

A close-up, black and white photograph of a woman's eye, looking slightly to the right. The eye is the central focus, with long, dark eyelashes and a dark iris. The background is a soft, out-of-focus skin tone. The image is overlaid with a dark teal gradient that fades into the background.

La primera mirada

Conversaciones
con montajistas
de Argentina



Asociación Argentina de Editores Audiovisuales

La primera mirada

La primera mirada

Conversaciones con montajistas de Argentina



Asociación Argentina
de Editorxs Audiovisuales

La primera mirada: conversaciones con montajistas de Argentina / Verónica de Cata ... [et al.]. -1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EDA Asociación Argentina de Editores Audiovisuales, 2020.

312 p.; 23 x 15 cm.

ISBN 978-987-46533-2-1

1. Medios Audiovisuales. I. Cata, Verónica de.
CDD 302.234

1° edición:
Marzo de 2021



Asociación Argentina de Editorxs Audiovisuales
Fundada en Agosto de 2013
info@edaeditores.org / www.edaeditores.org

Fotografías actuales de lxs entrevistadxs

Analía Lungarette
Daniel Prync
Nadir Medina

Diseño de portada y diagramación

Tamara Luz Ferechian

Fotografía de portada

Hernán Figueroa

Edición y corrección de estilo

Luis Ormaechea
Analía Lungarette
Mariana Quiroga Bertone
Lucía Torres Minoldo
Virginia Tournour

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

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 marzo de 2021 en Im-
prenta Eías Porter. Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente, por ningún medio, sin
expreso consentimiento de los autores.

© EDA 2021

Este libro está dedicado a la memoria de José Martínez Suárez (1925-2019), cineasta y director artístico del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata desde el año 2008 hasta el 2018.

José, con la gran generosidad y pasión que lo caracterizaban, apoyó desde el comienzo la publicación de nuestro primer libro, *Entre cortes, conversaciones con montajistas de Argentina*, en el marco del Festival, brindándonos el apoyo que necesitábamos para dar inicio al proyecto que hoy continúa con el presente libro.

Siempre recordaremos su gesto y su inmensa pasión por el cine argentino.

Prólogo

En este libro nos propusimos reflexionar acerca de lo que significa contar historias a través del montaje, escuchando algunas de las voces que durante años han desempeñado el oficio en distintos ámbitos de la industria audiovisual en Argentina.

Desde EDA quisimos establecer un diálogo entre pares reflexionando sobre los temas de nuestro trabajo que nos inquietan y nos dan curiosidad; entrevistando a montajistas que compartieron su conocimiento y visión acerca del oficio, así como también sus motivaciones y deseos para desarrollarse en la profesión.

Y llegamos a la conclusión de lo inevitable: lo intuitivo y lo racional están tan intrínsecamente relacionados al montaje que es imposible separarlos de quienes llevan adelante esa tarea. No hay una fórmula del éxito para el buen montaje, sino que cada historia tiene una manera particular en la que necesita ser contada. Asimismo, cada montajista tiene una mirada personal acerca de la profesión y de cómo llevar adelante su trabajo, relacionada no solo con sus experiencias profesionales previas sino también con su propia manera de habitar la realidad.

La primera mirada, conversaciones con montajistas de Argentina es el título que elegimos para esta publicación. Creemos que todo lo que hacemos tiene como punto de partida ese primer encuentro con el material filmado, un momento que tiene algo de “sagrado” y donde tenemos el placer y la responsabilidad de aplicar nuestra mirada a eso que vemos. Una mirada fresca, que es la primera de otras que vendrán y que finalizarán con el encuentro entre la obra audiovisual y sus espectadorxs.

Al recorrer este libro, lxs lectorxs descubrirán una variedad de entrevistadxs que darán su perspectiva singular, permitiendo sumergirse en las reflexiones ontológicas de este oficio. Creemos que es central el hecho de que la experiencia esté contada en primera persona, con la voz directa de lxs editorxs que nos abren la intimidad de su proceso creativo.

La elección de los nombres que integran este libro fue basada en criterios como la variedad de ámbitos laborales (cine, televisión, videoclips, publicidad) y la diversidad generacional. También quisimos focalizar la mirada en la mujer y el montaje, por lo cual más de la mitad de nustrxs entrevistadxs son mujeres; atendiendo a las desigualdades históricas de género en la industria audiovisual y en el montaje en particular.

Las entrevistas se complementan con un anexo que contiene un glosario técnico y un listado de la filmografía de todxs lxs entrevistadxs. Y están acompañadas por fotografías de lxs editorxs en las islas donde trabajan todos los días.

Creemos que escribir la experiencia es un modo de fijarla en el tiempo para poder compartirla y construir una consciencia de dónde estamos hoy con respecto al pasado. Así quizás podamos seguir pensando en cuáles son las cosas esenciales de este oficio que permanecen, aunque cambien las herramientas, y cuáles son las que se modifican con los años. Es nuestra intención que *La primera mirada, conversaciones con montajistas de Argentina* sirva para seguir celebrando nuestro oficio y dar continuidad a ese ejercicio de pensar nuestra tarea, con preguntas que no siempre tienen una sola respuesta.

Acerca de lxs autorxs

EDA, la Asociación Argentina de Editorxs 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 nuclear a lxs editorxs audiovisuales, asesorarlx, resguardar sus intereses profesionales e impulsar proyectos culturales generando espacios de encuentro e investigación.

Los reportajes que integran este libro fueron realizados entre los años 2017 y 2019.

El grupo que llevó adelante este proyecto integra la Comisión de Cultura de la asociación. Sus miembrxs colaboraron en las distintas etapas de redacción, edición o producción de los contenidos. Ellxs son:

Ezequiel Ávila	Guillermo Gatti	Daniel Prync
Sebastián Becker	Laura García Lombardi	Mariana Quiroga Bertone
Lucas Casolo	Julián Garro	Juan Martín Riancho
Noelia Couto	Analía Lungarette	José Manuel Streger
Verónica De Cata	Lorena Moriconi	Virginia Tournour
Hernán Figueroa	Iair Michel Attías	Lucía Torres Minoldo
Marcos Figueroa	Mercedes Oliveira Nicastro	

Entrevistas



Liliana Nadal

(SAE)¹

Nació en Venado Tuerto, provincia de Santa Fe. Graduada en los profesorado de Letras y Música, realizó cursos de montaje, guion y creatividad. Empezó su carrera en el cine en un ambiente muy restrictivo, poblado casi exclusivamente por hombres. Sin embargo, pudo dejar de ser cortadora de negativos y llegar a ser la persona que quería ser, la que “escribe con imágenes”. Tuvo la oportunidad de trabajar con Antonio Ripoll en dos producciones hacia el final de la carrera de éste. Aprendió Avid haciendo un largometraje, *Cabecita rubia* (2001). Trabajó en numerosos proyectos con Pablo César, Jorge Coscia y Luis Sampieri, entre muchos otros realizadores. Desde 1998 se desempeña como montajista y desde 2010 como docente en la Cátedra de Montaje Cinematográfico y Directora de Estudios en el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC).

¿Cómo fue tu llegada al mundo del cine y, más específicamente, del montaje?

Mis comienzos están en la literatura. Soy de Venado Tuerto. Cuando terminé el profesorado en Letras, vine a Buenos Aires para seguir la Licenciatura. Estuve en el Instituto de Cultura Hispánica armando un libro sobre los poetas de la posguerra civil española, y parecía que eso era todo. De repente y casualmente, como suceden las cosas importantes, invitan a una amiga a participar de un grupo de montaje en cine. Se iba la cortