es algo así como encontrarle un método a la intuición...

Siempre te van a preguntar por qué elegiste algo. En el momento en que lo hacés, no hacés un desglose analítico, es intuitivo, por eso somos artistas, porque somos sensibles. El problema es que tenés que estar preparado para defender esa sensibilidad artística.

Es ahí donde te enredás. Porque quizás ponés como criterio importante para la selección la interpretación del actor, pero el director te dice: "No, no puede ir ese encuadre, no me importa que el actor haya hecho lo que tenía que hacer por el personaje, porque es un desastre cómo quedó ese encuadre".

¿Y qué haces frente a eso? Adaptarte. Tenés que desmontar eso que habías aportado, incluyendo la cuestión narcisista. Tenés que desmontar lo tuyo para dar lugar al espacio del creador de mayor grado, que es el director.

Estamos al servicio de él. Entonces llegamos a un punto pragmático, que es cuando uno elige una toma porque cree saber que esa es la que hubiera elegido el director. Pero al mismo tiempo si él descubre que vos estás haciendo sistemáticamente eso, es decir, que no estás ejerciendo una visión autónoma y con capacidad crítica, se desencanta de tu trabajo. Esa es la gran paradoja del rol del editor.

Entonces, ¿qué es ser un buen editor?

Es aquel que entiende ese lugar que traté de definir. El que entiende ese juego, y el que lo juega en todos los niveles en los que hay que jugarlo. El nivel del corte, el de la estructura, el de la película, el de la relación con el director; también la relación con el productor y la relación que establecés con vos mismo.

Es muy complicado. El mejor editor es el que entiende cómo conjugar al mismo tiempo todos estos niveles del problema. Y el que además sabe que esa capacidad es la capacidad propia de un artista. Porque tener un entendimiento en todos estos niveles, exige algo que va más allá de una capacidad técnica.

En el mismo sentido, se puede hablar de un eje de excelencia en lo que es el arte de editar películas cinematográficas. Creo firmemente que, al menos los que ejercemos esta profesión, tenemos que ser conscientes de ese eje, y de alguna manera cultivarlo, transmitirlo y exponerlo. Y cuando creemos que un enfoque es mejor que otro, tenemos que estar en condiciones de expresar claramente por qué. Esta posibilidad de reconocer grados de excelencia en el arte del montaje es lo que a la larga hace que podamos hablar del prestigio de nuestro rol y de nuestro lugar en la cadena de producción audiovisual. Hasta que no entendamos que existe un eje en el cual nos podemos elevar, que siempre podemos superarnos, yendo un poco más allá en el conocimiento y práctica de nuestro arte, nadie nos va a dar seriamente ese lugar.

¿Cuál es la función de un editor?

Una de las habilidades más valorables de un editor es su sensibilidad hacia la persona del director. Así como una de las habilidades más importantes de un director es su sensibilidad hacia las personas que colaboran con él en la realización de la película, el editor a su vez tiene que tener una enorme capacidad de sintonizar con un director. Hay algo de transferencia y contratransferencia en ese momento íntimo, donde el director reconoce sus errores, sus fallos, sus dudas y te abre esa puerta a vos, y solo a vos como editor, y te permite participar de ese infierno interior y de esa inseguridad. Entonces considero que lo que se exige de uno son dos formas de sensibilidad. Primero, hacia el material y la condición de lenguaje que tiene este, entendiendo que esto tiene un poder independiente del director y de nosotros, un poder de discurso que nos excede todo el tiempo; y al mismo tiempo sensibilidad hacia el director como la persona que se está haciendo cargo de firmar eso, y de decir: "Esta es mi obra". Uno tiene que tener esa doble capacidad de sintonía que es muy difícil de lograr. Por eso los buenos editores son personas muy valoradas por los directores, sobre todo, y también por los productores.

Esa relación depende de un equilibrio que no diría difícil, pero sí que es muy crítico, entre dos fuerzas: la de tu capacidad crítica hacia el material y hacia el propio director, y la de tu capacidad para apoyar el proyecto. Hay ahí una colisión de fuerzas entre el "sí señor, lo que usted diga" y el "no señor, me parece que es mejor esto otro", entre tu apoyo y tu crítica. Esa relación de fuerzas tiene que estar dada en un equilibrio muy dinámico que va cambiando inclusive no de película a película, sino dentro de una misma película día a

día, de momento a momento, cuando el director necesita tener una persona que le pueda ejercer cierta resistencia, pero que no le ejerza tanta como para anularlo o como para socavar su ego. Esa relación no depende del editor: esa relación depende de los dos, del editor y del director.

Como editor solo te podés hacer cargo de la mitad que te corresponde, que no es poco: de estar en ese lugar y de tratar de sintonizar esa posibilidad de resistencia y al mismo tiempo de apoyo al proyecto. Desde tu mitad de la relación tratás de sostener esa tensión. Porque se trata de una tensión. Si la escena del montaje es blanda, si transita siempre por el “sí señor”, sin ningún tipo de tensión, a ningún director le gusta, es como plantear un juego de seducción donde no aparece ninguna resistencia hacia el que hace la proposición: entonces allí no hay ninguna seducción, solamente aceptación.

¿Cómo fue tu desarrollo profesional?

Empecé como discípulo de Miguel Pérez, primero como alumno y luego como asistente a lo largo de aproximadamente seis años. Incluso llegué a ser su socio. Llegado un punto, en el año 1998, opté por iniciar mi propio camino. Al quedar desvinculado de cualquier empresa, como editor *freelance*, me empezaron a llamar para editar publicidad, y así fue que me introduje en ese circuito. Entonces, entre 1999 y 2003 edité cortos publicitarios. Cinco años y ni un solo largometraje. Habiéndome formado en una escuela de cine, surgió la inevitable pregunta: “¿Qué clase de editor soy si nunca edité un largometraje?”

Como no era conocido como editor de largometraje, solo me llamaban para editar proyectos muy modestos. Entonces me hacía la siguiente pregunta: “¿Vale más meterme a editar una película de estas características que perderme el dinero que gano editando publicidad?” Ahora sé que esa es una ecuación que va variando en tu vida según tus inquietudes y tus circunstancias. Pero durante mucho tiempo la ecuación no me daba de ninguna manera para el lado de los largometrajes. Estaba siendo histérico: deseaba editarlos, pero cuando venían los rechazaba porque pretendía que me llamaran y me dijeran: “Genio, tenés que editar esta genialidad”. Pero eso no pasa nunca. Algo tenía que perder. Y lo que perdí en esos cinco años de elegir el dinero de la publicidad fue la posibilidad de editar largometrajes.

Tu primera película fue El aura (Fabián Bielinsky, 2004).

Tuve la suerte en el 2003 de conocer a Bielinsky cuando me llamaron para una publicidad de cerveza Quilmes. Enseguida entablamos una buena relación y, hacia el final de ese trabajo me puse a charlar con él sobre el final de *Nueve reinas* (2000). Fue una de esas situaciones en las que se produce equilibrio en-



tre tensión y apoyo. Le dije que la película me parecía increíble, que la había disfrutado mucho, que no podía creer lo que estaba pasando con esa historia, hasta que llegó el final... Ahí me la jugué y le dije que ese final me resultaba muy insatisfactorio. Supongo que él vio ahí que yo era una persona que valoraba su trabajo, pero que tenía la suficiente valentía para criticar algo que no había funcionado bien para mí. Me volvió a llamar. Edité tres o cuatro publicidades más con él. Mientras tanto, yo rezaba y pedía: “Por favor Dios, que Bielinsky haga otro largo y me llame”. Cuando él empezó a armar la producción de *El aura* y vi que no me llamaba, me agarró una gran angustia. Empecé a hacerme a la idea de que no iba a editar un largometraje todavía. Más tarde, me enteré de que se trataba de una coproducción. En esos casos, es necesario que los cabezas de equipo se repartan entre uno y otro país participantes. Por el modo en que lo estaban haciendo necesitaban tener un editor español. Una tarde me llamó por teléfono Bielinsky para hablar de *El aura*. Le dije que entendía que no me necesitaba. Me dejó hablar y me dijo: “¿Sabés cuál es tu problema? Que hablás mucho. ¿Por qué no escuchás?” Tenía razón. Enseguida dijo que si bien legalmente el editor tenía que ser español, él quería hacerlo conmigo, pero con la condición de que no iba a aparecer en los créditos. Una vez más recordé que siempre hay que perder algo. Era mi primer proyecto, no podía figurar, pero estaba editando una película de Bielinsky. Más tarde, vino una persona muy linda que se llama Fernando Pardo, que además es un gran editor que vive en España, con varios años más y con mucha más experiencia que yo. Él era quien tendría que haber firmado la película solo. Durante dos semanas se dedicó a mirar el primer armado de la película, haciendo consideraciones generales y propuestas para mejorar ese corte. Al principio yo tenía mucho miedo. Pensaba que la iba a volver a editar él. Muy por el contrario,

valoró mi trabajo de principiante. Nunca dijo: “Esto hay que hacerlo nuevamente desde el principio”. Frente a mi vergüenza por algún corte del que no me sentía muy seguro, él decía: “En los cortes yo no me meto, son tuyos. Te voy a dar mis opiniones sobre ritmos, planos y estructura, pero no sobre el punto de corte. Ahí yo no me puedo meter, es una cuestión de sensibilidad”. La presencia de Fernando fue una bendición que duró dos semanas. Pero todavía me reservaba una sorpresa. Al final del proceso me dijo que había hablado con los productores y les había dicho que si yo no aparecía en los créditos, él no firmaba esa película. Le debo mi crédito en *El aura* a Fernando Pardo. Se condensaron muchas lecciones de vida en una sola película. Así fue que llegué al ansiado largometraje.

Roa (Andrés Baiz, 2013) es sobre un caso muy importante en la historia colombiana: el “Bogotazo”. ¿Tuviste que estudiar ese suceso, más allá de lo que te proponía el guion?

Sí, por supuesto. Pero el guion de la película no demandaba un conocimiento profundo de los detalles históricos. El abordaje que hace la película sobre la sustancia histórica es muy peculiar. El guion propone un tono de comedia negra, algo absurda, que al principio desconcierta porque supuestamente se está revisando uno de los episodios políticos más sangrientos y desgarradores de la historia de Colombia, incluso de América Latina. Pero la película se toma unas licencias cuasi-cómicas con el devenir del personaje protagónico, una especie de Lee Harvey Oswald con muy pocas luces.

La forma que encontré para encarar la obra fue proponerle a Andi (el director) que la reinterpretáramos como un melodrama. Al principio no me entendió. Le parecía que era un enfoque vulgar, una reacción que nos ocurre a casi todos en general frente a la palabra “melodrama”. Entonces le dije: “Tu personaje es uno sencillo, los motivos que tiene son básicamente primitivos, no hay una sofisticación, no hay perversiones, sino emociones simples y primarias. Trabajemos sobre la base del melodrama, pero melodrama a mucha honra, no como algo peyorativo”. Entonces le pareció que tenía sentido lo que le estaba diciendo. Así pudimos armar la película, decidiendo cómo darle un carácter y una consistencia que tenía que ver con trabajar al personaje, el falso asesino de Gaitán, con un tratamiento melodramático.

Pasemos a El clan (Pablo Trapero, 2015). ¿Qué significó para vos el éxito de la película?

Te lo voy a decir mal y pronto: el éxito comercial significa la proyección en la esfera pública de mi trabajo. Que no es poco. Porque ser partícipe de un éxito siempre ayuda a visibilizar un trabajo y a mejorar la reputación profesional.

Pero en lo que hace estrictamente al montaje, no me atrevo a trazar una correlación entre la cantidad de público que fue a ver la película con la calidad de mi trabajo. Creo que en este caso el éxito tiene más correlación con otros factores productivos. Por ejemplo, con la elección de un elenco estelar, con un director como Pablo Trapero, con desarrollar un tema que toca un nervio sensible de la sociedad, con haber proyectado ese tema en los medios durante mucho tiempo antes, con haber hecho una gran campaña de difusión, etcétera. Probablemente, y en última instancia, el éxito tenga que ver fundamentalmente con un morbo latente de la sociedad, que de pronto se manifestó deseosa de sumergirse en ese tema. En todo caso, en lo personal, lo que sí es importante es que una producción de esta envergadura haya confiado en mi capacidad profesional, y que el resultado de mi trabajo haya sido totalmente satisfactorio tanto para el director como para los productores.

¿Cómo llegás a El color que cayó del cielo (Sergio Wolf, 2014), esa especie de documental detectivesco?

“Documental de aventuras”, como lo definió su director. *El color...* es el primer documental que edité completo. Llegué gracias a *La chica del sur*, un maravilloso documental de José Luis García, editado mayormente (y bellamente) por él mismo y Alejandra Almirón. Yo solamente me encargué de resolver los últimos quince minutos. Su productor, Gabriel Kameniecki, me vio trabajar muy de cerca y conoció mis luces y mis sombras. Entonces, con ese recuerdo fresco, le propuso a Sergio que yo editara *El color...* Para que me haya recomendado a Wolf, que no es precisamente un ignorante en materia cinematográfica, Gabriel debe haber quedado muy satisfecho con lo que hice en *La chica del sur*.

El primer problema fue que me dijeron que había que armar un trailer para vender el proyecto. Casi me vuelvo loco: “Dejame hacer la película primero, después hacemos el trailer”. Pero toda película tiene un sustrato material. El documental necesitaba ser promocionado para conseguir más financiación para, entre otras cosas, pagar mis honorarios.

Entonces, en solo tres semanas tuve que mirar el material tratando de absorber dónde estaban los ejes vendibles de la película. Y si bien estuve muy molesto con eso, esa primera aproximación forzada y panorámica al material me dio las claves de lo que después iba a ser la estructura de la película.

Después fuimos avanzando con Sergio en distintos aspectos de la construcción, en distintas líneas que había planteadas. El resto fue como en cualquier documental: sentarse a pensar qué era lo que se estaba moviendo a lo largo de todo el relato. En ese sentido fui muy “perezcista” (por Miguel Pérez) en mi abordaje de la materia.

La figura del maestro vuelve a aparecer...

Hasta el año pasado en la ENERC yo daba la materia que siempre dictaba Miguel Pérez, Análisis de guion, que es el estudio de la estructura dramática. En *El color...* pude aplicar toda su teoría casi al pie de la letra. Se pueden encontrar un conflicto central, dos puntos de giro, un clímax, un saldo... Quizás no de una manera nítida, pero están ahí para el que los quiera ver.

Sin embargo, no es que me senté a armar la película con esa premisa. Yo me senté a verla y armar unidades de acción y sentido con Sergio, acompañándonos en ese camino. En un momento, paulatinamente, comenzó a verse clara una línea que permitía contar mejor el relato. Sergio la adoptó porque se dio cuenta de que era la que permitía que la película se sostuviera firme durante sus ochenta minutos. Esa línea es la de un estudio sobre el valor. El valor puramente material, encarnado en Bob Haag; el valor científico y social, presente en Bill Cassidy; y el valor cultural y espiritual encarnado en los pueblos originarios. Se puede ver la película como el estudio de cómo un objeto adquiere valor y por qué. El conflicto central tiene que ver sustancialmente con dos visiones en definitiva antagónicas, que Sergio logró encontrar en dos personajes maravillosamente antagónicos. Enseguida dijo: "Estos son los que mueven la película". Los buscó, los encontró, les profesó afecto, no los juzgó. Tenía muy en claro que no quería juzgar a nadie. Me consta que en verdad los quiso.

Esas cosas son las que te entusiasman cuando hacés un proyecto como ese. Cuando te das cuenta que carga valores morales y no por pretensión, sino por acción. Cuando descubriste que la película está realmente caminando ese conflicto y absorbiendo esos valores y trabajándolos en serio, y que los personajes están encarnando esos valores, vos te sentís parte de un circuito mítico, energético, positivo que va a volver a la sociedad.

¿Existe para vos una ética y/o una moral de la edición?

Me preguntaban cómo pude hacer para editar *El clan*, siendo una película con una materia tan asquerosa, tan perversa. Respondí que cuando sabés que estás colocando el mal en el lugar del mal no te produce un conflicto interno, no te da asco. Muy por el contrario, te da la sensación de estar poniendo orden.

Si manipulás el mal para instalarlo en el lugar de lo que te descompone, de lo que da repulsión, no estás haciendo algo revulsivo. Lo revulsivo, desde el montaje, sería operar sobre valores vinculados a lo malo y erigirlos perversamente en el sitio de lo positivo. Eso es lo que te come el alma, eso es lo que te fríe el cerebro. Precisamente son estos proyectos que se animan a meter la mano en la mierda, en donde te limpiás. Pueden preguntarte si no te envenenás construyendo la mierda. De ninguna manera. Por el contrario, la

construís punttilosamente para mostrar luego que debe ir en su lugar. Entonces, por oposición, lo que no es mierda, y por extensión lo bueno, lo que me gusta, lo que me hace sentir que vale la pena seguir peleando por las cosas, queda instalado en el lugar de lo bueno. Así es que podés tomar una posición. No siempre se puede hacer eso en los trabajos que nos toca hacer.

En los créditos de El color... vos figurás como colaborador autoral. ¿Cómo surge eso? ¿Qué significa para vos?

Fue la cosa más gratificante del mundo. Kameniecki y Wolf me dijeron que cuando fuera a ver la película, iba a encontrar un regalo. Cuando voy a ver al estreno, aparezco en la colaboración autoral, junto a Jorge Goldenberg.

¿Que te hayan puesto como un colaborador autoral quiere decir que aportaste al director algo más que tu trabajo de montajista?

Esto es muy complicado de responder. En un sentido es muy reconfortante que exista ese reconocimiento. Pero, por otro lado, me pregunto si no es eso lo que hacemos todos los editores. Pienso que la palabra “montaje” en los créditos de una película implica que hubo una colaboración autoral. En todo caso lo que puede discutirse es el grado de esa colaboración autoral, que obviamente no puede ser igual en todos los casos. De lo que no hay duda es que existe un desconocimiento del lugar que puede ocupar un editor en una obra. Sé que el montaje incluye siempre colaboración autoral, pero probablemente esto no lo tenga presente casi nadie fuera del pequeño círculo de profesionales del cine que discutimos estas cosas. Entonces, cuando se da el caso en el que la palabra “montaje” aparenta no alcanzar para dar cuenta de un grado significativo de contribución que tuvo el editor sobre el producto final, aparece este reconocimiento suplementario. Este reconocimiento me produce gratitud y orgullo en lo personal, pero al mismo tiempo un sabor un poco agrídulce en lo colectivo.

¿Cuál es la línea que marca ese límite?

Los únicos autores de una película reconocidos por la ley son el productor, el guionista, el director y, eventualmente, en un musical, el músico.

De todos modos, lo más lindo de este caso puntual fue que una persona como Wolf, que es tan conocedor y sensible, haya llegado a reconocerme ese aporte. Eso es sin dudas muy gratificante. Pero al mismo tiempo algo dentro mío dice si no debería ser siempre considerado así. Evidentemente, es algo que hay que seguir discutiendo. Es un eje que hay que empezar a señalar, a denunciar y a pelear. Creo que se pelea ante todo llegando a la cancha y dándolo todo.



Y mostrando que los editores ponemos en juego no solo un *know-how* sobre corte y operación de los distintos softwares, sino todo un caudal de sensibilidad y recursos expresivos que vamos refinando a lo largo de nuestros años de experiencia. Si no nos instalamos como actores sensibles del proceso creativo, no podemos reclamar ese lugar que merecemos.

Si vos querés ese reconocimiento, tenés que saber que no te lo van a regalar. Hay que demostrar claramente que vos sos responsable de una intervención que añade valor al producto. ¿Estamos en un lugar invisible? Sí. ¿Estamos en un lugar donde esas intervenciones quedan supeditadas a que si dañás el narcisismo de un director quedás fuera de combate? También. Vos tenés que estar al servicio de los directores y parte de ese servicio es dejar que se lleven ellos la gloria que merecen.

Por lo tanto, nuestro trabajo empieza puertas adentro. Para conseguir un reconocimiento cualitativamente mayor al actual, los que tienen que percibir el valor de nuestro aporte no son solamente los miembros del público; los que tienen que percibirlo y reconocerlo en primer lugar son los directores y los productores.





Rosario Suárez

(SAE)

En 1997 egresó de la Universidad de Buenos Aires como Diseñadora de Imagen y Sonido, con la firme determinación de dedicarse al montaje. Continuó su formación en diversos talleres con profesores como Miguel Pérez, Patricio Vega, Enrique Cortés, Miguel Machalski y Héctor Bidonde, entre otros.

Ese mismo año empezó a editar publicidad, colaborando especialmente con Diego Kaplan. Dos años después se ocupó de la ópera prima de Albertina Carri y desde entonces ha compaginado más de veinte largometrajes, entre ellos *Herencia*, *Un amor y Lluvia*, de Paula Hernández, *Los guantes mágicos*, de Martín Rejtman, *Medianeras*, de Gustavo Taretto (en colaboración con Pablo Mari), *El último verano de la Boyita*, de Julia Solomonoff, *Cordero de Dios*, de Lucía Cedrón, *Dromómanos* y *Lulú*, de Luis Ortega.

En el año 2005 participó del Berlinale Talent Campus. Fue nominada al Premio Sur por *Lluvia* y al Cóndor de Plata por la misma película y por *Herencia*.

En la actualidad, además de continuar con su trabajo de editora, supervisa y realiza consultorías de guiones en desarrollo.

¿Cómo te decidiste a estudiar cine y por qué montaje en particular?

Estaba decidida a estudiar Arquitectura cuando me enteré que en la FADU también se podía cursar Diseño de Imagen y Sonido. En ese momento estudiaba fotografía y sacaba fotos como amateur. Mi madre, supongo que a fuerza de no tener donde dejarme, me había hecho conocer diversos cineclubes y disfrutar las películas de Bergman y Buñuel, entre otros. Todavía me faltaban un par de años para terminar la escuela secundaria. Una vez tomada la decisión de qué carrera quería seguir, esos años se me hicieron eternos. Quería ganar tiempo y comencé a estudiar teatro con la idea de tener herramientas para dirigir. Primero lo hice en el Centro Cultural Rojas, después con Héctor Bidonde. A él le debo la inclinación al montaje, ya que produjo mi primer acercamiento a los conceptos de estructura, dramaturgia y análisis de texto.

La carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la UBA no tiene especialidades. Mi inclinación hacia el montaje tuvo que ver con varios factores. Por un lado, no tardé mucho en darme cuenta de mi escasa capacidad para liderar y convencer a todos de que una idea mía valía la pena. Más bien lo contrario, descubrí que tengo la capacidad de entusiasmarlos con las ideas de los otros. Tuve, además, en la materia montaje (y no en otras), un profesor que supo

transmitirme la pasión por lo que hacía: Alberto Ponce. Por último, cuando me tocó dirigir, el resultado fue penoso y el profesor a cargo, en lugar de gastar energía en criticar mi desempeño, elogió mi trabajo como editora en el corto de otro compañero, sugiriéndome indirectamente que siguiera editando.



¿Cómo empezaste a trabajar?

A fines de diciembre de 1996 había terminado de cursar la carrera. En ese momento estaba saliendo con un compañero de facultad, se acercaban las vacaciones, y él ya había decidido pasar las suyas solo con sus amigos. Para mi suerte, la mejor manera que encontró para que yo no me sintiera mal fue conseguirme un trabajo que tenía dos requisitos: empezar el primero de enero y saber operar el Avid. Tenía más ganas de empezar a trabajar que de irme de vacaciones sola. En cuanto al manejo de la herramienta, solo había estado una vez de visita en una sala de edición no lineal, donde mi ex profesor de montaje editaba una película de Leonardo Favio. También en esa ocasión se puede decir que tuve suerte porque ese mismo día Ponce me regaló un manual de Avid fotocopiado, sin el cual me hubiese sido imposible adivinar que los discos tenían que prenderse antes que la máquina. Por último, certificando ya una definitiva racha de buena suerte, el director/editor sueco Göran Gester me avisa que, en mi primer jornada, por ser primero de enero, él no iba a ir a la isla de edición, pero que me dejaba la tarea de digitalizar y organizar el material. Eso me daba un margen de ocho horas para aprender a manejar mínimamente el programa. No era mucho tiempo y probablemente

no habría sido suficiente si en la casa de postproducción no hubiera estado Marito (Mario Pávez). Es realmente a él, y no al manual, al que le debo que mi jefe nunca se haya enterado que en la entrevista había mentido acerca de mi experiencia.

Luego de ese primer trabajo, el dueño de las salas donde estaba trabajando, Eduardo Yedlin, comenzó a darme pequeños trabajos. Algunos como asistente, otros como editora. Desde entonces y hasta ahora, nunca dejé de editar, ni tuve la intención de hacerlo.

¿Vos querías ser editora, no asistente o ayudante?

En primer lugar, quería hacer cine. No cabe ninguna duda de que, si mi primera oportunidad hubiera estado en un set, mi recorrido habría sido distinto. Pero el primer trabajo que conseguí fue de asistente de montaje y a partir de esto se fueron sucediendo distintas propuestas para editar pequeños proyectos. Yo hubiera querido ser cola de león y no cabeza de ratón. Pero no tenía contactos, no conocía a nadie. En una ocasión conseguí el teléfono de Marcela Sáenz, ella estaba por empezar a editar *La vida según Muriel* (Eduardo Milewicz, 1997), la llamé y me ofrecí como meritorio. Muy amablemente me contestó que ya tenía asistente y que no entraba más gente en la sala. Con Alejandro Alem llegué un poco más lejos: me permitió observar un día de trabajo en su sala de Cinecolor, pero no pasé de ahí. Hace poco hablé con él sobre ese momento, yo no sabía si se acordaba. Y sí, se acordaba, me dijo que sintió que yo no quería asistir sino editar. Me moría de ganas de entrar a trabajar con un maestro, pero parece que algo en mi actitud me estaba jugando en contra. En ese momento, con mi ansiedad y mi juventud a cuestas, no lo podía ver.

¿Y cómo llegó la oportunidad de editar un largometraje?

Venía editando publicidad regularmente. Un director con el que había trabajado sabía que yo quería hacer cine y me recomendó con Albertina Carri. Ella había hecho un corto y luego filmado más material para convertirlo en un largo que se llamó *No quiero volver a casa* (2000). No era una película muy lineal y tanto el material como la directora se prestaban a la experimentación. Editamos cinco semanas, un proceso muy lúdico y libre, donde estaba permitido barajar de nuevo y todo el material se podía resignificar. Pude capitalizar esa libertad para ver el material y la conservo hasta hoy. Después me convocó Paula Hernández para editar *Herencia* (2003), premio ópera prima, una película mucho más tradicional, tanto desde el guion como desde el esquema de producción. Entonces se hizo más evidente mi falta de experiencia, el primer corte fallaba en cosas demasiado obvias, las transiciones entre escena y escena eran malas, le faltaba ritmo. Por suerte, Paula me sugirió mostrárselo a

Pablo Mari. En la devolución me defenestró, pero me dio muchos consejos que ayudaron mucho para llegar a la película final. Paradójicamente, la película fue nominada en los Premios Cándor por el montaje.

¿Creés que el montajista se adapta más a la forma de trabajar del director? ¿O es al revés?

No todos los montajistas somos iguales, es una cuestión de personalidad. Hay editores que te dicen “esto se hace así” y es indiscutible y, por supuesto, hay directores que están conformes con esa firmeza de su colaborador. Yo soy muy adaptable y asumo diferentes roles que dependen de con quién esté colaborando. No siento que seguir el método de otro coarte mi libertad creativa para nada. Supongamos que a mí me guste ver el armado completo una vez que llegué al final, pero el director me propone editar un acto, verlo y ajustar antes de seguir avanzando. O que yo quiera ya en el primer corte de la escena ir puliendo los textos y trabajando los diálogos y el director necesite ver la escena con el texto completo al menos una vez. Un método o el otro no es la batalla que me interesa pelear, quiero que el director se sienta cómodo y confíe que al final vamos a llegar adonde tenemos que llegar.

¿Te sentís expresada en tu manera de editar? ¿Dejás tu sello de algún modo?

Sí, considero que cada editor tiene un estilo. O más bien algo así como lo que en actuación llaman el “personaje cotidiano”. El personaje cotidiano de un actor es la forma más natural desde la que, en muchos casos, se construye la actuación. Está en relación directa al comportamiento más inercial y, por ello, resulta cómodo. Yo tengo una manera de cortar que me es natural, que me gusta, lo hago sin esfuerzo, sin intelectualizar. Pero además puedo editar de otra manera, puedo imitar un estilo, o correrme de mi personaje cotidiano y editar de otra manera, ya sea porque me lo piden o porque la película lo requiere. Trabajé un año en una productora de televisión que tenía un estilo de edición que era su marca registrada. Cuando acepté el trabajo yo sabía que no era algo que a mí me saliera naturalmente, pero quise probar, aprenderlo. Hoy, si me preguntás si me gusta ese estilo de montaje, te digo que no; si me preguntás si me identifica, tampoco; pero si me preguntás si lo puedo hacer, te digo que sí puedo.

Viendo tus trabajos se nota una facilidad en lo que son las “secuencias de montaje”. Por ejemplo, en Hermanas (Julia Solomonoff, 2004).

No creo que tenga una facilidad para las secuencias de montaje. Sí la tengo para las escenas de diálogo. Las secuencias de montaje, especialmente si tienen música, incluso te diría que no me gustan y hoy, si puedo, las evito.

Quizá es algo que se ve bastante en las primeras películas que edité. En el caso de *Hermanas* me animaría a decir, aunque puedo equivocarme, que estaban planteadas de guion. En el caso de *Herencia*, que empieza con una secuencia de montaje paralelo entre el chico que llega y la dueña del restaurante, ahí sí hubo una decisión de montaje, porque necesitábamos llegar antes al encuentro de los dos personajes. Pero también pienso que son mis primeros trabajos, hoy quizá lo resolvería de otra manera.

Hablando de estructura, ¿cuándo te das cuenta de que algo no funciona a nivel general?

Casi siempre en la proyección de un primer corte ajustado ya se evidencian los problemas de estructura. Convengamos que detectarlos no es el problema, el asunto es encontrar la solución, porque no se trata solo de sacar escenas y cambiar cosas de lugar, cada cambio conlleva una resignificación del material, y requiere un cuidado especial del trabajo del actor que ahora tiene que transmitir algo diferente a lo que quiso transmitir en el momento en que lo filmaron. La mayor parte de las veces no es que los puntos de giro o el clímax no estén en el lugar correcto, sino que no tienen la potencia que deberían y ahí la cosa se pone más difícil. Todos los montajistas somos expertos en encontrar los problemas, lo difícil es aportar las soluciones.

Hay veces que los problemas de estructura se detectan en el guion y por diferentes razones no se atienden antes del rodaje. En el caso de *Atlántida* (Inés María Barrionuevo, 2014), por ejemplo, cuando hablé del guion por primera vez con la directora/autora, reconocimos que había una estructura que insinuaba una corralidad que no se definía y que podía solucionarse eliminando una historia y potenciando las otras dos, que claramente se proponían como protagonistas; pero esa historia secundaria era, por diferentes razones, demasiado importante para ella y se mantuvo igual. Cuando la película estuvo armada nos encontramos con la necesidad de enfrentar ese problema y buscar soluciones con el material ya filmado.

¿Tenés algún método, además de la computadora, para ordenar tu trabajo?

Mi manera de organizar el trabajo, dentro y fuera de la máquina, es flexible, cambiante, incluso caótica. Varía sin lugar a dudas de un proyecto a otro porque elijo un sistema que se adapte a cada película. Pero también va cambiando dentro de un mismo proyecto a medida que este avanza. En un documental puedo empezar organizando el material filmado en secuencias de selección por jornadas, luego armar secuencias por personaje y más tarde temáticas, hasta llegar a un orden de escenas que conforma una secuencia. Lo mismo ocurre fuera del sistema de edición: primero tomo notas en un

cuaderno, después las paso a fichas y tal vez termino en un pizarrón. Por supuesto hay constantes, casi siempre al principio tomo notas, casi siempre en algún momento recurro a las tarjetas. Pero me permito improvisar, probar sistemas nuevos. Te podría decir qué método usé en cada película. Pero cuál va a ser el próximo... no lo sé.

¿Cómo es tu primer encuentro con el material?

Con los años, cada vez le fui dando mayor importancia a ese momento. Idealmente veo el material en el orden de rodaje, en una pantalla lo más grande posible y fuera del sistema de edición para no caer en la tentación de frenar o adelantar. Y tomo notas en papel. En las ficciones, verlo en orden me permite entender un montón de cosas que pasaron en el rodaje: si fue cambiando la luz y por eso se tomaron decisiones de puesta, si se eliminó un texto porque estaba trabando la escena... Me sirve para leer la intención del director. En los documentales, donde no hay un guion, tal vez elijo ver el material con el director, siempre con la condición de que me lo dejen ver todo sin adelantar nada. Cuando quieren que no veamos algo, o lo *pasemos rápido*, porque ya saben de antemano que no es bueno, ahí me planto. Si no soportan verlo todo, prefiero verlo sola.

En la edición, vos tenés todas las tomas. ¿Anteponés algún valor?

Priorizo la actuación y la emoción. Trato de buscar el momento maravilloso de la escena y, partiendo del plano en donde encuentro eso que le da sentido a la escena, construyo alrededor. Puede ser que encuentre la potencia dramática en un plano general conjunto o en un primerísimo primer plano, es indistinto. Busco tensión, emoción. Todo lo demás lo armo en función de potenciar ese momento. No soy muy rigurosa con el corte, para nada ortodoxa tampoco en el orden de los planos, quizá sí un poco más respetuosa de los ejes.

¿Cuánto valorás tu intuición?

Valoro mucho mi punto de vista, especialmente con lo que me parece muy bueno. Puede que sea una toma, una actuación, el montaje de una escena o un plano, si a mí me parece bueno lo defiendo. Respeto mucho lo que sentí en la primera visualización del material, y le doy un lugar importante a lo que me transmite la historia. Si a mí me conmueve, al espectador lo va a conmover también. Con aquello que me parece que rompe la armonía de las partes soy igual de contundente. Pero desde ya, un director que defiende y argumenta un punto de vista diferente del mío puede convencerme y hacerme cambiar de opinión y de rumbo.



¿Te gusta trabajar en soledad?

Lo necesito y lo exijo, salvo excepciones. Ese tiempo de edición en soledad es lo que me permite estar a la altura del director. Es el tiempo que necesito para conocer el material como lo conocen el director o la directora y estar a la par de ellos. También es el momento de probar cosas que no te animarías a hacer con el director presente, o que te imaginás que desestimaría o no te dejaría perder tiempo en eso.

Después de ese tiempo sola, que en general se extiende hasta tener un primer corte de cada escena, o a veces un primer corte de la película, disfruto mucho de trabajar en conjunto, me gusta el ejercicio de pensar la película de a dos, la tesis-antítesis-síntesis que se da a cada momento en el proceso de edición. Soy de las que le gusta conversar mucho. Hice muchas películas con mujeres y no tantas con hombres, y en ese sentido el proceso es muy diferente. Las mujeres podemos hablar, racionalizar, verbalizar emociones, podemos plantearnos sacar tal cosa o agregar tal otra para conseguir este efecto o aquella sensación. Con los hombres prefiero no explicar demasiado, si creo que algo puede funcionar lo armo y se lo muestro. Si funciona, listo, si no, nos vamos a comer y a la vuelta probamos otra cosa.

Como intermediaria entre el director, la película y el público o los productores, ¿qué es lo que estás encargada de proteger en la edición?

Como editor trato de cuidar todos los aspectos del film, y establezco un orden de prioridades directamente vinculado con la emoción y la historia. Para explicarlo “a grosso modo”: primero la actuación, más adelante la luz, por último la continuidad de vestuario. Pero entiendo que el fin último es proteger la esencia de la historia, lo que se quiere contar, aunque para conseguirlo haya que olvidar el guion tal cual fue escrito y ver qué es lo que realmente se consiguió, lo que está grabado en el disco. Particularmente no soy muy respetuosa del guion, trato de ver el material como imágenes y sonidos con los que se pueden contar un montón de cosas. Tengo una tendencia, a veces exagerada, a meter mucha mano en la estructura y dentro de la escena también. Y es gracioso porque esa manipulación del material al principio genera cierta resistencia en los directores, pero en el clímax del proceso de montaje, cuando estamos llegando al final, suele pasar que se genera un cambio de roles y el director propone cambios radicales y de último momento. Entonces lucho por sostener lo que se consiguió. Con Paula (Hernández) ya nos reímos cuando detectamos que llegó ese momento de desprendimiento exagerado, en el que tengo que detenerla porque estamos en el límite de arruinarlo todo.



Te quería preguntar sobre Cordero de Dios (Lucía Cedrón, 2008), con sus idas y vueltas temporales. ¿Cuánto de eso estaba en el libro y cuánto fue creado en la edición?

El guion estaba planteado con idas y vueltas al pasado, pero eran completamente diferentes a cómo quedaron finalmente. En algún momento, para una clase, hice el ejercicio de comparar el guion y la película final y no hay más de cinco escenas de corrido en el orden del guion. Si comparo, además del orden, el contenido total de la escena, menos aún. Incluso en el guion había escenas dobles, escenas que se repetían en diferentes momentos, desde distintos ángulos, según el punto de vista del personaje y finalmente usamos ambos puntos de vista para contar la escena entera una sola vez.

Me ha tocado editar varias películas con dos tiempos—*Hermanas, Lluvia* (2008), *Un amor* (2011)—, todas películas de las que leí y opiné sobre el guion antes del rodaje. Y ocurrió que aquello que en mi opinión funcionaba bien en el guion, después funcionaba mejor de otra manera en la pantalla. En *Un amor* el guion estaba estructurado por personajes. Tenías el presente de Bruno, luego el pasado según Bruno, luego el presente de Lisa, el pasado según Lisa, y así sucesivamente. Pero desde el guion nosotras sabíamos que eso no iba a quedar así, que era un punto de arranque y una manera de organizarlo en el papel que seguramente cambiaría después. De hecho, me animaría a decir que nunca editamos un armado fiel al orden de guion.

¿Qué pasa cuando ves problemas en la película que el director no ve?

Definitivamente es un poco más complejo que si los dos vemos los mismos problemas, porque en ese caso solo tenemos que proponer y acordar en cómo solucionarlos o mejorarlos. Ahora, si yo veo un problema y el director no lo ve, o no lo considera un problema, lo primero que hago es indagar en el personaje, en el objetivo, en el conflicto interno, en sus deseos y motivaciones. Porque quizá estoy pensando en la dirección equivocada. Por ejemplo, entiendo que la motivación del personaje es una y en realidad es otra, y por eso me hace mucho ruido una acción o una escena o un diálogo que al director le pasa desapercibido. En algunas oportunidades lo que descubro hace que comprenda esa escena pero me exige corregir en otros lados. Otras veces, y no son pocas, cuando hilo más fino, descubro que algunas acciones o palabras de los personajes son residuos de versiones anteriores de guion, que no se adaptaron a los cambios coherentemente. Suena delirante, pero sucede.

Lo que trato de hacer, en la medida de lo posible, es evitar decir yo misma lo que no funciona y, en cambio, tratar de que lo descubra el director. En vez de decir “saquemos esta escena”, yo prefiero preguntar “¿por qué fulano haría tal cosa si viene de tal lado y quiere conseguir tal otra cosa?” O “¿por qué lo haría

en ese momento?” Entonces es cuando el director me pregunta qué me parece sacarla o moverla después de tal otra escena. No siempre sucede así pero cuando sospecho que se puede tratar de que sea de esa manera.



Cuando la película no funciona, la tensión no se sostiene, la trama no avanza. ¿Cuál es tu método para hallar la estructura?

Si llego a ese punto, entro en la fase “despejemos x”, que es lo único que me quedó de la clase de matemáticas. Esto, dependiendo del caso, puede significar: eliminar una trama secundaria que está obstruyendo, o hacer un armado donde solo se cuente la trama principal; si es una película de pasado/presente, separar el pasado del presente; si es una película coral que va en paralelo, separar por personaje. Lo que sea necesario para ver con claridad y construir desde cero.

¿Editás fuera de la isla? O sea, ¿vas por la calle pensando en la película?

Cuando estoy editando una película pienso todo el tiempo en ella, especialmente en el tema, en lo que trata, en los personajes. Hablo todo el tiempo de lo mismo. Suelo generar mucha curiosidad entre mis amigos sobre el material que estoy editando, especialmente si es documental. No puedo contener la necesidad de compartir la sorpresa y el conocimiento de ese mundo en el que estoy entrando, ese mundo que empieza a ser tan familiar para mí. A raíz

de ese pensamiento constante, me ha pasado más de una vez despertarme con la idea de probar tal o cual cosa. No es que lo haya soñado, no sueño soluciones, pero mi cabeza queda conectada y de repente aparecen ideas fuera de la isla de edición.

¿Cómo fue el proceso de edición de Los guantes mágicos (Martín Rejtman, 2003)?

Es la única película que edité que no tiene cambios radicales en la estructura. El guion estaba escrito y dirigido con una minuciosidad que no dejaba lugar a la improvisación. Los actores no cambiaron ni una coma del texto original y Martín no filmó ni más ni menos que lo que necesitaba. El guion funcionaba y tenía una coherencia interna difícil de intervenir sin destruir.

Sin embargo, hay algo que sí trabajamos mucho con Martín y que tomé por costumbre, y sigo haciéndolo hasta hoy, que son los reemplazos de audio. Reemplazamos palabras o sílabas para conseguir la entonación exacta que Martín quería para cada frase.

Hablemos de Dromómanos (Luis Ortega, 2012). ¿Había una estructura o guion planteado por el director de entrada o se fue descubriendo a medida que creaban el material?

Un día Luis se apareció en mi estudio con una caja de zapatos llena de mini-DVs. Hacía un tiempo que venía filmando a un médico psiquiatra del Hospital Rivadavia, apodado Pink, y quería hacer una película sobre él. Tomé al azar un tape de la caja, me gustó. Además yo hacía rato que tenía ganas de trabajar con él. Así fue que agendamos un día para empezar a ver material. No había un guion, pero sí había mucho material filmado y un protagonista. Fue un proceso largo y la película fue apareciendo de a poco. Pero cabe tener en cuenta que con Luis siempre “sobra”. Lo digo en el buen sentido, quiero decir que abundan las ideas, los planos, el material, las propuestas. De todo hay mucho y por eso lleva un tiempo organizarlo y darle forma. Pero yo agradezco y disfruto esa abundancia.

¿Cómo le encontraste un método a esta forma de trabajo?

En primer lugar, tomé la decisión de editar solo cuando él estuviera en el estudio conmigo. Era demasiado material para procesar y no podía darme el lujo de perder tiempo equivocando el rumbo. Por supuesto hubo en todo el proceso momentos en los que edité sola, pero fueron los menos. Veíamos el material mientras era digitalizado y después armábamos largas secuencias de selección. Por las características del material, sólo tomas únicas, una sola cámara y muchas acciones, la selección se transformaba en una primera edición larga de la escena, una noche de rodaje podía resultar una sola escena de

cuarenta minutos. Había escenas que me parecían hipnóticas y otras que no me gustaban nada, pero todo era digitalizado y seleccionado.

Poco a poco íbamos reduciendo esas largas escenas, las mirábamos de nuevo y las seguíamos depurando. A veces Luis llegaba y me pedía que abriera tal o cual secuencia porque ya sabía exactamente lo que quería eliminar. Mientras tanto seguía filmando y sumando personajes. A veces acordábamos encontrarnos un día a la mañana y aparecía pasado el mediodía, sin dormir y con los bolsillos de los pantalones con tres o cuatro tapes nuevos para digitalizar. No había un guion ni tampoco había un límite, los actores eran sus amigos, la cámara era suya. Todo pronosticaba que sería una película interminable.

¿Cómo manejabas los tiempos de montaje en ese caos?

No lo hacía. Parábamos de editar cuando yo tenía otra película y, apenas encontraba un hueco de una hora, de un día o de una semana, lo llamaba y él aparecía con más material o más ideas sobre cómo achicar esas escenas largas que teníamos. Las pausas también servían porque, cuando yo debía interrumpir por un tiempo el montaje para trabajar en otra cosa, Luis se llevaba un archivo con lo que teníamos hasta el momento. Para bajar el material había que ordenarlo, entonces teníamos que decidir en qué orden volcar las escenas y así, de a poco, fuimos armando la película. En esas pausas, Luis siempre enganchaba a alguien, en general a su vecino, que le hacía cortes de prueba en el archivo que se había llevado. Cuando volvía me mostraba cosas que había probado y quería conservar. Después de un año aproximadamente, escribió las escenas de Ailín (Salas), se juntó con un productor y las filmó. Entonces nos organizamos para editar cinco semanas de corrido y darle forma al primer corte.

¿Cuánto material tenían para llegar a los 64 minutos finales?

La cantidad de material es incalculable. Para darte una idea, en un determinado momento Luis no tenía plata para *tapes* y yo empecé a darle los de los *transfers* a una luz que me habían quedado en el estudio de películas anteriores para que regrabara.

Hay una escena, por ejemplo, que filmó quince veces, pero no digo que hizo quince planos el mismo día. ¡No! Fueron quince veces las que Alejandro Tobares se fue del Borda por la puerta lateral y Luis lo filmó cada vez desde un ángulo diferente. Llegamos a tener una escena de seis minutos de la salida del personaje del hospital. Parecía filmada a diez cámaras pero eran todas escapadas diferentes. Si se mira con detalle, en un plano tiene una remera, en otro, la misma remera dada vuelta; en uno, el pelo largo, en otro, el pelo corto.

Y esa escena que finalmente quedó en tres planos, llegó a ser una escena de 45 cortes. La escena larga era genial fuera de la película, pero en el momento de estar en equilibrio con las otras partes, no podía durar seis minutos... De todos modos era encantador tener 45 planos del personaje escapando: desde afuera, desde adentro, de los pies, subjetiva... Todo lo que se te pueda ocurrir estaba. ¡Y sin presupuesto!

¿Qué es un buen montajista? ¿Qué es lo que queremos cuando buscamos un buen montaje?

Un buen montajista y un buen montaje son cosas diferentes. En principio, observo la totalidad de la pieza, el equilibrio, la armonía entre las partes, la curva dramática, el juego entre la tensión y la distensión. No me interesa especialmente la pulcritud del corte, considero que hay material que pide un corte más delicado y otro que resiste o necesita un tratamiento más rudo, más libre, más salvaje.

Creo también que un buen montaje es el que tiene un buen manejo de la información, en qué momento, cómo y por qué el espectador descubre determinada situación o se entera de algo o conoce tal aspecto del personaje. El manejo de la información, del ritmo, de la tensión dramática, me parecen las herramientas más interesantes que tenemos como editores para trabajar.

¿Qué consejo le darías a alguien que recién empieza en el montaje?

Que miren mucho cine, cine argentino también, porque es donde realmente va a trabajar, en esta escala de películas, con este tipo de guiones y con estas dificultades. Y que editen todo lo puedan. Que aprovechen el fácil acceso a los programas de edición que hay hoy en día para foguearse con cualquier material: archivo, material de YouTube, videos familiares. Todo suma horas de vuelo.

¿Qué es para vos el montaje, la edición?

Es todo esto de lo que venimos hablando. Elegir imágenes y sonidos y organizarlos de forma que cuenten una historia que mantenga la atención y el interés del espectador de principio a fin, que le genere emociones. En cuanto al trabajo del editor, me gusta pensar también que consiste en acompañar un proceso creativo, ayudar al director a pensar y desentrañar la historia que quiere contar. Soy esa persona que te va ayudar a llegar a lo que vos querés decir y hacerlo de la mejor manera.





Pablo Barbieri

(SAE, EDA)

Estudió Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires (UBA), y participó en los talleres de guion de Pablo Solarz, dramaturgia de Mauricio Kartún y montaje de Miguel Pérez.

Comenzó editando trabajos para varias productoras y programas de televisión, hasta dar con *La antena* de Esteban Sapir. A partir de allí una película llamó a la otra, y hoy lleva compaginados más de veinte largometrajes.

Disfruta del intercambio con cada director con quien se involucra. Piensa el montaje como una reescritura, un espacio creativo que permite que aparezca la película.

En el año 2003 fue seleccionado por el Berlinale Talent Campus. Obtuvo el Premio Cóndor de Plata y el Premio Sur en dos oportunidades, por *La antena* y *Relatos salvajes*, de Damián Szifrón, con la que además ganó el Premio Coral, el Premio Platino y una nominación al premio Goya.

Desde el año 2015 es miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood.

¿Cómo te iniciaste en el audiovisual, y cómo te llevó eso al montaje?

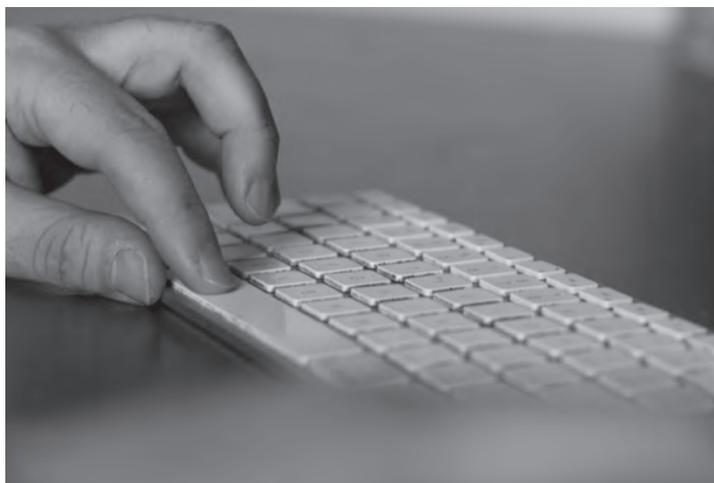
Siempre me interesó el cine, desde que era chico, pero nunca pensé que iba a dedicarme profesionalmente a él. Empecé estudiando la carrera de Imagen y Sonido (UBA) y ya era bastante cinéfilo: consumía mucho cine en VHS e iba al Cine Club Núcleo, a la Lugones y a Hebraica. Mientras estudiaba empecé a trabajar como operador de *Video Assist* y luego como asistente de cámara; después fui meritorio de dirección con Néstor Paternostro, que era profesor de la facultad. En paralelo editaba en mi casa cortometrajes, institucionales y algunos comerciales. Lo hacía con una PC, en el viejo Premiere y con la Miro DC30, y me comenzó a interesar también el diseño de sonido. Luego trabajé grabando sonido directo y como editor de sonido y *mixer* en un estudio, lo que me llevó a iniciar una carrera como director de sonido mientras estudiaba montaje con Miguel Pérez. Unos años después decidí dedicarme de lleno a compaginar profesionalmente. Edité comerciales con varias productoras y televisión en Cuatro Cabezas (*Punto Doc*, 2000-2004), y así continué hasta que llegó *La antena* (2007), que fue el primer largometraje que compaginé.

La antena es una película bastante particular dentro del cine argentino. Es de autor y es ciencia ficción ¿Cómo llegaste a ella y cómo fue el proceso?

Conocía a Esteban Sapir; admiraba su trabajo como fotógrafo, sus trabajos experimentales y sobre todo *Picado fino* (1998). Cuando Esteban comenzó a dirigir comerciales tuve la oportunidad de editar mucho con él, y un día llegó *La antena*. La película era un proyecto atípico, único, el guion tenía veinte páginas pero el *storyboard* estaba compuesto por 1700 dibujos. Las ideas visuales eran geniales y de una precisión pocas veces vista. Era una reivindicación del lenguaje del cine artesanal previo al sonoro, en forma de fábula sobre una ciudad oprimida por los medios de comunicación. El proceso fue increíble y estuve mucho tiempo involucrado porque además de editar supervisé la postproducción: en total llevó doce semanas de filmación y dos años de postproducción. Durante la edición podíamos seguir creando con una libertad única debido a la naturaleza de collage que tenía la película. Las escenas tenían *layers* y los espacios disociados invitaban a que el montaje dentro del cuadro fuera tan importante como el montaje tradicional. Nos divertimos mucho; teníamos 24 canales de video casi todo el tiempo... ¿fue una locura!

¿Cómo te llegan los proyectos de largometrajes? ¿Cómo los elegís?

Las películas llaman a otras películas. Y poder elegir es algo positivo. Esto último no solo es bueno para el montajista sino también para el director, que tiene que tratar de encontrar al mejor montajista para su proyecto. Debe ser alguien que le aporte o que lo ponga en crisis, pero que de ninguna manera lo juzgue. Lo importante es encontrar esa afinidad, y eso no se puede forzar.





Pero muchas veces llegás a un proyecto porque quizás te gustó el guion, aunque no sabés muy bien en qué te estás metiendo...

Te puede pasar. Lo importante es no entrar en una posición muy política en la que el editor no dice nada y quizás está más preocupado por su trabajo. Eso no le sirve a la película.

Es muy difícil el vínculo director-editor porque tiene que existir confianza y un gusto común por determinado tipo de cine. Cuando se da es maravilloso.

El director tiene que poder probar con libertad; el montaje es la reescritura final, por lo que hay que encontrar el espacio creativo que permita que la película aparezca.

¿Cuáles son las cosas que ves y te hacen sentir afinidad con el material?

Es difícil definir algo que tiene que ver con el gusto o la intuición. Pero tiene que ver con explorar los materiales y comprometerse, con ir a fondo.

Mientras compaginás, los planos ya tienen una tensión y una articulación, y uno empieza a bucear tratando de relacionarlos, de encontrar una forma en que se vinculen y que transmitan algo. Es una búsqueda sensorial.

Los materiales modulan: como si se tratase de música, van cambiando de tono a lo largo de la narración, de una manera armoniosa. Si sincroniza

emocionalmente, el compaginador tiene el privilegio de ser el primer espectador. Es un espectador muy particular porque es activo y puede operar sobre lo que ve; está asistiendo a la construcción de un lenguaje.

¿Hay algún método de trabajo al que sueles recurrir, o lo vas afrontando de manera distinta según la película?

No sé si es un método, pero suelo ver todo el material y hago una selección particular sobre cada escena. Eso va desde una toma a una palabra, una imagen o un sonido que me hayan llamado la atención. Y luego trato de unir esos fragmentos.

Es muy importante el proceso durante el rodaje, ya que en esa primera etapa es en donde uno puede tener acceso libre a bucear en el material. Hago muchas versiones de cada escena, es mi manera de ir conociendo el lenguaje de la película. Luego veo qué sucede a nivel secuencial. Pienso en el guion, de dónde vengo y adónde voy, pero también juego tratando de que pase algo: un error, una revelación, algo... Para que eso suceda es necesario buscar sin la presión de encontrar. Es un proceso extraño en el que se intenta volver a dar vida. Aprendo mucho con las pruebas y empiezo a entender la rítmica y la forma de solucionar los problemas. Pienso: “esto no funciona con este plano; esta



toma tiene otro ritmo y no va con esta, pero de esta manera lo puedo hacer funcionar”. Se aprende de los materiales y la manera de hacerlo es involucrarse con ellos.

¿Por qué decís “volver a dar vida”?

Hay un montón de gente que ha escrito libros sobre cine que son muy interesantes como análisis pero dicen algo bastante limitado y no sirve como herramienta a la hora de realizar. Por ejemplo, si uno estudia desde un punto de vista estructuralista solo va a ver estructuras; es como si alguien diseccionara una paloma y te dijera: “Con este órgano respira, con este otro se alimenta, con esto hace tal cosa, etcétera”. Pero ¿por qué está viva? No te lo va a poder explicar aunque haya diseccionado todas las partes. Por eso digo que ese tipo de enfoques sirven más para hacer un análisis a posteriori o para publicar un libro que para hacer una película. Todos los procedimientos de la ficción son construcciones. Son falsos. Pero lo que sentís es real. Eso es lo importante. Un director de cine no filma fragmentos, filma una película. Él, antes que nadie, sintió el movimiento general y luego lo descompuso en partes. El montaje tiene que recomponer eso que él sintió. Por eso el montaje es como un volver a sentir. Volver a vivir.

¿El primer armado siempre viene del guion o ya tiene tu impronta? ¿Volvés al guion durante el proceso de montaje?

Trato de mantener el armado que propone el guion pero lo cuestiono. Lo que he venido haciendo en los últimos tiempos son dos armados en paralelo; uno respeta la estructura del guion, y si algo no me convence hago un duplicado e intervengo. Entonces, generalmente, al final de un rodaje tengo dos cortes completos, además de las diferentes versiones que edito por escena antes de unirlos.

Con el director vemos todo, y esto ayuda a que surjan nuevas ideas que permiten seguir explorando la película hasta su forma final.

¿Te ha pasado de no poder dormir por resolver una secuencia?

Todo el tiempo. Cuando vos aceptás hacer una película, asumís un compromiso con vos mismo y con llevar al máximo el propósito de esa película. Hay veces que te despertás a la noche porque se te ocurrió una idea, y si tenés un disco ahí la vas a probar en ese mismo momento. Tu vida pasa un poco a estar a merced de ese compromiso. Hasta que realmente lográs que aparezca la película, entonces te liberás un poco.

¿Hay alguna manera de rescatar una película con la que sentís una conexión, pero te das cuenta de que está naufragando?

No creo que la función del editor sea salvar una película. Porque si la película se podía editar de una mejor manera y no la encontraste, es porque la editaste mal o no eras la persona adecuada para esa película.



Uno es un colaborador al cual le han concedido el privilegio de jugar en el mundo de otro. Hay que aceptar el desafío e involucrarse con los materiales. Así uno termina siendo un soldado comprometido a ir a fondo, a veces incluso más a fondo que quien nos ha convocado. Estamos para recordarle: "No estamos yendo a fondo acá". Realmente, sin el otro, todo lo que hacemos no tendría sentido. Por eso no creo que estemos salvando nada, estamos en el mismo equipo tratando de encontrar la mejor película posible.

Sos un gran editor de trailers y también un apasionado del tema.

Me atraen los trailers por la capacidad que tienen de construir emocionalmente en poco tiempo. Claramente es un trabajo de resignificación de los elementos, y eso es montaje puro. Es muy distinto al proceso cinematográfico

porque se trata de fragmentos que se conectan desde un lado asociativo para generar sensaciones e inquietudes en los espectadores.

Para hacer un trailer, ¿trabajás desde el guion o a partir del visionado de la película?

Primero selecciono las partes que considero podrían ser interesantes para construir todas las piezas comerciales (trailers, teasers y spots). La selección incluye imágenes, sonidos y música.

Esa selección pasa por varias etapas, y es ahí cuando comienzo a construir pequeñas células que narran momentos que considero claves. Busco que esos primeros armados modulen emocionalmente, que atrapen y sorprendan.

Luego comparto esas primeras versiones con los productores, distribuidores, directores y es así como se termina de definir el camino a seguir y se ajusta.

¿Creés que hay un rol autoral en el montajista, que en algunos casos puede ser una suerte de coguionista?

Es inevitable que el cine, al filmarse en partes, genere esa instancia de caos y descubrimiento que culmina en una operación tan simple como es cortar y ensamblar. Eso puede generar el malentendido del rol autoral. Es cierto que cada película es un mundo y es posible que en algunos casos los montajistas sean además coguionistas; no me parece que existan límites para la superposición de roles ni para el trabajo en equipo, pero hablar de autoría es otra cosa.

Al ver una película de autor uno reconoce, entre otras cosas, una forma de narrar, un propósito, lo que esa mirada decide atenuar o enfatizar, una relación con los espacios y la puesta en escena, un tipo de construcción actoral, una forma de cortar, de segmentar, de generar ese límite en donde se decide lo que se ve y lo que se imagina.

Yo no me siento un coautor. Por supuesto que muchas veces la colaboración es muy importante, porque se reescribe a tal punto la película en el montaje que es común sentir que ya no es la misma, y además se puede dar el caso de sugerir escenas o de reformular la estructura emocional. Para descubrir algo en un material hace falta imaginación; al ver desde otro lado aparecen cosas que antes no estaban: esa magia es el montaje.





Germán Cantore

(SAE)

Nació en Buenos Aires en 1978. Estudió montaje en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), participó del taller de dramaturgia de Mauricio Kartún, y considera que todo lo que es como editor se lo debe a Miguel Pérez.

Actualmente es docente de Montaje en la carrera de Realización en la ENERC y también ha dictado talleres de guion de montaje documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EIC-TV) de San Antonio de los Baños, Cuba.

Desde el 2003 ha trabajado en *Río arriba*, *Tierra adentro*, *Desierto verde* y *Mujer entera*, de Ulises de la Orden, *Fuerza Aérea Sociedad Anónima* y *El Rati Horror Show*, de Enrique Piñeyro, *La leyenda*, de Sebastián Pivotto, *Bloqueo: La guerra contra Cuba*, de Daniel Desaloms, y *Hechos, no palabras: Los derechos humanos en Cuba*, de Carolina Silvestre, entre otras películas.

¿Cómo te iniciaste en el cine y por qué elegiste el montaje en particular?

Me inicié en el cine y en el montaje casi al mismo tiempo. Cuando salí de la secundaria fui a hacer el CBC para Ciencias de la Comunicación en la UBA, con la idea de estudiar algo parecido al periodismo. Hice un par de años y en ese ínterin empecé un taller de video en un centro cultural en la zona de Parque Chacabuco. En el verano del 2000 hice el ingreso para la carrera de Montaje en la ENERC.

Creo que lo elegí porque siempre sentí que no me daba el “piné” para dirigir y, además, hay algo en la estructuración y en la construcción que siempre me resultó atractivo.

Si yo hubiera salido de la Escuela y no hubiera tenido dónde caerme, no sé qué estaría haciendo ahora. No es que era un gran cinéfilo ni tenía el sueño de trabajar en cine ni nada. Me fue llevando. Y me va llevando.

¿Y hacía dónde te llevó en ese momento?

En el último cuatrimestre de la cursada teníamos un taller con Miguel Pérez. Yo no lo conocía. En el taller traté de que viera otros trabajos que hice para la

Escuela y de aprovechar lo más posible sus clases. Seis meses después, cuando terminé de cursar, me llama un director. Miguel me había recomendado para trabajar en un documental en el cual él iba a ser asesor de montaje y que se iba a hacer en su estudio, Pulso Post. El director era Ulises de la Orden y la película *Río arriba* (2004). Ese fue mi primer trabajo.

Tu primera experiencia laboral fue un largometraje.

Era una cosa que me excedía totalmente porque en la Escuela estaba acostumbrado a trabajar con unidades mucho más breves. Significó enfrentarme de golpe con 75 horas de material bruto. Solamente el hecho de verlo nos llevó tres semanas. Trabajamos prácticamente todos los días, durante un año y medio. Con Ulises íbamos armando todo lo que se pudiera. No sabíamos bien para dónde ir, entonces armábamos sin cruzar demasiado las escenas.

¿Había guion? ¿Trabajaron con la coordinación de Miguel?

En *Río arriba* existía un guion bastante detallado y desarrollado. Pero muchas de esas escenas se filmaron de otra manera o no se hicieron. Cuando Ulises llegó a la isla tenía ese guion, *tapes* y unas tarjetas en papel de cada escena, con número y código. Usamos todo eso para la selección del material bruto: lo distribuimos según esas escenas concebidas en el guion original. Estuvimos tres meses armando una y otra escena. Cuando llegamos a esa instancia, le dimos un primer armado –o medio armado– a Miguel, quien empezó a encaminarnos y orientarnos. Se trataba de un proyecto con muchas historias posibles para contar. Ya no me acuerdo por qué tardamos tanto tiempo en hacerlo.

No había ninguna urgencia...

No... Yo todavía vivía con mis padres y podía darme el lujo de estar un tiempo en un proyecto que no iba a redituarme ni darme de comer en lo inmediato. Hoy, más de diez años después, no creo que algo así sea posible para mí, pero en ese momento tenía la posibilidad y la aproveché. Como el productor también era Ulises, eso nos permitió darle todas las vueltas necesarias para que la película madure y nosotros con ella.

Lo que nos sorprendió mucho de Río arriba es que se cuenta la historia del lugar pero también está muy presente la historia de Ulises y lo que está viviendo.

Sí, es cierto. Yo aún no tenía tanta confianza, entonces era Miguel el que empujaba a Ulises a zonas oscuras. Cuando llega a Iruya hay toda una secuencia donde habla del choque que experimentó con lo que esperaba ver. Miguel llevó a Ulises a profundizar en eso. ¿Por qué quería hacer la película? ¿Qué le

pasaba con esa gente? ¿Qué le pasaba con su familia? La labor de psicólogo que asumió Miguel fue enriqueciendo muchísimo a la película, que en gran parte es lo que es gracias a eso.

A la hora de plantear la estructura, ¿utilizás los mismos términos de Miguel Pérez, como “premisa”, “conflicto central” o “saldo”?

Hay cuestiones conceptuales que aprendí en el curso de Miguel y es, sobre todo, la mirada estructural que él le da al trabajo. Siento que es parecido a manejar un auto: es algo que tenés incorporado y que te da una perspectiva desde la cual mirar. Lo importante en un documental es que crezca a medida que avanza: que cada cosa sea más interesante, fuerte y profunda que la anterior. Si no tenés una base firme probablemente la película no va a conmovir a nadie.

¿Fuiste descubriendo tu método de trabajo?

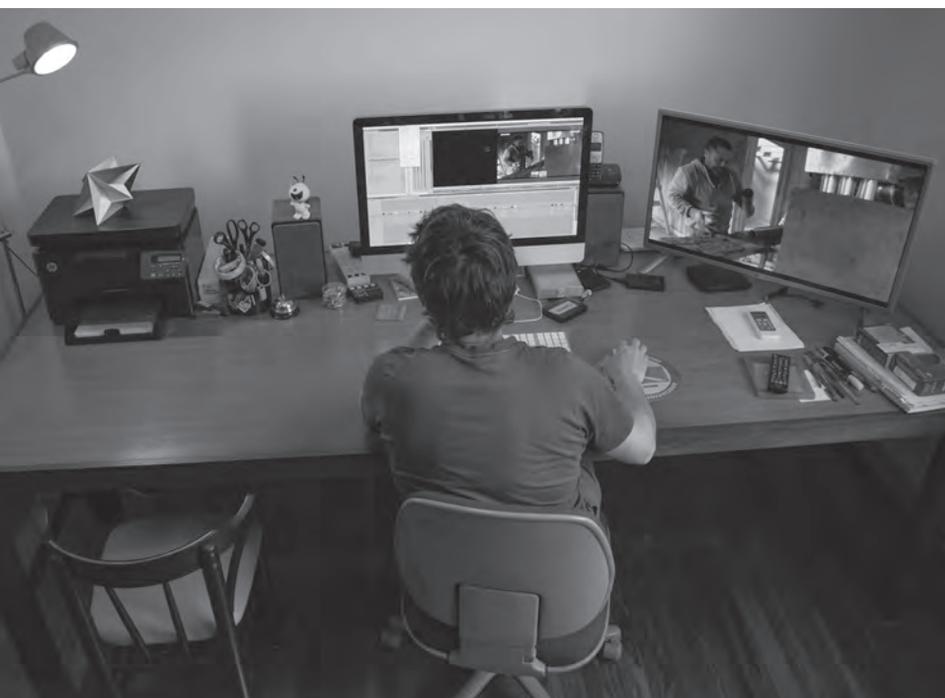
Muchas veces, cuando algo te sale bien, tratás de repetirlo. Pero considero que para cada caso en particular hay que estudiar cuál es la mejor manera de resolverlo.

Siempre me gusta, en primer lugar, ver todo el material. Mientras hacíamos el visionado, yo tenía un cuaderno (supongo que lo tenemos todos) donde iba anotando qué veía, marcando los tiempos. Lo que hice esa vez, y seguí



haciendo después, fue poner algunas marcas particulares del tipo “esto que veo acá me parece muy interesante”. Para que quedara bien en claro que la primera vez que lo vi me llamó la atención. Esas notas a veces quedan ahí y volvemos a ver el material sin prestarles mucha atención. Y otras veces no veo de nuevo todo el material y voy puntualmente a las marcas.

La organización es la mitad del trabajo. Hay que usar herramientas como planillas, de Excel o Word, que te ayuden a encontrar las cosas más rápido, o a relacionarlas. Porque en el caos se pierden muchas cosas.



Hablemos de Bloqueo, la guerra contra Cuba (2005). La película tiene solamente entrevistas y se construye a partir de lo que se dice.

Nos habían prometido pasarnos algunas imágenes de archivo fílmico que se iban a transferir en la Cinemateca de Cuba. Pero nunca llegaron. Encontramos una forma de armar las entrevistas que nos ahorró bastante trabajo. En general, nunca está pegado un entrevistado consigo mismo —en algunos casos incluso está extralimitado—: Habla el canciller, luego el presidente de la asamblea, y recién después vuelve a hablar el canciller. Nunca está el canciller

pegado al canciller. Si nos hubiéramos puesto a editar con pequeños cortes de cada entrevistado a la espera de cubrirlos con alguna imagen, no hubiéramos podido conservar esa estructura.

Bloqueo tenía una particularidad: había que editarla en un mes, lo cual no nos dejaba mucho margen para el error. Es cierto que había poco material, unas diez horas, pero sin una organización previa que permitiera clasificarlo. Por eso, quería generar una estructura contenedora que me permitiera fragmentar esas diez horas en unidades más utilizables. Lo que hice fue una especie de red: vi el material, enumeré los temas que se trataban, y finalmente hice una pequeña lista de lo que hablaba cada entrevistado. Luego desparramé esa información en una hoja, tratando de hacerlo con cierta relación para poder trazar líneas. Terminó quedándome una cosa delirante, pero que, una vez pasada en limpio, configuraba una serie de bloques temáticos.

El trabajo consistió en incluir el material seleccionado en alguna de esas unidades temáticas. De ese modo, se hacían mucho más abordables, y las fuimos trabajando una por una. Una vez que estuvieron armadas todas las secuencias hubo que encontrar cómo darles un orden y una estructura.

Hablemos de la angustia, que es normal en nuestro trabajo y en este tipo de proyectos. Uno busca un lugar donde anclarse.

Hace unos años hice un taller de dramaturgia con Mauricio Kartún, donde él hablaba de la incertidumbre. Tiene que ver con la falta de confianza en uno mismo. Supongo que es algo que, con el paso del tiempo y la experiencia, se va controlando. No creo que se vaya realmente, pero empezás a convivir mejor con ella.

Aparece en momentos en los que tenés un desafío muy grande. Cuando empecé a trabajar en *Tierra adentro* no tenía la menor idea de adónde iba a terminar. Había cuatro, cinco líneas de relato. Nunca en mi vida había trabajado con cosas así en paralelo, de modo que no sabía bien cómo encararlo.

En ese proceso, ¿cómo te diste cuenta cuál era el camino indicado?

Teníamos cuatro personajes. Creamos la línea de uno, luego la de otro... Y después dijimos: "hay que mezclar esto". Planteamos una mezcla y vimos cómo resultaba. Empezamos a entender cuándo te puedes ir de una historia a otra y cuándo no. Cosas que hasta que no las hacés y no las ves, no las sentís y son difíciles de aprender también. En la Escuela no recuerdo haber visto cómo funciona una estructura de líneas paralelas. Y aunque lo hubiera hecho, cada película es distinta.

Pasemos a El Rati Horror Show (2010), que te convierte en editor/actor. ¿Cómo surge la idea de mostrar la dinámica entre el director y el montajista analizando material?

Me llamó Piñeyro para contarme de este proyecto, que en ese momento no me incluía a mí delante de cámara. Creo que si me hubiese planteado eso, yo le habría dicho: “Ni loco”. Antes yo había sido el último editor de *Fuerza Aérea Sociedad Anónima* (2006), después de Lorenzo Bombicci y Alejandro Brodersohn. En esa película Piñeyro le hablaba al público y no había un contraplano. Aquí el contraplano soy yo.

Había imágenes de archivo, material del juicio y unas cuantas ideas previas que tenía Enrique, de las cuales la única que quedó tal cual fue la del tiro en la res. Pero cuando Enrique empezó a ver el material del juicio más o menos armado, dijo: “Con esto no llegamos a ningún lado”. Porque no era del todo claro lo que estaba pasando ahí. Entonces empezó a ganar protagonismo la idea de ver el juicio, pero que la bajada a tierra la hiciéramos nosotros en la isla.

¿Tenían secuencias armadas, pero necesitabas una reacción?

Al principio no sabíamos de qué íbamos a hablar. Salvo Enrique, nadie sabía. Entonces, me preguntaba algo a propósito de eso que estábamos viendo y yo le respondía. Yo había leído el expediente y tenía la causa muy estudiada. Hubo cuatro etapas de rodaje, y en cada una íbamos a grabar cosas muy puntuales y teníamos más claro cómo funcionaba ese dispositivo del editor y el director, que al principio era algo raro.

Bloqueo, Fuerza Aérea y El Rati son películas que tienen posturas políticas muy fuertes y claras. ¿Se mete la ideología en tu trabajo?

Considero que elegí qué cosas no hacer, y lo que sí hice fueron cosas que tienen por lo menos un planteo interesante, desde el vamos tratan sobre alguna cuestión social. No creo que me involucre si aparece algo con lo que me hace mucho ruido trabajar. Hago cosas que me den ganas de hacer y que, después de hacerlas, quiera acompañar.

Con Ulises salíamos a repartir tarjetas de *Río arriba* en Plaza Serrano. Nos fuimos al norte a pegar afiches del estreno. No es la tarea del editor, pero tenía ganas de hacerlo, que se estrene y que vaya el público a verla.

¿Cómo fue el proceso de edición en Desierto verde (2013)?

Había un montón de material de un juicio a tres cámaras, en donde era muy difícil usar el multicámara por cómo fue grabado y porque había muchos canales de audio. Entonces tuve que pensar un método para organizar todo

ese material y después ver cómo organizar mis “papeles”, cómo encontrar las cosas más rápido. Sólo del juicio había unas sesenta horas por cada cámara. Para editar el sentido más general o conceptual veía las tres cámaras juntas, como si fuera en vivo. Y luego, para trabajar la imagen, veía cada cámara por separado.

Hay toda una sección que no es juicio, que son viajes a diferentes lugares del mundo.

Eso fue llegando de a poco. Empecé a trabajar en agosto y el rodaje en el exterior fue en noviembre. Por lo tanto, hubo todo un período de tiempo en que yo no tenía ese material. Cuando finalmente llegó, había algunas cosas en chino, otras en francés y otras en inglés.

¿Cuánto fue el tiempo total de montaje?

Mucho... (risas) Creo que fueron unos nueve meses netos, unos once meses con alguna pausa en el medio. Durante los primeros dos meses no hice un corte, miré material e hice algo que me llevó mucho tiempo y que fue ir poniendo marcas cada tanto sobre lo que se iba diciendo. Les ponía algún color, así después ya no tenía que volver a visionar el material del juicio, sino que iba leyendo y confiando en esas marcas.



Trabajé mucho con el juicio, muchísimo más de lo que quedó en la película. Porque al principio lo único que tenía eran muy pocas entrevistas. Tampoco sabía qué valor iba a tener el juicio hasta no terminar de ver todo el material. Era tanto que ni Ulises, que había estado en todas las audiencias, lo podía medir. Entonces había que verlo indefectiblemente entero y en ese momento registrar qué iba pasando. Trataba de quedarme con los mejores momentos de cada audiencia, para después armar un relato con el juicio.

Ese juicio en la película termina teniendo una fuerte carga emotiva.

Fue porque nos apoyamos en las declaraciones de las madres y en momentos interesantes que habían sucedido durante la audiencia; pero la parte más narrativa del juicio la dejamos de lado.

Lo que me pasó con *Desierto verde* es que sentí que llegamos a una película, pero que adentro de ese material hay cinco películas más, iguales o quizás mejores, con otro enfoque. Creo que con ningún otro proyecto me quedé con esa sensación de que había tantas cosas distintas para contar.

¿Les pasaba que al ser un proceso de edición tan largo perdían perspectiva y necesitaban mostrarlo?

Sí, necesitábamos mostrarla sí o sí. Nos costaba saber qué funcionaba y qué no. Sobre todo porque era mucha información y la recepción de esa información, cómo le llegaba al público, tampoco nos resultaba muy clara. Debemos haber hecho más de cinco o seis proyecciones, con diferentes personas, en diferentes instancias.

¿Tenían un guion?

Sí, había un guion muy armado, muy bueno. En mi opinión, los guiones en el documental sirven para saber qué ir a filmar. En algún momento, estando perdido, me sirvió ver con qué lógica había trabajado el guionista, poder ver el relato desde otro lado.

Volviendo a la profesión del montaje en general, ¿vos considerás que el montajista es un artesano o un artista?

Considero que es un artesano, más bien algo cercano a un obrero. Me da un poco de vergüenza ajena cuando alguien habla de sí mismo como artista. Ahora todo el mundo quiere ser autor. El autor, el que puede ser un artista, es el director. Los demás vamos atrás apoyando esa idea. El que no lo piense así se tiene que poner a dirigir.

Hace poco terminaste de editar Mujer entera (2015). ¿Considerás que, después de todos los documentales que hiciste con Ulises de la Orden, todo resultó más fácil o también hubo momentos angustiantes?

Siempre hay un momento en el que siento que no sirvo para nada (risas). Pensé que iba a salir más “de taquito”. De hecho, en un momento pensé que estábamos en la recta final cuando, en realidad, estábamos en la mitad, teniendo en cuenta el tiempo que nos llevó terminarlo.

De algunas cosas me di cuenta por oficio, por experiencia. Hubo un momento en que teníamos un armado completo que no estaba funcionando: una parte en particular nos desviaba la película y era imposible volver. En ese momento, ya no sabiendo qué hacer, le dije a Ulises: “Saquemos todo a ver qué pasa”. Y funcionó mucho mejor. Entonces me di cuenta que estaba apelando a la teoría de Miguel sobre el valor que tienen los conflictos subsidiarios en la historia que se está contando. Si no afectan al conflicto central, se vuelven una digresión. Entonces hubo que buscar la manera de hacer que ese conflicto subsidiario afectara al conflicto central de la película. Hay cosas que, si no te salen por instinto, las podés resolver desde el oficio, desde la teoría; pero no la teoría disociada del hacer, sino la teoría que surge a partir del hacer.

¿Cómo es para vos la relación entre el editor y el director? Hay algunos que la describen como la relación entre un psicólogo y su paciente...

Lo que yo diga va a ser bastante parcial porque yo trabajé con pocos directores. Generalmente soy reincidente, pero igual cada caso es distinto. Con Ulises estábamos juntos todo el tiempo en la isla. En cambio a Piñeyro es muy difícil sentarlo, entonces lo que hacía era mostrarle cosas y guiarme por sus reacciones. Se trata de buscar un camino que al principio ninguno de los dos tiene del todo claro y que hay que ir encontrando juntos. El “hacia dónde” lo tiene que marcar el director, y después vamos los dos tratando de despejar con el machete.

¿Qué experiencias o conocimientos fuera del montaje considerás que te ayudan en tu trabajo?

Recuerdo que, al mismo tiempo que estábamos trabajando con *Tierra adentro*, yo estaba haciendo el curso de Kartún. Muchas de las cosas que él enseñaba desde la teoría, me daban vuelta en la cabeza mientras estaba editando.

Cuando estaba trabajando en *Desierto verde*, mi casa estaba en obra y yo pensaba en que si en una casa hay una columna, hay que dejarla: no la podés sacar porque se viene todo abajo. Las estructuras de una película son semejantes. No es que me haya ayudado en la edición, pero me ayudaba a pensar. De alguna manera todo eso en lo que uno medita te ayuda.



¿Cómo le explicarías a una persona qué es ser un editor?

Simplificándolo, creo que es elegir. Como en general trabajé más en documentales, es más fácil de explicar que en una ficción. Ahí se graban cinco tomas del mismo personaje hablando y cinco tomas del que lo está escuchando. En un documental tenés una hora de alguien hablando y en la película queda un minuto. Editar es encontrar ese minuto y saber en qué minuto de la película tiene que ir para estar en relación con los otros minutos de las otras veinte personas que hablan.

Vos das clases de montaje. ¿Cómo es esa experiencia?

Te aporta para revisar lo que aprendiste, para reforzar algunos conceptos que quizás habías olvidado, hacer todo más consciente. Después de varios años, siento que se gana más por una cuestión de intercambio, cuando no sufrís por estar ahí, con todos mirándote y tenés que decir algo. Cuando superás ese momento, por lo menos en mi experiencia, empezás a disfrutar más de las clases, del intercambio con los alumnos, y de ver qué planteos que ellos hacen enriquecen lo que uno trae. También me parece que te da cierto entrenamiento para el trabajo, porque estás viendo materiales, tratando de encontrarles los problemas o las soluciones. Hay gente a la que le sale muy fácil. Es muy gratificante cuando pasan los años, te cruzás con tus ex alumnos y te saludan.

Ahora estoy trabajando con dos chicos de los que fui docente, y eso también es algo bueno.

¿Tenés algún consejo que le puedas dar a alguien que recién está empezando?

Sí, que vaya a estudiar con Miguel Pérez. Es un primer paso imprescindible. Porque vas a entender de qué se trata el montaje y de qué se tratan muchas cosas que quizás, estando distraído, no te das cuenta. En la primera clase que tuvimos con él nos hablaba de un nivel de cosas como nadie nos había hablado en la Escuela. Desde el fotograma hasta el nivel macro-estructural. Después hay cosas que no sólo se las diría a un editor: lo que nosotros hacemos es para que alguien lo vea. Hay que pensar en ese alguien y tratar de comunicarse con él. El cine es un juguete caro como para estar solo pensando en uno.





Lorena Moriconi

(EDA)

Nació en Casilda, Santa Fe, un 5 de junio de 1975. Aplicada estudiante, se recibió con honores en la Universidad de Buenos Aires como Licenciada en Artes Combinadas. Asistió a numerosos cineclubes, trabajó en la Cineteca Vida, y convirtió a la Sala Lugones en uno de sus espacios de formación más importantes.

Trabajó en Cinecolor junto a César D'Angiolillo y en la productora de Ana Poliak, quienes le enseñaron herramientas fundamentales del oficio.

Colaboró con variados directores y conforma el equipo de trabajo de Santiago Loza e Iván Fund. Entre sus trabajos se destacan *Los labios* de dicha dupla de directores y *La larga noche de Francisco Sanctis*, de Andrea Testa y Francisco Márquez. Ambas películas compitieron en la sección oficial Una Cierta Mirada del Festival de Cannes.

Obtuvo el premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas a la mejor edición por *El premio*, de Paula Markovitch.

¿De dónde viene tu interés por el cine y por qué elegiste el montaje?

Tiene que ver con que me gusta ver películas, ser espectadora. Ser montajista deriva de eso. Cuando uno elige esta profesión lo que más hace es mirar: supongo que es la actividad más cercana a la del espectador.

Empecé estudiando en la Escuela de Cine de Rosario, donde estuve dos años. Después vine a vivir a Buenos Aires, donde cursé Artes Combinadas en la facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Mientras tanto, seguí haciendo cursos y me fui especializando en el montaje porque ya sabía que era eso lo que quería hacer. Había hecho el examen de ingreso en la ENERC apenas llegué y no logré entrar.

En ese momento, ¿sabías qué era la edición como herramienta?

Sí, lo primero que hice fue un corto y lo hice en una moviola que había en la ENERC. Después empecé en el Avid, cuando era un aparato gigante y había muy pocos en el país. Traabajé en Cinecolor, donde estaba el Avid de César D'Angiolillo, y en la productora de Ana Poliak, en la calle Juncal (que también era su casa). Ana fue como una maestra para mí, muy importante. Había

también otra persona que trabajaba con ella que era Oscar Saporiti, que sabe muchísimo de Avid, lo empecé asistiendo y él, como pago, me enseñaba el programa. Hicimos una especie de trueque.

¿Aprendiste viendo trabajar a alguien con experiencia como César D'Angiolillo?

Lo que me fascinaba de César era el oficio que tenía. Te decía: "Corregí dos cuadros" y eran dos cuadros. Tenía mucha visión de lo que quería contar y a lo que quería llegar, era muy claro.

Quizás en otros oficios la posibilidad de estar mucho tiempo al lado de otra persona y ver cómo trabaja es más común. En general el trabajo del editor es muy solitario y uno se las arregla para aprender solo. Salvo esa experiencia con César, después fue prueba y error.

¿Cuál es tu método de trabajo? ¿Depende de cada proyecto o tenés una forma de organizarte?

Me di cuenta con el tiempo que tengo una manera: mirar mucho, mirar todo. Al principio tenía una ansiedad por empezar a editar, a probar, a cortar. Con el tiempo fui aprendiendo que lo mejor era "empaparme" primero de todo el material. Mirar y volver a mirar. Es un poco angustiante porque a veces pasan los días y no tenés nada. Pero finalmente le encontrás una forma.

Le doy mucha importancia a esa primera impresión porque es lo que va a ver el espectador. Es muy difícil que el espectador tenga más de una impresión, a menos que vuelva a ver la película.

Después, en la edición, trato de conservar las cosas que más me impactaron, las que me conmovieron, las que más recuerdo, las que seleccioné como más importantes, las que me marcó el director. Al trabajo de edición se lo tiene muy asociado al corte, a quitar y a sacar. En gran parte es eso, pero en pos de conservar, de dar a ver algo. Por eso es muy importante el trabajo de visión, de selección. Después, paciencia y barajar, como dice Montesinos en el *Quijote*: mano y vista prontas al azar que pasa. Confiar en lo que sucede ahí cuando uno corta y prueba, estar atento a esos momentos de magia que a veces suceden.

No es un método, es una manera que me doy cuenta que funciona: aprender a manejar esa ansiedad. Puede parecer que uno no hace nada con sólo mirar, pero creo que es el 80% del trabajo: buena visión y buena escucha del material.

¿Cómo convive esta manera con los directores con los que trabajás?

Trato de trabajar con los que tengo alguna afinidad, sino me resulta muy difícil hacerlo. Me gustan los directores que están abiertos a búsquedas en la

etapa del montaje, que no tienen ya todo cerrado. Y con ellos, ver qué es lo que una puede aportar.

Parte de esa primera etapa de visionar el material tiene que ver con charlas con el director, descubrir por dónde va su mirada. El montajista es un intérprete del director, no sólo de lo que dice, sino también de lo que filmó y que quizás está en el material sin que él lo sepa.

Uno tiene que tratar de ser un intérprete del director pero también del material. A veces el material dice cosas que el director conscientemente ni siquiera las tenía planteadas. En este sentido, uno puede colar su subjetividad a través de la del otro.

A un editor a veces le toca como un lugar de contención.

En muchas ocasiones es el primer momento en que los directores se enfrentan a lo que hicieron en el rodaje y la mayoría están con mucha ansiedad, con mucho miedo de que no haya sido lo que vieron, lo que imaginaron.

La mirada del montajista es para el director como una mirada más despejada, porque él está totalmente pegado al material. Lo que uno aporta es esa frescura de verlo por primera vez, de no ver el decorado detrás, sino de ver lo que ve la cámara, lo que va a ver el espectador finalmente. Eso es muy importante para mí.





¿Cómo es el trabajo con Santiago Loza, dado que él viene del teatro? ¿Sentís que tiene otra forma de trabajar la dramaturgia, la estructura?

Él tiene una manera de trabajar que es muy libre, confía mucho en la gente con la que trabaja, tanto en los actores como en los técnicos, como conmigo. Está muy abierto a lo que tenemos para dar. A la vez, tiene mucha seguridad en lo que quiere, esa seguridad es la que le permite tener mucha confianza en los aportes que puedan hacer otros.

Cuando edito una película suya, puedo ser completamente libre, es un material "amasable". Sus guiones son búsquedas, sus rodajes también lo son, así como lo es el montaje. Es una persona muy permeable a lo que pueda suceder en cada una de estas etapas.

¿Cómo te involucrás en los proyectos? ¿Te convocan desde que está listo el guion o una vez que terminó el rodaje?

A veces me convocan una vez que se termina de escribir el guion, otras cuando ya está filmado. No participo nunca del guion, no me interesa. No sé si será una deformación del oficio, pero me gusta trabajar con lo filmado. Al guion lo leíste, lo tenés para consultar, pero lo que vale es lo que está filmado.

Tampoco me gusta mandar a filmar otras cosas, no tengo la cabeza para eso, no se me ocurre qué me gustaría filmar, reacciono a partir del material que hay.

A veces siento que las mejores cosas que hice, las hice en esos momentos en que me parecía que no podía resolverlas porque no tenía el material que

podría destrabar esa situación. Las mejores cosas salen de esa necesidad, de arreglárselas con lo que se tiene. En el guion no participo; sin embargo el montaje es algo así como el guion definitivo.

¿Sos de pedir opinión a otras personas?

No me gusta mucho. Muchas veces pasé por esa experiencia y entré en una confusión. Todo el mundo tiene algo para opinar.

Por eso considero que lo mejor es tomarse el tiempo necesario. Quizás, ocasionalmente, mostrar el trabajo a una o a dos personas en las que uno confía, con las que tiene cierta afinidad. Porque tampoco es bueno buscar la ubicuidad, que se vea bien desde todo punto de vista, gustar a todos. Es preferible cuidar y afirmar la visión de mundo que es cada película.

¿Hasta qué punto te permitís opinar y/o sugerir y cuándo sentís que ya no es tu territorio, que la película es del director?

Trato de decir todo lo que pienso. A veces me dicen: “No, esto no lo quiero cambiar” o “Quiero que esto quede así”. La última palabra es la del director. Sin embargo, me parece importante ser sincera y decir todo lo que pienso. Después de todo, gran parte de lo que tenemos para dar a la película es nuestra mirada, nuestro punto de vista, nuestra sensibilidad.

¿Cómo trabajás el tema de la estructura dramática? ¿Tenés alguna teoría?

Soy intuitiva, pero esa intuición está formada con mucha teoría, mucho estudio. No es algo consciente, es ver el material, empaparse del mismo y buscar, me manejo mucho con lo que voy sintiendo. Empiezo a armar a ciegas: no sé todavía cómo va a ser la estructura pero sí sé que en un momento la voy a encontrar, que en algún momento cuaja todo. A veces tengo el final y el principio: con eso el resto se va aclarando.

Hay gente que usa una pizarra de corcho y notas autoadhesivas de colores.

Yo escribo en un pizarrón y en cuadernos. Por ejemplo, *Si estoy perdido no es grave* (Santiago Loza, 2014) era como un dominó, encontré la estructura cuando vi que tenía esa forma. Eran dos personajes que después se enganchaban con otros dos, que a su vez se ligaban con otros dos, y con otros dos, y así... De a poco, fui armando ese dominó.

Otra película, *El Adán* (Adrián Suárez y Natalia Nogueira, 2014), era como un acordeón, planos muy cortitos y editados, alternados con planos secuencia muy extensos. O *Rosa patria* (Santiago Loza, 2008), que era como un abanico, un “encabalgamiento” de voces y testimonios.

Ese tipo de estructura me viene, no como una cosa teórica, sino como una forma. Eso me lo anoto siempre. Entiendo que esa forma después a lo mejor no la reconocés cuando ves la película, pero es lo que me ayuda a armarla.

Las estructuras son formas, pero esas formas me las propone cada película, y surgen luego de mucho trabajo previo con el material. En otra película de Iván, *Hoy no tuve miedo* (2009), él había filmado cosas que eran muy abstractas y otras en un registro duro, muy “a tierra”, documental. Entonces pensé que esa película tenía que ser como una hamaca entre estas dos cosas, columpiarse entre lo concreto y lo abstracto que proponía el material, tomé ese vaivén como forma.

¿Desaparece la angustia cuando encontrás, aunque más no fuere, un principio y un final?

Desaparece cuando comienzo a ver los cortes, ahí empiezo a darle forma. Cuando siento que tal momento es un buen punto de corte, algo se empieza a armar. Ver los momentos de corte, de comienzo y fin, es empezar a ver la forma de la película, a moldearla. Pero en realidad la angustia acaba cuando se termina la película (*risas*).

Me imagino que editás mucho fuera de la isla, pensando.

Todo el tiempo. Durmiendo se te vienen las ideas, los cortes. Les pido a los directores que traigan todo lo que hayan reflexionado fuera de la isla. Aunque crean que es una pavada, lo que piensen que se relacione con eso, va siendo como un fondo, como un acompañamiento. Y mientras editás, todo el tiempo estás volviendo a eso.

¿Cuánto trabajás el sonido mientras editás?

Mucho. A veces edito con los ojos cerrados, porque muchas veces el corte me lo da el sonido más que la imagen. La mayoría de las veces la cadencia de la película me la da el sonido.



Siempre que edito hago una propuesta sonora, no es que me ponga el objetivo de hacerla, sucede que no puedo editar de otra manera. No puedo sentir el corte en una imagen muda, necesito buscarle un sonido para sentir su pulso.

A veces es trágico esto porque, como todo está tan compartimentado, cuando va a postproducción de sonido, el corte cambia completamente: a veces para mejor; pero otras veces no tiene nada que ver con lo que había imaginado. Pero me parece importante hacer una propuesta sonora.

Es más, cuando estoy en la etapa de mirar el material, es también un momento de mucha escucha, escucho todo, todos los audios, todos los ambientes, a veces un ambiente puede dispararte una idea.

¿Algo de esto se cuele en el montaje de La larga noche de Francisco Sanctis (2016), no?

Los pasos de Sanctis en general fueron vitales para el montaje, la base rítmica de la película. Esas caminatas oscuras de Francisco fueron lo que más disfruté del montaje, quizás por eso también son lo menos claro y lo más intuitivo de mi trabajo. Esa preferencia por los pasajes tenebrosos quizás tenga que ver también con que soy una ávida espectadora de películas de terror, aunque mientras edité nunca fui consciente de que entraba en los códigos de ese género.

También durante el montaje decidimos sacar las respuestas en los diálogos telefónicos, fue una decisión sonora también, y de sentido, parte del proceso de despojamiento que fue guiando el camino de Sanctis y el nuestro al armar la película. Descubrimos que podíamos prescindir de algunos diálogos o acciones que habían sido necesarios en determinados momentos del guion o del rodaje, como los andamios que sirven para construir, pero que se quitan cuando ya está terminado el edificio. Fue algo muy importante, algo así como el faro del proceso de montaje, ir soltando todo lo que servía a un fin sólo informativo o de verosimilitud de la puesta, narrar a trazos más gruesos, con menos detalle, menos información, más misterio.

¿Cuándo decidís no cortar? Puede llegar a ser más difícil que elegir cuándo cortar...

Hubo casos en los que era muy clara esta prohibición, cuando cortar se siente como una rotura del tiempo, una herida. Por ejemplo, en la toma en la que Sanctis persigue a la pareja y en el mismo plano desaparecen, cortarla era imposible sin hacerla trizas, porque su razón de ser estaba justo en esa continuidad, perseguidor y perseguidos, estar y no estar, ver y no ver, esos extremos tenían que permanecer atados temporalmente en una misma imagen. Pero la

mayoría de las veces, la decisión del corte es un misterio. Puede ser porque un corte siempre se termina definiendo entre dos, y decidir dónde cortar no depende de una toma ni de la otra, no está de un lado ni del otro sino en el intersticio, entre las dos. O también sucede que en el largo proceso de editar una película, la cantidad de gestos y de decisiones que se toman, todo se cierra como una ostra cuando se termina, y es difícil recordarlo después y explicarlo.



Te interesa el cine documental. ¿Tenés algunos referentes?

Sí, Agnès Varda, Jonas Mekas... Me encanta Chris Marker. Me gusta también lo que hace Ana Poliak en el documental. Todos ellos le dan mucha importancia al montaje. El documental es un género que es muy rico para el montaje. Aunque a veces hay ficciones que se encaran como documentales. En el caso de Iván Fund, por ejemplo, él filma ficciones como si fueran documentales y en ese sentido para editar tenés esa misma libertad.

¿Cómo se llega a ser un buen editor?

No sé, supongo que es algo muy personal y a lo mejor lo que a mí me funciona, a otro no. Se trata de expresar algo a través del trabajo de edición; expresarse

aunque uno está haciendo la película de otro, y acompañarlo. Tratar de enganchar en donde uno pueda, expresar algo propio, comprometerse, y dar algo de sí en eso.

¿Qué es un editor?

Tengo que explicarlo siempre... Me acordaba del libro *El arte del montaje*, de Walter Murch. Allí se cita a un editor y teórico inglés, Dai Vaughan, que habla de Stewart McAllister, un montajista de documentales de Inglaterra durante la segunda guerra mundial. Vaughan dice que la falta de comentarios acerca de la labor de esa persona no se debía tanto a la indiferencia, que incluso quienes habían querido referirse a ella no podían, porque no había una tradición ni una cultura ni una forma de hablar de cine que permitiese mencionar lo que hace el editor, cómo explicar dónde estaba, en qué consistía, qué era ese trabajo.

En una película, en general, todo se atribuye al director. El trabajo del montajista no se ve, el corte pasa desapercibido, quizás por eso nos cuesta tanto definir nuestra labor, qué es lo que hacemos, porque el montaje no está ni en una toma ni en otra, ni en esta imagen ni en aquel sonido, no está en las cosas sino en la relación entre las cosas. No se ve, pero es lo que da a ver.



Anexos

Anexo I

Rescate histórico: Reportaje a Jorge Garate

Durante la investigación para realizar este libro, buscamos en archivos, bibliotecas y hemerotecas nacionales cualquier antecedente de reportajes a montajistas de nuestro cine a través de los años. Hubo muy pocos casos; excepciones casi siempre vinculadas a la era reciente, a la filmografía de los últimos treinta años. El hecho de no encontrar este tipo de registros fue una de las motivaciones más inmediatas que impulsaron la realización de este libro.

En el año 2013 se publicó el valioso libro *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional*, de Guillermo Russo y Andrés Insaurralde, que contiene testimonios producidos y preservados por el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken a directores, actores, productores, guionistas y técnicos del cine nacional de los años veinte, treinta y cuarenta, en especial de la llamada “época de oro”.

Dentro de ese millar de páginas divididas en dos volúmenes, pudimos hallar un reportaje realizado en 1979 a uno de los compaginadores más emblemáticos del cine argentino, Jorge Garate, destacado por la cantidad de películas en que estuvo involucrado y por el contexto y tipo de producción industrial que las caracterizó. Consideramos que merecía volver a darse a conocer, reeditando su entrevista en este libro, incluyéndolo en perspectiva histórica con las otras generaciones que lo integran.

Jorge Garate realizó el montaje de más de 120 películas, la mayoría en Argentina Sono Film y otras en General Belgrano o productoras independientes. Inició su carrera en la época de oro de la cinematografía argentina con el film *Y mañana serán hombres* (Carlos Borcosque, 1939). Su último trabajo fue en el año 1983 con *Un loco en acción* (Enrique Dawi). En 1947 recibió un premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina por su montaje en el film *Albéniz* (Luis César Amadori). Era hermano de Juan Carlos Garate y cuñado de Olga Zubarry.

Entrevista al montajista Jorge Garate, 13 de julio de 1979

Guillermo Russo: *¿En qué época empezó usted su trabajo de compaginador?*

Fue a instancias de Atilio Mentasti, director de Argentina Sono Film. Ocurrió por un conocimiento de familias, yo recién había terminado mi servicio militar, y me llamó para ofrecerme trabajar en el armado. Yo no tenía ni idea de lo que era el “armado”. Por entonces, Sono Film tenía los estudios en Bulnes y Rivadavia, y en la otra cuadra, o sea en Boedo y Rivadavia, tenía unas galerías viejísimas, donde estaba también el taller de armado.

Andrés Insaurralde: *¿Por qué lo llamaron?*

Porque necesitaban gente en compaginación. Necesitaban chicos, muchachos para que empezaran a aprender. Entonces me tomaron.

AI: *De alguna manera, él “descubrió” su vocación posterior.*

Exactamente, porque yo ni idea tenía de lo que era trabajar en la técnica cinematográfica. El cine lo veía nada más que como espectador, desde chico. El encargado de esa sección de armado era, para mi sorpresa, Carlitos Rinaldi, de quien yo había sido muy amigo cuando éramos chicos. De jóvenes jugábamos a la paleta juntos, y él me enseñó el oficio. Empezamos por recoger canastos de películas; luego necesitamos un primer ayudante.

AI: *¿Cómo era la compaginación en ese momento?*

¡Horrible, porque no había moviolas! La moviola es nuestra arma. Entonces se compaginaba en una mesa “enrolladora”, y a ojo. Mirar la película y cortar; después se empalmaba y, en un proyector viejo, que no retrocedía, veíamos el rollito compaginado. Y allí hacíamos el segundo ajuste. Así trabajábamos.

AI: *¿Por qué no nos explica de qué se trata la compaginación?*

Ese tema ya tiene su complejidad. A mí me entregaban todo el material filmado de una película. Calculen que una película que uno ve proyectada en cine,

que dura noventa minutos, cien minutos, mide unos tres mil metros. Eso es lo que uno ve proyectado en el cine. Estoy haciendo promedio. Y por mis manos, hasta llegar a esos tres mil metros, pasaban de diez mil a quince mil metros, que es lo que se filmaba. Todo lo demás se tiraba, no servía. Entonces ¿cuál es el trabajo del compaginador? Por empezar, darle el ritmo a la película. El director filma en diferentes ángulos, con diferentes acciones, y varias tomas de una misma escena. Y hay que seleccionar ese material y darle un ritmo, un *tempo*. Se aprende a base de oficio. Yo veo un rollo compaginado, y me digo: “¿Está bien o no? Hay algo que no anda acá, ¿qué es?” Y tengo que descubrirlo. Vuelvo para atrás, voy para adelante y, en el 99 por ciento de los casos, descubro una escena que está de más, o que está demasiado larga o que está corta, o que falta algo. Corrigiendo eso, toma otro ritmo la película.

GR: *¿El director no interviene mientras se hace eso?*

¡Sí, sí! En toda la elaboración de una película, el que tiene la última palabra es el director. A mí me gustaría armar la película a mi gusto, pero viene el director y dice: “No, a mí me gustaría que esto sea más lento, o que sea más rápido”. El que da la última palabra es el director. ¿Que colaboramos con él? ¡Seguro! Por eso uno trabaja con directores con los que tiene afinidad. Y les conozco los gustos. Entonces, cuando la termino de armar, está siempre bien.

GR: *¿Ese trabajo es posterior a la filmación y también al doblaje?*

Sí. Primero se larga la película, y siempre la pongo dándole más tiempo en las salidas de toma, sobre todo si hay que doblar. Si no el actor, si lo cortamos muy justo, en la entrada de un diálogo, se vuelve loco. Hay que darle un margen para que eso se vea bien. A posteriori, ya tenía la imagen y el sonido colocados en diferentes bandas. Entonces empezaba a hacer el ajuste, y después venía el trabajo de regrabación. Que era la mezcla de todas las bandas. Yo trabajaba con una banda donde estaba el diálogo y otra donde estaban los ruidos del ambiente; es decir, si la acción transcurría en una estación de ferrocarril, en una banda ponía el ambiente general de la estación. En otro pondría no sé qué ruido o música. La palabra “regrabación” es la mezcla de todos esos sonidos o cuadros ecualizados, y se llevaban a la película, que después veíamos cristalizada en el cine.

GR: *¿Esa era la copia campeón?*

No. Lo que yo sacaba era la copia del estreno. De ahí se sacaban las copias. En fin, era un proceso que llevaba tiempo. El montaje de una película llevaba de diez a doce semanas.

GR: *¿Se compaginaba simultáneamente a la filmación o cuando se terminaba la película?*

No, si no uno se volvería loco. Se encontraría con catorce o trece mil metros de película y no sabría qué hacer. Se iba compaginando a medida que el director me iba entregando las secuencias completas. Yo llamaba secuencias a las escenas que tenían principio y final.

GR: *¿Usted trabajaba con el guion de la película?*

¡Sí, sí! Es decir, no me guiaba cien por ciento por el guion. Leía el guion y lo dejaba a un lado. Y después veía el material. Porque difería mucho el guion de lo que el director entregaba. Porque el mismo director hacía cambios, pequeñas improvisaciones que no estaban marcadas. Entonces, yo me llevaba más por el ritmo de la película. Por la imagen que me había entregado...

Y lo que hacía la famosa claqueta, era para poder armarla posteriormente, para que el ayudante pudiera ordenarme el material. Tengo un cuerpo de ayudantes, que después me ordenan el material. Después yo me siento en la moviola y, prácticamente solo, empalmo y marco.

GR: *¿La música se hace una vez que está terminada la compaginación?*

Exacto, terminada la compaginación. El director musical escribe la música de acuerdo a la imagen que nosotros le entregamos.

AI: *¿Y todo el resto se tira?*

¡Es que no sirve para nada! Son repeticiones, con los mismos actores. Se guarda a veces alguna cosa. Si va un director a filmar a Bariloche, que es muy lindo paisaje, y filma veinte minutos de paisaje, y después en la película se usa sólo uno, los otros diecinueve los guardo, porque me pueden servir las vistas de Bariloche para otra película. Eso lo voy archivando para el stock, por si lo necesito.

GR: *¿Y con el sonido? Porque había momentos en que se escuchaba muy mal; todo lo que era sonido salía con ruido.*

Claro, porque entonces, para cubrir pausas, se ponía un pedazo de película negra, en realidad blanca en el negativo, para que saliese negra. Y uno tenía grabada la escena número 4 hasta que el actor decía "buenas noches" y ahí, por ejemplo, caminaba hacia la puerta. Entonces, el ruido de fondo o ese soplido, había que cortarlo. Para compensar ese metraje en el que se ponía cola negra, había que ponerle silencio. Es allí donde se frenaba, y cuando se hacía el silencio total. Ahora ya no, ahora la técnica ha avanzado y eso ya pasó. Has-

ta ahí viene mi carrera como ayudante o aprendiz. Después, pasé a trabajar con otro hombre muy inteligente, Nicolás Proserpio¹. Hasta que un buen día —haría menos de un año que estaba— ya le había “tomado la mano” al oficio, pero todavía no me animaba a ser responsable como para que mi nombre apareciese como compaginador. Y un día me llamó Mentasti o no sé quién, tal vez el jefe del estudio, y me dijo: “¿No te animás a armar una película?” Y un poco de caradura y un poco por el afán de figurar, le contesté: “¡Sí!” “Porque ahora va a empezar una película un director muy práctico, Moglia Barth” —la película se llamaba *Senderos de fe* (1938)— “así que ponete a trabajar”. Recuerdo que me iba de noche, solo, al laboratorio que estaba en Sarmiento y Junín, porque de día me ponía muy nervioso... Años después, ya tenía mi taller de compaginación dentro de Laboratorios Alex, pero yo, con ellos, nada que ver. Yo era cliente e inquilino. Les alquilaba todas las cabinas que necesitaba, y era cliente, nada más. Era por comodidad que se hacía eso.

AI: *Cuando ve el material en moviola, ¿también es sonoro?*

Sí, es sonido directo, por supuesto. Y si es sonido para doblar, se toma un sonido de referencia, que toma ruidos parásitos y que molestan, qué sé yo. Si filman en medio de Avenida del Libertador, con los autos, se toma el sonido, que después no servirá para nada, pero que se tome como referencia. Se hace por dos razones. Primero, para que yo sepa lo que están diciendo los actores, sin tener que estar adivinando, siguiéndolos o leyendo el movimiento de los labios. Porque si me cambiaron lo que dicen en el libro, me vuelvo loco. Segundo, para comodidad de los actores, cuando van a doblar.

AI: *¿El compaginador no intervenía durante la filmación de la película?*

Sí, pero no tenía una función específica, aunque era conveniente que estuviese. Era conveniente porque iba conversando con el director, para ver por qué filmaba algo. “¿Esto para qué lo filmaste?” “Porque después quiero agarrar aquel otro fragmento y...” Se conversaba sobre lo que él estaba filmando, para que yo estuviese compenetrado del material. Sucedió, a veces, que no tenía contacto con el director, y después le preguntaba: “¿Para qué filmó esto?” Si no tenía contactos, no sabía cómo solucionarlo. Pero el que llevaba la voz cantante, el que se equivocaba o acertaba, siempre era el director.

¹ PROSERPIO, Nicolás (s/d.) Montajista, guionista. Considerado “el decano de los compaginadores”, comenzó en *Santos Vega* (1936) y *Viento norte* (1937). Trabajó en Sono Film hasta 1944, y luego en San Miguel hasta 1948. Desde entonces laboró para productoras independientes, en una carrera que se extendió hasta 1972, con *La pandilla inolvidable*. Más tarde hizo montajes *ad hoc*, para que algunas películas fuesen autorizadas por el Ente de Calificación Cinematográfica (1974-1983).



GR: *Un montajista o compaginador, ¿tenía ayudantes? Porque en títulos aparecen el “ayudante de montaje” y el “cortador de negativo”.*

El ayudante era el señor que me preparaba el trabajo. Alguien que me podía reemplazar en cualquier momento. Es decir, yo elegía la toma y él me la preparaba, me tenía listo el material, era mi mano derecha. La cortadora de negativo —aquí se llama cortadora— es la responsable de un trabajo muy delicado, y son mujeres porque los hombres somos torpes para los cortes. No es que sea más difícil, sino más delicado. Si a mí me dan el trabajo de bordar, seguramente no lo voy a hacer tan bien como una mujer.

GR: *¿En qué consistía la moviola?*

Era un proyector que trabajaba con diferentes canales. Es decir, yo tenía en un canal la imagen, y en otro el sonido. Tenía en mi taller una moviola de seis platos. Es decir, que podía trabajar con dos sonidos a la vez. Hay moviolas de ocho platos, en donde yo puedo trabajar con tres sonidos a la vez. Eso facilitaba enormemente la tarea. En cuanto a la pregunta, es una máquina, una mesa de trabajo en donde usted proyecta la imagen hacia adelante, hacia

atrás, para encontrar el lugar en el que uno cree que debería ir el corte. Es donde uno va viendo la película, fotograma a fotograma.

AI: *¿Cuánto tiempo podía llevar un montaje, en condiciones normales?*

En condiciones tranquilas, en una película normal, que no fuese de aquellas en donde entregaban mucho material, me refiero a que no sea de época, en donde entregaban batallas, que daban mucho más trabajo... En una película normal, después de terminada la filmación, se puede tardar de cinco a seis semanas. A veces había que estrenar a los dos días de terminar el montaje. Entonces, desgraciadamente, terminábamos corriendo... A veces, antes de empezar a filmar, ya se sabía la fecha de estreno. Era feo, no quisiera en este momento hacer nombres, porque eso no me gusta... Aunque hay cosas que son un poco criminales. En este momento, julio de 1979, hay dos películas argentinas a las que les faltaba una semana de moviola, y las dos están fracasando en las salas. ¿Por qué? Por el apuro. “¡Hay que estrenar, hay que estrenar!” Los directores no tuvieron tiempo ni de ver sus películas terminadas. Las terminaban de armar en la moviola: “Mandala a regrabar, rápido”. ¡No, no, no se hace así!

AI: *El público lo nota y eso hace a las diferencias entre el cine extranjero y el argentino.*

Sí, claro. Usted va a ver cualquiera de esas películas y se pregunta: “¿Y por qué dejaron tan larga esta secuencia? ¿Y por qué cortaron tan bruscamente esta otra escena?” ¡Porque no tuvieron tiempo de hacer un ajuste, un análisis de lo que estaban mostrando! Desgraciadamente, esas películas tienen defectos y el público no va a verlas. Están fracasando. Y una de esas dos, bien ajustada, podría haber funcionado muy bien... Esto no quiere decir que el montaje sea la última palabra en el éxito o el fracaso de una película, pero es un factor muy importante. Si ustedes ven las películas norteamericanas, están armadas de tal modo que no les falta ni le sobra un cuadro. ¡Son trabajos perfectos!



Anexo II

Trabajos realizados

Miguel Pérez (SAE, EDA)

2016

Lucha, jugando con lo imposible (con Manuela Quirós, SAE) - Dir. Ana Quiroga.

Angelita, la doctora (con Marco Lattuada, SAE) - Dir. Helena Tritek.

2015

Carga sellada (con Daniel Prync, EDA) - Dir. Julia Vargas-Weise.

2012

Otro corazón (con César Custodio, SAE) - Dir. Tomás Sánchez.

Campeonas (documental para TV) - Dir. Ana Quiroga y Federico Serafín.

2011

Las mujeres llegan tarde - Dir. Marcela Balza.

Cornelia frente al espejo (asesor de montaje y estructura) - Dir. Daniel Rosenfeld.

2010

Tiempo muerto (con Carlos Cambariere, EDA) - Dir. Iván Tokman.

Memoria de un escrito perdido (documental para TV, con Alexis Pellegrini) - Dir. Cristina Raschia.

2009

Cuestión de principios (con César Custodio, SAE) - Dir. Rodrigo Grande.

2008

Memoria adolescente (asesor de montaje y estructura) - Dir. Alumnos ENERC 2008.

Montaje: Lucrecia Caramagna (EDA), Hernán Figueroa (EDA), Veronica De Cata (EDA) y Guido Fontan.

2007

El cielo elegido - Dir. Víctor González.

Más que un hombre (con Lucas Scavino, SAE) - Dir. Dady Brieva y Gerardo Vallina.

2005

Bloqueo. La guerra contra Cuba (asesor de montaje y estructura) - Dir. Daniel Desaloms.

Chile 672 (coordinador de montaje) - Dir. Pablo Bardauil y Franco Verdoia.

La suerte está echada (con Maximiliano Ezzaoui) - Dir. Sebastián Borenstein.

2004

La palabra justa - Dir. Daniel Desaloms.

Pepe Nuñez, luthier (asesor de montaje y estructura) - Dir. Fermín Rivera.

Río arriba (asesor de montaje y estructura) - Dir. Ulises de la Orden.

Ay, Juancito - Dir. Héctor Olivera.

2003

Concierto campestre - Dir. Henrique de Freitas Lima.

... al fin, el mar - Dir. Jorge Dyszel.

2002

Eva (dirección, documental para TV)

Todas las azafatas van al cielo (con Alejandro Chomski y Ana Díaz Epstein) -

Dir. Daniel Burman.

En ausencia (cortometraje) - Dir. Lucía Cedrón.

2001

Arregui, la noticia del día (con César Custodio, SAE) - Dir. María Victoria Menis.

Antigua vida mía - Dir. Héctor Olivera.

2000

El camino - Dir. Javier Olivera.

Rosarigasinos - Dir. Rodrigo Grande.

1999

El mar de Lucas (con César Custodio, SAE) - Dir. Víctor Laplace.

El amateur - Dir. Juan Bautista Stagnaro.

1998

Cómplices - Dir. Néstor Montalbano.

1997

La furia - Dir. Juan Bautista Stagnaro.

El secreto de los Andes - Dir. Alejandro Azzanno.

Luna de octubre - Dir. Henrique de Freitas Lima.

Historias clandestinas en La Habana (con Lorenzo Bombicci, SAE) - Dir. Diego Muzziak.

1996

S.O.S. Gulubú - Dir. Susana Tossi.

Juntos in any way (cortometraje) - Dir. Rodrigo Grande.

Vete de mí (Una de pasiones) (cortometraje) - Dir. Alberto Ponce.

1995

De mi barrio con amor - Dir. José Santiso.

Casas de fuego - Dir. Juan Bautista Stagnaro.

Guarisove, los olvidados (cortometraje) - Dir. Bruno Stagnaro.
Hasta donde llegan tus ojos - Dir. Silvio Fischbein.

1994

La nave de los locos - Dir. Ricardo Wullicher.

1993

El amante de las películas mudas - Dir. Pablo Torre.
Encuentros lejanos (cortometraje) - Dir. Cristian Bernard.
El tajo (cortometraje) - Dir. Cristina Raschia.
Tango feroz: La leyenda de Tanguito - Dir. Marcelo Piñeyro.

1992

Hundan al Belgrano (también guion) - Dir. Federico Urioste.

1991

La última siembra - Dir. Miguel Pereira.

1985

La república perdida II (también guion y dirección).

1984

La Rosales - Dir. David Lipszyc.

1983

La república perdida (también dirección).

1982

Señora de nadie - Dir. María Luisa Bemberg.
Rosa de lejos (tira diaria de TV) - Autora: María Herminia Avellaneda.

1981

Venido a menos - Dir. Alejandro Azzano.

1980

Momentos - Dir. María Luisa Bemberg.
Sentimental - Dir. Sergio Renán.
Buenos Aires, la tercera fundación - Dir. Clara Zappettini.

1979

La isla - Dir. Alejandro Doria.

1978

La parte del león - Dir. Adolfo Aristarain.

Entre cortes

1977

Creecer de golpe - Dir. Sergio Renán.

El soltero - Dir. Carlos Borcosque (h).

1976

La casa de las sombras - Dir. Ricardo Wullicher.

1975

Los chiflados dan el golpe - Dir. Enrique Dawi.

Los gauchos judíos - Dir. Juan José Jusid.

1973

Operación Masacre - Dir. Jorge Cedrón.

1972

Mapuche (inédita) - Dir. Carlos Bartolomé.

1971

Por los senderos del Libertador - Dir. Jorge Cedrón.

El habilitado - Dir. Jorge Cedrón.

La fidelidad - Dir. Juan José Jusid.

1970

Los herederos - Dir. David Stivel.

1969

Tango argentino (inédita) - Dir. Simón Feldman.



Juan Carlos Macías (SAE, EDA)

2016

Fragmentos de amor - Dir. Fernando Vallejo.

2012

La pelea de mi vida - Dir. Jorge Nisco.

Un amor de película - Dir. Diego Musiak.

2011

La cocina (con Juan Pablo Lattanzi) - Dir. Eduardo Blaustein.

No te enamores de mí - Dir. Federico Finkielstain.

2010

Juntos para siempre - Dir. Pablo Solarz.

2009

Las viudas de los jueves - Dir. Marcelo Piñeyro.

2007

Cartas para Jenny - Dir. Diego Musiak.

2006

Hacer patria (con Pedro Barandiaran) - Dir. David Blaustein.

Cobrador, in God We Trust - Dir. Paul Leduc.

2005

Fuga - Dir. Pablo Larraín.

La dignidad de los nadie (con Martín Subirá) - Dir. Pino Solanas.

2004

Dos ilusiones - Dir. Martín Lobo.

2003

Vivir intentando - Dir. Tomás Yankelevich.

Un día en el paraíso - Dir. Juan Bautista Stagnaro.

Cleopatra - Dir. Eduardo Mignogna.

Memoria del saqueo (con Pino Solanas) - Dir. Pino Solanas.

2002

Kamchatka - Dir. Marcelo Piñeyro.

Apasionados - Dir. Juan José Jusid.

Entre cortes

2001

Ciudad del sol - Dir. Carlos Galettini.

La fuga - Dir. Eduardo Mignogna.

Cabeza de tigre - Dir. Claudio Etcheberri.

+bien - Dir. Eduardo Capilla.

Micaela, una película mágica - Dir. Rossana Manfredi.

Chiquititas, rincón de luz - Dir. José Luis Massa.

Rodrigo, la película - Dir. Juan Pablo Laplace.

El lado oscuro del corazón II - Dir. Eliseo Subiela.

2000

Papá es un ídolo - Dir. Juan José Jusid.

Botín de guerra - Dir. David Blaustein.

Plata quemada - Dir. Marcelo Piñeyro.

1999

El astillero - Dir. David Lipszyc.

Yepeto - Dir. Eduardo Calcagno.

1998

El juguete rabioso - Dir. Javier Torre.

El faro - Dir. Eduardo Mignogna.

Dibu 2, la venganza de Nasty - Dir. Carlos Galettini.

1997

Cenizas del paraíso - Dir. Marcelo Piñeyro.

El impostor - Dir. Alejandro Maci.

1996

Policía corrupto - Dir. Carlos Galettini.

Prohibido - Dir. Andrés Di Tella.

Besos en la frente - Dir. Carlos Galettini.

Sol de otoño - Dir. Eduardo Mignogna.

1995

Cazadores de utopías - Dir. David Blaustein.

Geisha - Dir. Eduardo Raspo.

Peperina - Dir. Raúl de la Torre.

Caballos salvajes - Dir. Marcelo Piñeyro.

1993

Un muro de silencio - Dir. Lita Stantic.

De eso no se habla - Dir. María Luisa Bemberg.

1991

La peste - Dir. Luis Puenzo.

Las tumbas - Dir. Javier Torre.

1990

Fútbol argentino - Dir. Víctor Dínenzon.

Yo, la peor de todas - Dir. María Luisa Bemberg.

1988

Abierto de 18 a 24 - Dir. Víctor Dínenzon.

Color escondido - Dir. Raúl de la Torre.

1987

Sur (con Pablo Mari, SAE) - Dir. Pino Solanas.

Made in Argentina - Dir. Juan José Jusid.

1986

Pobre mariposa - Dir. Raúl de la Torre.

1985

La historia oficial - Dir. Luis Puenzo.

Los días de junio (con Carlos Márquez) - Dir. Alberto Fischerman.

1983

Los enemigos - Dir. Eduardo Calcagno.

1982

Pubis angelical - Dir. Raúl de la Torre.

1980

El infierno tan temido - Dir. Raúl de la Torre.

1978

Borges para millones - Dir. Ricardo Wullicher.

1977

Saverio el cruel - Dir. Ricardo Wullicher.

1973

Luces de mis zapatos - Dir. Luis Puenzo.

1972

Los Velázquez (sin terminar, con Enrique Muzio) - Dir. Pablo Szir.

Al grito de este pueblo - Dir. Humberto Ríos.

1968

El camino hacia la muerte del viejo Reales (con Gerardo Vallejo y Alfredo Muschietti) - Dir. Gerardo Vallejo.

La hora de los hornos 3: Violencia y liberación (con Pino Solanas) - Dir. Octavio Getino y Pino Solanas.

La hora de los hornos 2: Acto para la liberación (con Pino Solanas) - Dir. Octavio Getino y Pino Solanas.



Oscar Montauti

1975

Triángulo de cuatro - Dir. Fernando Ayala.

Mi novia el... - Dir. Enrique Cahen Salaberry.

1974

Hay que romper la rutina - Dir. Enrique Cahen Salaberry.

Sobre gustos y colores - Dir. Juan Batlle Planas (h).

La Patagonia rebelde - Dir. Héctor Olivera.

Los vampiros los prefieren gorditos - Dir. Gerardo Sofovich.

1973

Los traidores - Dir. Raymundo Gleyzer.

Los doctores las prefieren desnudas - Dir. Gerardo Sofovich.

Las venganzas de Beto Sánchez - Dir. Héctor Olivera.

Argentinísima II - Dir. Fernando Ayala y Héctor Olivera.

Los caballeros de la cama redonda - Dir. Gerardo Sofovich.

Hasta que se ponga el sol - Dir. Aníbal E. Uset.

1972

El profesor tirabombas - Dir. Fernando Ayala.

Argentinísima - Dir. Fernando Ayala y Héctor Olivera.

1971

La gran ruta - Dir. Fernando Ayala.

Juguemos en el mundo - Dir. María Herminia Avellaneda.

Argentino hasta la muerte - Dir. Fernando Ayala.

Los neuróticos - Dir. Héctor Olivera.

1970

El profesor patagónico (con Luis César D'Angiolillo, SAE) - Dir. Fernando Ayala.

Blum - Dir. Julio Porter.

La guita - Dir. Fernando Ayala.

1969

El salame - Dir. Fernando Siro.

El profesor hippie - Dir. Fernando Ayala.

El destino - Dir. Juan Batlle Planas (h).

1968

Invasión - Dir. Hugo Santiago.

Los taitas (mediometraje) - Dir. Hugo Santiago.

Palo y hueso - Dir. Nicolás Sarquís.

César D'Angiolillo (SAE)

2010

Mis días con Gloria - Dir. Juan José Jusid.

2009

Fontana, la frontera interior (con Lorena Moriconi, EDA) - Dir. Juan Bautista Stagnaro.

2008

Norma Arrostito, la Gaby (también coguionista y dirección).

2007

Tres de corazones - Dir. Sergio Renán.

Tres minutos - Dir. Diego Lublinsky.

2006

Agua (con Jacopo Quadri) - Dir. Verónica Chen.

2003

El séptimo arcángel - Dir. Juan Bautista Stagnaro.

El otro espejo (telefilm, dirección).

El regreso - Dir. Hugo Lescano.

Potestad (con Guillermo Grillo, también coguionista y dirección).

2002

Cacería (con Ezio Massa) - Dir. Ezio Massa.

La soledad era esto - Dir. Sergio Renán.

2001

Contraluz - Dir. Bebe Kamin.

Rerum Novarum (asesor de montaje) - Dir. Sebastián Schindel, Nicolás Battle y Fernando Molnar.

1998

La nube - Dir. Pino Solanas.

Buenos Aires me mata - Dir. Beda Docampo Feijóo.

1997

El sueño de los héroes - Dir. Sergio Renán.

Plaza de almas - Dir. Fernando Díaz.

El mundo contra mí - Dir. Beda Docampo Feijóo.

1996

Historias de amor, de locura y de muerte (con Marcela Sáenz, SAE, EDA) - Dir. Nemesio Juárez.

1993

Convivencia - Dir. Carlos Galettini.

Matar al abuelito (también coguionista y dirección).

1991

Después de la tormenta - Dir. Tristán Bauer.

1990

Flop - Dir. Eduardo Mignogna.

1989

Eterna sonrisa de New Jersey (inédita) - Dir. Carlos Sorín.

Horacio Quiroga, entre personas y personajes (serie de TV) - Dir. Eduardo Mignogna.

1988

Los amores de Kafka - Dir. Beda Docampo Feijóo.

Hombre mirando al sudeste - Dir. Eliseo Subiela.

1987

Miss Mary - Dir. María Luisa Bemberg.

1986

Tangos, el exilio de Gardel (con Jacques Gaillard) - Dir. Pino Solanas.

1985

Luna caliente - Dir. Roberto Denis.

1984

Asesinato en el Senado de la Nación - Dir. Juan José Jusid.

Camila - Dir. María Luisa Bemberg.

1983

Gracias por el fuego - Dir. Sergio Renán.

Evita, quien quiera oír que oiga - Dir. Eduardo Mignogna.

Espérame mucho - Dir. Juan José Jusid.

El desquite - Dir. Juan Carlos Desanzo.

1981

El hombre del subsuelo - Dir. Nicolás Sarquís.

Mientras me dure la vida - Dir. Carlos Otaduy.

El bromista - Dir. Mario David.

1980

En el nombre de la Santísima Trinidad (cortometraje) - Dir. Juan Bautista Stagnaro y Beda Docampo Feijóo.

Los Superagentes contra la mafia - Dir. Carlos Galettini.

Entre cortes

1979

Cantaniño cuenta un cuento - Dir. Mario David.

La aventura de los paraguas asesinos - Dir. Carlos Galettini.

La rabona - Dir. Mario David.

1978

Un idilio de estación - Dir. Aníbal E. Uset.

1977

Los pequeños aventureros - Dir. Daniel Pires Mateus.

Ulises (cortometraje) - Dir. Juan Bautista Stagnaro y Julio Goldstein.

1976

Los hijos de Fierro - Dir. Pino Solanas.

Los cuatro secretos - Dir. Simón Feldman.

1973

Juegos de verano - Dir. Juan Antonio Serna.

1971

Olegario Álvarez, ruega por nosotros (cortometraje) - Dir. Carlos Guinzburg.



Silvia Ripoll (EDA)

1989

Highlander II (editora en Argentina) - Dir. Russell Mulcahy.

1988

Libero Badii - Dir. Fernando Pierson.

Cien veces no debo - Dir. Alejandro Doria.

Figari - Dir. Fernando Pierson.

1987

El hombre de la deuda externa - Dir. Polo Olivo.

Martín Fierro - Dir. Fernando Villaverde.

1986

Otra historia de amor - Dir. Américo Ortiz de Zárate.

Gerónima - Dir. Raúl Tosso.

1985

Sofía - Dir. Alejandro Doria.

1984

Esperando la carroza - Dir. Alejandro Doria.

Wizards of the Lost Planet (como Sylvia Roberts) - Dir. Héctor Olivera.

1983

Barbarian Queen (como Sylvia Roberts) - Dir. Héctor Olivera.

Kain of the Dark Planet (como Sylvia Roberts) - Dir. John Broderick.

Deathstalker (como Sylvia Roberts) - Dir. Jim Sbardellati.

Darse cuenta - Dir. Alejandro Doria.

1982

Los pasajeros del jardín - Dir. Alejandro Doria.

1981

Tierra paraguaya - Dir. Alberto Lares.

Fiebre amarilla - Dir. Javier Torre.

1980

Los miedos - Dir. Alejandro Doria.

1979

El tango en el cine - Dir. Rodolfo Corral y Guillermo Fernández Jurado.

1978

Margarito Tereré - Dir. Waldo Belloso.

Marcela Sáenz (SAE, EDA)

2016

La fraternidad del desierto - Dir. Ian Kon.

2015

Malicia (serie de TV) - Dir. Martín Desalvo.

2014

Ley primera - Dir. Diego Rafecas.

2013

Cuentos de identidad (serie de TV) - Dir. Alberto Lecchi.

Maltratadas (serie de TV) - Dir. Alberto Lecchi.

2012

Puerta de Hierro, el exilio de Perón - Dir. Víctor Laplace y Dieguillo Fernández.

Paisajes devorados - Dir. Eliseo Subiela.

La defensora (serie de TV) - Dir. Alberto Lecchi.

2011

La mala verdad - Dir. Miguel Ángel Rocca.

Nosotras sin mamá - Dir. María Eugenia Sueiro.

Cruzadas - Dir. Diego Rafecas.

2010

El mural - Dir. Héctor Olivera.

2009

Distancias (cortometraje) - Dir. Matías Lucchesi.

Paco - Dir. Diego Rafecas.

Rehén de ilusiones - Dir. Eliseo Subiela.

2008

Estela - Dir. Silvia Di Florio y Walter Goobar.

Sangre del Pacífico - Dir. Boy Olmi.

No mires para abajo - Dir. Eliseo Subiela.

2007

El resultado del amor - Dir. Eliseo Subiela.

All Inclusive - Dir. Rodrigo Ortúzar.

2006

Las manos - Dir. Alejandro Doria.

2005

Perro amarillo - Dir. Javier Van der Couter.

El viento - Dir. Eduardo Mignogna.

Un buda - Dir. Diego Rafecas.

2004

Mujeres infieles - Dir. Rodrigo Ortúzar.

18-J (episodio "Lacrimosa") - Dir. Mauricio Wainrot.

2003

Raúl Barboza, el sentimiento de abrazar - Dir. Silvia Di Fiorio.

Confitería La Ideal - Dir. Jana Bokova.

2001

Sé quién eres - Dir. Patricia Ferreira.

1999

Ojos que no ven - Dir. Beda Docampo Feijóo.

1997

Diario para un cuento - Dir. Jana Bokova.

Pequeños milagros - Dir. Eliseo Subiela.

La vida según Muriel - Dir. Eduardo Milewicz.

1996

Historias de amor, de locura y de muerte (con César D'Angiolillo, SAE) - Dir. Nemesio Juárez.

1995

Niños envueltos (cortometraje) - Dir. Daniel Burman.

No te mueras sin decirme adónde vas - Dir. Eliseo Subiela.

1993

Patrón - Dir. Jorge Rocca.

1992

Funes, un gran amor - Dir. Raúl de la Torre.

El lado oscuro del corazón - Dir. Eliseo Subiela.

1991

Loraldía (El tiempo de las flores) - Dir. Oskar Aizpeolea.

La versión de Marcial (cortometraje) - Dir. Daniel Böhm.

1989

Últimas imágenes del naufragio - Dir. Eliseo Subiela.

1987

En el nombre del hijo - Dir. Jorge Polaco.

Alejandro Alem (SAE)

2016

El jardín de bronce (serie de HBO).

Silencios de familia (unitario de TV).

Campaña antiargentina (con Alejandro Parysow, SAE) - Dir. Alejandro Parysow.

2015

Crónicas de la enfermería argentina (serie documental, también dirección).

Ultimatum (serie).

Signos (serie).

Los 7 locos y los lanzallamas (unitario de TV, con Alejandro Parysow, SAE).

2013

Farsantes (tira diaria de TV, con Alejandro Parysow, SAE).

2012

Tiempos compulsivos (unitario de TV).

Condicionados (unitario de TV).

2011

El puntero (unitario de TV).

2010

Para vestir santos (unitario de TV, con Alejandro Parysow, SAE).

2009

Tratame bien (unitario de TV).

Epitafios II (serie de HBO).

2008

Socias (unitario de TV, con Alejandro Parysow, SAE).

El otro yo (serie documental de TV) - Dir. Alejandro Piñeyro.

2007

El hombre que volvió de la muerte (unitario de TV).

2006

Una estrella y dos cafés - Dir. Alberto Lecchi.

Amas de casa desesperadas (serie de TV).

2005

Botines (serie de TV).

2005-2008

Mujeres asesinas (unitario de TV, con Alejandro Parysow, SAE, también guion).

2004

Epitafios I (serie de HBO).

18-J (episodios "La llamada" y "La comedia divina") - Dir. Alberto Lecchi y Juan Bautista Stagnaro, respectivamente.

Locas de amor (unitario de TV, con Alejandro Parysow, SAE).

Sin código (tira diaria de TV, con Alejandro Parysow, SAE).

2003

El día que me amen (con Alejandro Parysow, SAE) - Dir. Daniel Barone.

El juego de Arcibel (con Alejandro Parysow, SAE) - Dir. Alberto Lecchi.

Durmiendo con mi jefe (unitario de TV).

2002

Son amores (tira de TV).

2001

Déjala correr - Dir. Alberto Lecchi.

2000

Nueces para el amor - Dir. Alberto Lecchi.

Apariencias - Dir. Alberto Lecchi.

Primicias (tira diaria de TV, con Alejandro Parysow, SAE).

1999

Alma mía - Dir. Daniel Barone.

Por el nombre de dios (unitario de TV, con Alejandro Parysow, SAE).

Vulnerables (unitario de TV, con Alejandro Parysow, SAE).

Campeones de la vida (tira diaria de TV, con Alejandro Parysow, SAE).

1998

Secretos compartidos - Dir. Alberto Lecchi.

Gasoleros (tira diaria de TV, con Alejandro Parysow, SAE).

1997

Comodines - Dir. Jorge Nisco.

RRDT (tira diaria de TV, con Alejandro Parysow, SAE).

1996

El dedo en la llaga - Dir. Alberto Lecchi.

Cuesta abajo (cortometraje) - Dir. Adrián Caetano.

Verdad consecuencia (unitario de TV, con Alejandro Parysow, SAE).

Entre cortes

1995

1000 boomerangs - Dir. Mariano Galperin.

Poliladron (unitario de TV).

1993

Perdido por perdido - Dir. Alberto Lecchi.

1991

Vivir mata - Dir. Bebe Kamin.



Luis Barros (SAE, EDA)

2016

Inseparables - Dir. Marcos Carnevale.

2015

Locos sueltos en el zoo (montaje y dirección).

2014

El misterio de la felicidad - Dir. Daniel Burman.

2012-2016

Periodismo para todos (TV, dirección).

2012

Masterplan (con Pablo Levy) - Dir. Diego Levy y Pablo Levy.

2011

La suerte en tus manos - Dir. Daniel Burman.

2009

Los santos sucios - Dir. Luis Ortega.

Música en espera (con Alejandro Brodersohn, SAE) - Dir. Hernán Goldfrid.

2007

Patito feo (tira diaria de TV).

2005-2011

Showmatch (TV).

2005

8 años después - Dir. Raúl Perrone.

2004

Sangre fría (serie de TV).

Los Roldán (serie de TV).

2003

Disputas (unitario de TV).

Sol negro (unitario de TV).

Entre cortes

2002

Tumberos (unitario de TV).

Peluca y Marisita - Dir. Raúl Perrone.

La felicidad (Un día de campo) - Dir. Raúl Perrone.

2000-2002

Todo por 2 pesos (TV).

1992-2004

VideoMatch (TV).

1994

Labios de churrasco - Dir. Raúl Perrone.

1992

Hacelo por mí (TV).

1991-1992

La TV ataca (TV).



Alejandro Brodersohn (SAE)

2016

Permitidos - Dir. Ariel Winograd.

Gilda, no me arrepiento de este amor (con Ernesto Felder, SAE) - Dir. Lorena Muñoz.

El invierno - Dir. Emiliano Torres.

2015

Corazón de León (remake) - Dir. Emiliano T. Caballero.

Sin hijos - Dir. Ariel Winograd.

La casa (unitario de TV) - Dir. Diego Lerman.

2014

Maravilla, un luchador dentro y fuera del ring (con Ernesto Felder, SAE, y César Custodio, SAE) - Dir. Juan Pablo Cadaveira.

Refugiado - Dir. Diego Lerman.

En las nubes (cortometraje, con José Manuel Streger, EDA, SAE, y Alejandro Carrillo Penovi, SAE) - Dir. Marcelo Mitnik.

2013

María y el Araña - Dir. María Victoria Menis.

Un paraíso para los malditos - Dir. Alejandro Montiel.

Pensé que iba a haber fiesta - Dir. Victoria Galardi.

2012

Montenegro - Dir. Jorge Gaggero.

La multitud (con Emiliano Serra, EDA) - Dir. Martín Oesterheld.

Extraños en la noche - Dir. Alejandro Montiel.

2011

Soy tan feliz (cortometraje, con Valeria Racioppi) - Dir. Vladimir Durán.

Revolución: El cruce de los Andes - Dir. Leandro Ipiña.

2010

Dormir al sol - Dir. Alejandro Chomsky.

Cerro Bayo - Dir. Victoria Galardi.

Pavón (cortometraje) - Dir. Celina Murga.

2009

Ana y Mateo (cortometraje) - Dir. Natural Arpajou.

Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia (con C. Echeverría) - Dir. Carlos Echeverría.

Música en espera (con Luis Barros, SAE, EDA) - Dir. Hernán Goldfrid.

Entre cortes

2008

Motivos para no enamorarse - Dir. Mariano Mucci.

El nido vacío - Dir. Daniel Burman.

2007

La cámara oscura - Dir. María Victoria Menis.

2006

Mientras tanto - Dir. Diego Lerman.

The Lake House (con Lynzee Klingman) - Dir. Alejandro Agresti.

Fuerza Aérea Sociedad Anónima (con Lorenzo Bombicci, SAE y Germán Cantore, SAE) - Dir. Enrique Piñeyro.

2005

Iluminados por el fuego - Dir. Tristán Bauer.

2004

Un mundo menos peor - Dir. Alejandro Agresti.

El abrazo partido - Dir. Daniel Burman.

18-J (episodio "Anónimo") - Dir. Daniel Burman.

2003

El cielito - Dir. María Victoria Menis.

2002

Valentín - Dir. Alejandro Agresti.

Los chicos y la calle - Dir. Carlos Echeverría.

Gracias por el juego (telefilm) - Dir. Pablo Salomón.

2001

Ciudad de María - Dir. Enrique Bellande.

2000

Okupas (unitario de TV) - Dir. Bruno Stagnaro.

Los libros y la noche - Dir. Tristán Bauer.

1999

Río escondido - Dir. Mercedes García Guevara.

1998

El nadador inmóvil - Dir. Fernán Rudnik.

El viento se llevó lo que - Dir. Alejandro Agresti

Mala época (con Guillermo Grillo y Pablo Trapero) - Dir. Mariano De Rosa, Salvador Rosei, Nicolás Saad y Rodrigo Moreno.

1997

La cruz - Dir. Alejandro Agresti.

Evita, una tumba sin paz (mediometraje) - Dir. Tristán Bauer.

1996

Buenos Aires viceversa (con Alejandro Agresti) - Dir. Alejandro Agresti.

Moebius (con Pablo Giorgelli) - Dir. Gustavo R. Mosquera.



Alejandra Almirón (EDA)

2016-2017

Cuatro días, un diario paranoico sobre la Argentina (guion y dirección).

2016

Un suelo lejano (con Iair Michel Attías, EDA) - Dir. Gabriel Muro.

Proyecto 55 - Dir. Miguel Colombo.

El último viaje - Dir. Mathieu Orcel.

Manada (también clínica de montaje) - Dir. Walter Tipelmann.

2015

Damiana Kryygi (montaje adicional) - Dir. Alejandro Fernández Mouján.

Alek - Dir. Alejandro Chomsky.

La memoria (clínica de montaje) - Dir. Valentina Llorens.

2014-2016

Cut Ups (también cámara, guion y dirección).

2014

Fractal 64 (dirección) - Muestra coordinada por Pablo Enciso (Colombia-Buenos Aires).

2013

Equipo verde (también guion y dirección).

Existir sin vos. Una noche con Charly García - Dir. Alejandro Chomski.

Máquina de sueños - Dir. Andrés Di Tella y Darío Schavarzstein.

2013-2016

Museo de los niños débiles (web doc transmedia, guion y dirección).

2012-2013

35 and Single (clínica de montaje) - Dir. Paula Schargorodsky.

2011

La chica del sur (con Alejandro Carrillo Penovi, SAE, y José Luis García, también clínica de montaje) - Dir. José Luis García.

Venían a buscarme (clínica de montaje) - Dir. Álvaro de la Barra.

2010

Centro - Dir. Sebastián Martínez.

2009

Chapadmalal - Dir. Alejandro Montiel.

2008

Robatierra - Dir. Miguel Salazar y Margarita Martínez Escallón.

Café de los maestros - Dir. Miguel Kohan y Gustavo Santaolalla.

2007

El país del diablo - Dir. Andrés Di Tella.

2006-2007

Un pogrom en Buenos Aires - Dir. Herman Szwarcbart.

2006

Fotografías - Dir. Andrés Di Tella.

2005

El exterior - Dir. Sergio Criscolo.

Los próximos pasados (montaje adicional) - Dir. Lorena Muñoz.

2004

Salinas grandes - Dir. Miguel Kohan.

El tiempo y la sangre (también guion y dirección)

2003

Yo no sé qué me han hecho tus ojos (también coordinación de postproducción) -
Dir. Sergio Wolf y Lorena Muñoz.

Murgas y murgueros (también coordinación de postproducción) -
Dir. Pedro Fernández Mouján.

Los rubios (también coordinación de postproducción) - Dir. Albertina Carri.

2002

Tango deseo - Dir. Edgardo Cozarinsky.

H.I.J.O.S.: El alma en dos (también coordinación de postproducción) - Dir. Carmen
Guarini.

Por la vuelta (también coordinación de postproducción) - Dir. Cristian Pauls.

Todo juntos (postproducción) - Dir. Federico León.

2001

La televisión y yo (también coordinación de postproducción) - Dir. Andrés Di Tella.

Silencio roto - Dir. Carmen Guarini.



César Custodio (SAE)

2016

Grete, la mirada oblicua - Dir. Matilde Michanié y Pablo Zubizarreta.

Dolores - Dir. Juan Dickinson.

Héctor Oesterheld comparte un choripán con sus verdugos (cortometraje) - Dir. Marcelo Schapces.

2015

La verdad (unitario de TV) - Dir. Paula de Luque.

Zonda, folclore argentino (con Iara Rodríguez Vilardebó, EDA) - Dir. Carlos Saura.

Baires - Dir. Marcelo Páez Cubells.

2014

Apto (cortometraje) - Dir. Rodrigo Grande.

Amapola (con Jane Moran) - Dir. Eugenio Zanetti.

2013

Maravilla, un luchador dentro y fuera del ring (con Alejandro Brodersohn, SAE, y Ernesto Felder, SAE) - Dir. Juan Pablo Cadaveira.

Destino anunciado - Dir. Juan Dickinson.

Princesas rojas (con Ariel Escalante y Daniel Prync, EDA) - Dir. Laura Astorga Carrera.

Omisión - Dir. Marcelo Páez Cubells.

2012

La hija (cortometraje) - Dir. Jazmín Rada.

El grito en la sangre - Dir. Fernando Musa.

Huellas (con María Leguizamón y Miguel Colombo, SAE) - Dir. Miguel Colombo.

Néstor Kirchner, la película - Dir. Paula de Luque.

Otro corazón (con Miguel Pérez, SAE, EDA) - Dir. Tomás Sánchez.

2011

Verano maldito - Dir. Luis Ortega.

Contos gauchescos - Dir. Henrique de Freitas Lima y Pedro Zimmermann.

Judíos por elección (con Gustavo Codella, SAE) - Dir. Matilde Michanié.

Güelcom - Dir. Yago Blanco.

Soi Cumbio - Dir. Andrea Yannino.

2010

Spinetta y las bandas eternas - Dir. Eduardo Martí.

Délibáb - (también dirección).

2009

Cuestión de principios (con Miguel Pérez, SAE, EDA) - Dir. Rodrigo Grande.

2008

Limbo (cortometraje) - Dir. Celeste Cid.

Villa (con Alan Martín Segal y Ezio Massa) - Dir. Ezio Massa.

2007

El arca - Dir. Juan Pablo Buscarini.

2006

El ratón Pérez - Dir. Juan Pablo Buscarini.

2005

Concerto campestre (con Miguel Pérez, SAE, EDA) - Dir. Henrique de Fleitas Lima.

2004

Erreway: 4 caminos - Dir. Ezequiel Crupnicoff.

Oscar (con Andrea Yannino, Sebastián Schindel, Sergio Morkin, Federico Martignoni Tilbe y Nicolás Avruj) - Dir. Sergio Morkin.

No sos vos, soy yo - Dir. Juan Taratuto.

Patoruzito - Dir. José Luis Massa.

Monobloc - Dir. Luis Ortega.

Chiche bombón - Dir. Fernando Musa.

2002

Dibu 3 - Dir. Raúl Rodríguez Peila.

Toco y me voy (cortometraje) - Dir. Gustavo Daniel Gorzalczany.

2001

Arregui, la noticia del día (con Miguel Pérez, SAE, EDA) - Dir. María Victoria Menis.

Caja negra - Dir. Luis Ortega.

NS/NC - Dir. Fernando Musa.

2000

Quadrilha (cortometraje, con Miguel Pérez, SAE, EDA) - Dir. Mariangela Grando.

1999

Cóndor Crux - Dir. Juan Pablo Buscarini, Swan Glecery Pablo Holcer.

El mar de Lucas (con Miguel Pérez, SAE, EDA) - Dir. Víctor Laplace.



Guille Gatti (EDA)

2016

Pacífico (con Martín Blousson) - Dir. Gonzalo Gutiérrez.

El sentido derby (con Martín Blousson y Javier Valentín Diment) - Dir. Martín Blousson.

Caída del cielo - Dir. Néstor Sánchez Sotelo.

Ecuación, los malditos de Dios (con Martín Blousson) - Dir. Sergio Mazurek.

El marginal (unitario de TV) - Dir. Luis Ortega y Alejandro Ciancio.

Educando a Nina (tira diaria de TV).

2015

Historia de un clan (unitario de TV) - Dir. Luis Ortega.

Daemonium, soldado del inframundo (con Leandro Vitullo) - Dir. Pablo Parés.

2014

El otro: No todo es lo que ves (con Gonzalo Alliegro) - Dir. Daniel De Felippo.

Necrofobia 3D (Con Daniel de la Vega y Martín Blousson) - Dir. Daniel de la Vega.

Fermín, glorias del tango - Dir. Oliver Kolker y Hernán Findling.

2013

Amor, etc. (asesor de montaje) - Dir. Gladys Lizarazu.

2012

Hermanos de sangre (con Daniel de la Vega) - Dir. Daniel de la Vega.

Mar del Plata - Dir. Jonathan Klajman y Sebastián Dietch.

Graduados (tira diaria de TV).

2011

Deus Irae (cortometraje) - Dir. Pedro Cristiani.

2010

Lo que el tiempo nos dejó (unitario de TV) - Dir. Israel Adrián Caetano y Luis Ortega.

2009

Lo siniestro (con Pablo Pérez y Gonzalo Bernasconi) - Dir. Sergio Mazurek.

Breaking Nikki - Dir. Hernán Findling.

2008

Los exitosos Pells (tira diaria de TV).

Dying God - Dir. Fabrice Lambot.

La extranjera - Dir. Fernando Díaz.

Visitante de invierno - Dir. Sergio Esquenazi.

Sacarse las medias con el dedo gordo del pie (cortometraje) -

Dir. Alejandro G. Bermúdez.

2007

Niños de cristal (inédita) - Dir. Tomás Yankelevich.

2006

Interferencia - Dir. Sergio Esquenazi.

2001

Popstars (TV).

1999

El banquete telemático (TV).



Alejandro Carrillo Penovi (SAE)

2016

Nieve negra - Dir. Martín Hodara.

Hijos nuestros - Dir. Juan Fernández Gebauer y Nicolás Suárez.

Kóblíc (con Pablo Blanco) - Dir. Sebastián Borensztein.

2015

El clan (con Pablo Trapero) - Dir. Pablo Trapero.

El desafío - Dir. Juan Manuel Rampoldi.

2014

En las nubes (con Alejandro Brodersohn, SAE, y José Manuel Streger, EDA, SAE)

- Dir. Marcelo Mitnik.

El color que cayó del cielo (también colaboración autoral) - Dir. Sergio Wolf.

2013

Roa - Dir. Andrés Baiz.

2012

La chica del sur (con Alejandra Almirón, EDA, y José Luis García) - Dir. José Luis García.

2011

Tequila (con Sergio Sánchez Suárez) - Dir. Sergio Sánchez Suárez.

2010

Agua y sal (con José Manuel Streger, EDA, SAE, y Alejo Taube) - Dir. Alejo Taube.

Igualita a mí - Dir. Diego Kaplan.

Impostores (unitario de TV).

2008

La leyenda (con Germán Cantore, SAE) - Dir. Sebastián Pivotto.

2007

La señal - Dir. Martín Hodara y Ricardo Darín.

2005

El aura - Dir. Fabián Bielinsky.



Rosario Suárez (SAE)

2016

Fin de semana - Dir. Moroco Colman.

2015

35 y soltera - Dir. Paula Schargorodsky.

Lulú - Dir. Luis Ortega.

Según Roxy (unitario de TV).

2014

Atlántida - Dir. Inés María Barrionuevo.

El hijo buscado - Dir. Daniel Gaglianó.

2013

Alfonsina - Dir. Christoph Kühn.

35 y soltera (cortometraje) - Dir. Paula Schargorodsky.

2012

Dromómanos - Dir. Luis Ortega.

2011

Un amor - Dir. Paula Hernández.

Las malas intenciones - Dir. Rosario García-Montero.

Medianeras (con Pablo Mari, SAE) - Dir. Gustavo Taretto.

2010

Eva & Lola - Dir. Sabrina Farji.

Malasangre (cortometraje) - Dir. Paula Hernández.

2009

El último verano de la Boyita (con Andrés Tambornino) - Dir. Julia Solomonoff.

2008

High School Musical: El desafío - Dir. Jorge Nisco.

Cordero de Dios - Dir. Lucía Cedrón.

Lluvia - Dir. Paula Hernández.

2007

El azul del cielo - Dir. Lucía Cedrón.

Familia Lugones - Dir. Lucía Cedrón.

2005

Las mantenidas sin sueños - Dir. Vera Fogwill y Martín Desalvo.

Entre cortes

Géminis - Dir. Albertina Carri.

La mujer de mi hermano - Dir. Ricardo de Montreuil.

2004

18-J (episodio "Mitzvah") - Dir. Lucía Cedrón.

Hermanas - Dir. Julia Solomonoff.

2003

Pueblo chico - Dir. Fernán Rudnik.

Los guantes mágicos - Dir. Martín Rejtman.

2001

Herencia - Dir. Paula Hernández.

2000

No quiero volver a casa - Dir. Albertina Carri.

Asociación Argentina de Actores (cortometraje) - Dir. Sebastián Alfie.



Pablo Barbieri (SAE, EDA)

2016

Me casé con un boludo - Dir. Juan Taratuto.

2015

Mecánica Popular (asesor de montaje) - Dir. Alejandro Agresti.

Truman - Dir. Cesc Gay.

Todos se van - Dir. Sergio Cabrera.

Papeles en el viento - Dir. Juan Taratuto.

2014

Voley - Dir. Martín Piroyansky.

Sexo fácil, películas tristes - Dir. Alejo Flah.

Relatos salvajes (con Damián Szifrón) - Dir. Damián Szifrón.

2013

No somos animales (inédita) - Dir. Alejandro Agresti.

Los dueños - Dir. Agustín Toscano y Ezequiel Radusky.

La reconstrucción - Dir. Juan Taratuto.

Tesis sobre un homicidio - Dir. Hernán Goldfrid.

2012

Dos más dos - Dir. Diego Kaplan.

2011

Vaquero - Dir. Juan Minujín.

Un cuento chino - Dir. Sebastián Borensztein.

Fase 7 - Dir. Nicolás Goldbart.

2010

Dos hermanos - Dir. Daniel Burman.

Torino (con Agustín Rolandelli) - Dir. Agustín Rolandelli.

2009

Anita - Dir. Marcos Carnevale.

Papá por un día - Dir. Raúl Rodríguez Peila.

2008

Amorosa Soledad - Dir. Martín Carranza y Victoria Galardi.

Un novio para mi mujer - Dir. Juan Taratuto.

2007

¿Quién dice que es fácil? - Dir. Juan Taratuto.

2004-2007

La antena - Dir. Esteban Sapir.

Germán Cantore (SAE)

2015

Mujer entera - Dir. Ulises de la Orden.

2014

Barbacúa (asesor de estructura) - Dir. Héctor E. Jaquet.

2013

Desierto verde - Dir. Ulises de la Orden.

2012

Universitarios (con Marcela Truglio, SAE) - Dir. Héctor E. Jaquet.

2011

Tierra adentro - Dir. Ulises de la Orden.

2010

El Rati Horror Show - Dir. Enrique Piñeyro.

2008

La leyenda (con Alejandro Carrillo Penovi, SAE) - Dir. Sebastián Pivotto.

2007

Hechos, no palabras. Los derechos humanos en Cuba (también guion) - Dir. Carolina Silvestre.

2006

Fuerza Aérea Sociedad Anónima (con Lorenzo Bombicci, SAE, y Alejandro Brodersohn, SAE) - Dir. Enrique Piñeyro.

2005

Bloqueo. La guerra contra Cuba - Dir. Daniel Desaloms.

2004

Río arriba (con Miguel Pérez, SAE, EDA, también guion) - Dir. Ulises de la Orden.



Lorena Moriconi (EDA)

2016

El año del León - Dir. Mercedes Laborde.

La larga noche de Francisco Sanctis - Dir. Andrea Testa y Francisco Márquez.

Crespo (La continuidad de la memoria) - Dir. Eduardo Crespo.

Los leones (con André Lage) - Dir. André Lage.

2015

La familia chechena (con Martín Solá) - Dir. Martín Solá.

El organismo - Dir. Iván Fund.

2014

Doce casas (serie de TV) - Dir. Santiago Loza.

El Adán (cortometraje) - Dir. Adrián Suárez y Natalia Nogueira.

Si je suis perdu, c'est pas grave - Dir. Santiago Loza.

El asombro - Dir. Iván Fund, Santiago Loza y Lorena Moriconi.

2013

Escuela de sordos (con Ada Frontini y Pablo Checchi) - Dir. Ada Frontini.

Amar es bendito - Dir. Liliana Paolinelli.

La Paz (con Valeria Otheguy) - Dir. Santiago Loza.

2012

Me perdí hace una semana - Dir. Iván Fund.

2011

El premio (con Paula Markovitch y Mariana Rodríguez) - Dir. Paula Markovitch.

Hoy no tuve miedo (con Iván Fund) - Dir. Iván Fund.

Cuerpo a tierra - Dir. Celina Tolosa.

2010

Los labios - Dir. Santiago Loza e Iván Fund.

Lengua materna - Dir. Liliana Paolinelli.

Los caminos que esperan (cortometraje) - Dir. Adrián Suárez.

2009

La invención de la carne - Dir. Santiago Loza.

La risa (con Iván Fund) - Dir. Iván Fund.

2008

Rosa Patria - Dir. Santiago Loza.

Comunidad organizada (telefilm) - Dir. Rubén Szuchmacher y Diego Lublinsky.

Ártico - Dir. Santiago Loza.

Entre cortes

Por sus propios ojos - Dir. Liliana Paolinelli.

2006

Apuntes para un tango (documental de TV) - Dir. Santiago Loza.

Emilia - Dir. Adrián Suárez.

2005

Sommer - Dir. Julio Iammarino.

Rivera: Las raíces y los frutos - Dir. Alejandro Cantor.



Anexo III

Glosario

3D: Tecnología de filmación y proyección que simula la visión tridimensional humana.

5.1: Pista de audio que posee seis canales diferenciados.

16mm: Formato de película utilizado en cine, con un ancho de 16 mm.

35mm: Formato de película utilizado en cine y fotografía, con un ancho de 35 mm.

Acetona: Adhesivo utilizado para unir dos fragmentos de película.

Animación: Técnica cinematográfica que consiste en fotografiar una serie de figuras, generalmente dibujadas o modeladas, con mínimos cambios de posición para dar una impresión de movimiento cuando se proyecten de manera continua a cierta velocidad.

Armado: Planteo, no definitivo, de la película editada en su totalidad. Suelen realizarse varios armados durante el proceso de montaje hasta llegar a la edición final.

Armado de bandas de sonido: Es el proceso por el cual se seleccionan y editan los distintos fragmentos de cada una de las bandas sonoras y se les da el nivel adecuado para que suenen adecuadamente. En este proceso también se eliminan los ruidos molestos y aberraciones del sonido directo.

Avid: Primer software de edición digital no lineal lanzado en 1989 por la empresa Avid Technology, que revolucionó el proceso de postproducción con su digitalización, dejando atrás el sistema de trabajo manual a través de la moviola.

Betacam: Formato de videocasete profesional de cinta magnética de media pulgada (1/2") creado por Sony en 1982.

Bolex: Cámara fabricada por Bolex Paillard para formatos de 8mm, Super 8mm, 16mm y Super 16mm.

Campo de video: La exploración entrelazada, característica de los sistemas de televisión PAL, NTSC y SECAM consiste en analizar cada cuadro de la imagen en dos

semicadros iguales denominados campos, de forma que las líneas resultantes estén imbricadas entre sí alternadamente por superposición.

Canales o tracks de video y audio: Son la diferente cantidad de pistas o capas en las que un software de edición no lineal (NLE) puede dividir el material a trabajar. Sobre los tracks o canales se vuelca el material a editar, sea imagen, sonido, y/o los diferentes efectos. Se lo puede comparar a una paleta de pintor donde los diferentes colores se van mezclando, el resultado de manipular el audio y video en diferentes “tracks” o “canales” da como resultado el video editado.

Canastos de películas: Durante el trabajo en moviola, si una toma era descartada iba al “canasto”. Julio Di Risio cuenta en un artículo publicado en la *Revista ADF* N° 28 que si una toma venía mala se decía “tiene alma de canasto”. Del canasto de los descartes no se vuelve nunca más.

Cintas abiertas: Es un formato que permite registrar sonidos en un soporte magnético adherido a una cinta plástica. El sistema de grabación puede ser analógico o digital.

Compaginación: Sinónimo de editar o montar una película u otro formato audiovisual.

Compresión (20:1): Relación de compresión de la imagen. El *ratio* en este ejemplo es de 20 veces la información original.

Cortadora de negativo: Máquina utilizada para cortar y armar los negativos originales. Efectúa la sincronización y los empalmes necesarios para su posterior uso en la máquina copidora.

Corte: Punto de interrupción de un plano, secuencia, que decide el editor para luego unirlo con otro plano diferente y crear así un nuevo sentido a partir de esta unión.

Cortes distanciantes: Es un corte, en el entorno y el marco de tiempo de una escena, en el que la continuidad se rompe visiblemente. Aunque en muchos casos se ve como un error, también se puede utilizar para lograr un efecto dramático.

Cuadros por segundo: Referencia a la cantidad de fotografías, imágenes, que se suceden en el lapso de tiempo de un segundo.

Descartes: Fragmentos de celuloide que eran cortados y apartados en la selección de material durante el proceso de montaje.

Digitalizar: Proceso mediante el cual se transfiere un formato físico, ya sea fílmico o magnético, al soporte digital.

Doble banda: Preparado de banda de positivo de imagen con banda de sonido para proyección y visualización de armados de edición, previo a decidir el corte final.

Dosificación: Proceso de ajuste de la imagen, especialmente en los niveles de luminancia, así como también la corrección de color.

Edición lineal: Edición de video por la cual un magnetoscopio, llamado “grabador”, grababa en una cinta magnética las imágenes suministradas por otro u otros magnetoscopios llamados “reproductores”. Se consideraba “lineal” porque era necesario grabar la primera secuencia en primer lugar, después la segunda y así sucesivamente.

Empalmar: Unir dos fragmentos de película. Hubo dos técnicas, una utilizando químicos como la acetona y un pincel. Más tarde apareció la máquina empalmadora.

Entrelazado: El cuadro (frame) de video está dividido en dos semicuadros iguales denominados “campos”, estos campos ligeramente desfasados se unen para formar una única imagen de video. Este proceso es exclusivo del video, ya que el material fílmico no se puede dividir en campos.

Fade in: Técnica de transición de la imagen en que esta aparece progresivamente.

Fade out: Técnica de transición de la imagen en que esta se desvanece progresivamente hasta desaparecer.

Flashback: Técnica aplicada al relato en que se interrumpe el devenir cronológico de la historia conectando con momentos del pasado. Puede presentarse en forma de recuerdo de un personaje o como característica de la estructura narrativa del relato.

Fotograma: Unidad mínima del proceso de filmación o grabación. Es cada una de las imágenes (fotografías) impresionadas químicamente en la tira de celuloide o registradas analógicamente o digitalmente. En su visualización sucesiva a determinada velocidad recrean la ilusión de movimiento.

Hi-8: Formato de videocasete de cinta magnética introducido por Sony en 1985, buscando superar el casete VHS de la compañía JVC, mejorando el registro de video y audio así como su capacidad de tiempo de grabación.

In: Punto de inicio de una selección que el editor determina sobre el material que está trabajando.

Latas: Recipientes metálicos en los que se traslada y almacena el material fílmico.

Layers (capas): Las capas sirven para realizar diversas tareas, entre otras, componer varias imágenes, añadir texto a una imagen o añadir formas de gráficos vectoriales. La aplicación de un estilo de capa facilita la adición de efectos especiales como sombras paralelas o algún tipo de resplandor.

Lista de continuidades de Walter Murch: Ver artículo “La regla de los seis”, por Walter Murch, en el libro *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*.

Marcar (con lápiz dermográfico): Para señalar las marcas de entrada y salida de una toma en el material positivo se utilizaba un lápiz dermográfico. Se hacían las marcas, una cruz o una banda, y eso luego servía tanto para cortar como para hacer efectos de disoluciones encadenadas.

Markers: Marcas que realiza el editor sobre su línea de trabajo haciendo anotaciones o marcaciones.

Material bruto: Material grabado que recibe el editor y con el cual montará la película.

Media100: Software de edición no lineal utilizado mayormente en la década del noventa.

Mezcla de sonido: Proceso de postproducción del sonido en que se balancean, equilibran y ecualizan las fuentes de sonido que se encuentran presentes en la película. Durante este proceso también se realizan diseños creativos del plano sonoro que aportan a la dramática y narración de la obra.

Mini-DV: Casete de video de gama doméstica e industrial. Su formato es una cinta magnética de un cuarto de pulgada.

Miro DC30: Placa capturadora profesional. Se utilizó principalmente a mediados de la década del noventa para la captura de video de formatos analógicos como el VHS para poder editar en un sistema de edición no lineal.

Moviola: Primera máquina para edición de películas en film, inventada por Iwan Serrurier en 1917. Su mecanismo se centraba en un rodillo de entrada y otro de salida operados por el montajista a través de manivelas y por donde discurría la película. A través de un visor se proyectaba la película en movimiento para poder seleccionar, cortar y pegar manualmente los fragmentos e ir realizando el montaje.

Multicámara: Método por el cual el editor puede visualizar al mismo tiempo el material de una acción grabada simultáneamente con dos o más cámaras.

Negativo: Película expuesta y procesada químicamente. Aquí la imagen se revela con reflejos oscuros, sombras en las luces y colores complementarios.

Out: Punto de salida de una selección que el editor determina sobre el material que está trabajando.

Pizarra / Claqueta: Utensilio que se sitúa delante de la cámara al inicio de cada toma, compuesto de un pizarrón sobre el que se escriben los datos necesarios para identificar la toma y una pieza móvil, unida al pizarrón mediante una bisagra, que se golpea haciéndola sonar para indicar el inicio de la toma. Gracias al registro simultáneo sonoro y visual de este golpe, del micrófono y la cámara respectivamente, luego se logran sincronizar temporalmente tomando este momento como punto de referencia.

Ponchar: Acción que el editor o director de un programa de televisión ejecuta para determinar (mediante su teclado) qué cámara quiere que se use en ese momento.

Positivo: Película expuesta y procesada químicamente. Aquí la imagen se revela fiel a la densidad y colores del sujeto u objeto retratado.

Postproducción: Etapa de la producción de una película en que se realiza la edición tanto de la imagen como del sonido.

Premiere: Software de edición desarrollado por Adobe Systems.

Progresivo: El escaneo progresivo es el método de exploración secuencial de las líneas de una imagen de televisión, un barrido sucesivo de una línea después de otra que efectúan los aparatos reproductores de televisión para componer la imagen.

QuickTime: *Framework* multimedia estándar desarrollado por Apple que consiste en un conjunto de bibliotecas y un reproductor multimedia.

Raccord: Continuidad espacial o temporal convencionalmente correcta entre dos planos consecutivos.

Rating: Índice de audiencia de un programa de televisión o radio.

Realidad virtual: Entorno de escenas u objetos de apariencia real, generado mediante tecnología informática, que crea en el usuario la sensación de estar inmerso en él. Dicho entorno es contemplado por el usuario a través de dispositivos como gafas o cascos.

Regrabación: Proceso de grabar nuevamente algo.

Revelado: Proceso químico al que se somete el film impresionado durante la filmación a través del cual la imagen latente se hace visible.

Super 8: Formato de película utilizado en cine, con un ancho de 8 mm.

Switcher: La función que se realiza en un *switcher* es la conmutación entre las fuentes primarias por corte. Pero esto se complementa con la realización de esa conmutación por diferentes medios, mediante un fundido, un paso por negro u otro color, una adición gradual, una cortinilla que corre y va descubriendo la otra imagen o un movimiento de una imagen que descubre o cubre la otra.

Tempo: En terminología musical hace referencia a la velocidad con la que se ejecuta una pieza musical. En términos de montaje hace referencia a la velocidad, objetiva o subjetiva, que se construye con el devenir de las imágenes editadas.

Timeline (Línea de tiempo): Dícese del espacio operativo, dentro del software de edición, en que el editor ubica los fragmentos del material audiovisual en un orden progresivo temporal.

Tira diaria: Formato de serie televisiva donde la narración es fragmentada y emitida diariamente.

Truca: Herramienta para realizar trucos de laboratorio mediante el procedimiento de imagen por imagen. También se llama así actualmente a la realización de efectos visuales aplicados a la imagen en postproducción.

U-Matic: Primer formato de videocasete analógico de cinta magnética de 3/4 de pulgada de ancho, creado en 1969.

VHS / Video Home System - Sistema de Video Casero: Sistema de grabación y reproducción analógica de video que utiliza como soporte físico una cinta magnética contenida en un casete.

Vimeo: Red social de internet basada en videos. El sitio permite compartir y almacenar videos digitales.

Wiper: Técnica de transición entre dos imágenes que se entrecruzan en forma de fragmentos complementarios.

YouTube: Sitio web en el cual los usuarios pueden subir y compartir material audiovisual.

Agradecimientos

Queremos agradecer a

Pablo Barbieri, Silvia Ripoll, Miguel Pérez, César D'Angiolillo, Marcela Sáenz, Juan Carlos Macías, Lorena Moriconi, Alejandro Alem, Luis Barros, Oscar Montauti, Rosario Suárez, César Custodio, Germán Cantore, Alejandro Brodersohn, Guillermo Gatti, Alejandro Carrillo Penovi y Alejandra Almirón, por su entrega y enorme predisposición para ser parte de este proyecto.

Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

José Martínez Suárez
Fernando Martín Peña
Luis Ormaechea

Fondo Nacional de las Artes

Por el apoyo otorgado al grupo "Montajistas Unidos" para la beca de investigación sobre "La edición audiovisual en América Latina" en el año 2013.

Palta Films

Por ceder el espacio y equipos para la realización de los reportajes.

A

Julieta Bilik, Federico Docampo y Marina D'Eramo
Por el asesoramiento editorial

A

Dr. Román Pastorini Gayol
Por el asesoramiento legal

Extendemos nuestro agradecimiento a

Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken	Guillermo Russo
Fundación Aldea de las Luces	Andrés Insaurralde
DAC, Directores Argentinos Cinematográficos	Verónica Bergner
Biblioteca INCAA-ENERC	Nicolás Cobasky
Instituto Silvina y Gustavo	Juan Ignacio Fernández
Cuadro a Cuadro	Anabela Lattanzio
Argentina Sono Film	Juan Pablo Docampo
INCAA TV	Facundo Bauso Beltrán
La Granja Cine	Germán Sacanell
Adrián Muoyo	Ezequiel Yoffe
Julio Iammarino	Emilia Castañeda
Alejandro Intrieri	Mariano Saban
Julio Artucio	Damián Kaplan
Octavio Morelli	Arnaldo Díaz
Juan José Campanella	Lucas Di Primio
Eduardo López	Cristina Carrasco
Norberto Rapado	Martina Seminará
Jerry Zóttola	Nicolás Mikey
Federico Prado	Adrián Bao
Mary Vieites	Nicolás Brukalo

Y a todos los socios y socias de EDA por el apoyo incondicional que nos permite seguir construyendo espacios de encuentro y proyectos día a día.

Índice

Prólogo: Por qué este libro	7
Acerca de los autores	9
Entrevistas	
Miguel Pérez	11
Juan Carlos Macías	23
Oscar Montauti	37
César D'Angiolillo	49
Silvia Ripoll	63
Marcela Sáenz	77
Alejandro Alem	91
Luis Barros	105
Alejandro Brodersohn	115
Alejandra Almirón	127
César Custodio	141
Guille Gatti	155
Alejandro Carrillo Penovi	165
Rosario Suárez	181
Pablo Barbieri	195
Germán Cantore	203
Lorena Moriconi	215
Anexos	
I. Rescate histórico: Reportaje a Jorge Garate	227
II. Trabajos realizados	237
III. Glosario	275
Agradecimientos	283

Fundamos EDA, Asociación Argentina de Editores Audiovisuales, a mediados de 2013, y ya desde su gesta, previa a tener siquiera un nombre, una de nuestras mayores inquietudes y necesidades era entrevistar a los indiscutidos referentes de esta profesión en nuestro país. Por eso desde entonces y durante cuatro años nos dedicamos con tenacidad a concretar ese objetivo. No sólo porque resultaba una fuente de aprendizaje y de transmisión de experiencias, sino porque para quienes formamos EDA fue –y es– fundamental reconocer y distinguir la trayectoria de quienes han dejado huellas profundas en la historia de nuestra profesión.

Con este libro quisimos hacer visible el detrás de escena de los editores audiovisuales: su trabajo cotidiano en solitario y su interacción con otros miembros del equipo audiovisual. Quisimos que con su propia voz pudieran contar cómo es manipular imágenes y sonidos durante horas, días, meses e incluso años; y quisimos responder una pregunta: ¿qué decisiones se pueden tomar frente a ese universo lleno de posibilidades que se abre durante el proceso de montaje?



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación



31° FESTIVAL
INTERNACIONAL
CINE
MAR@PLATA

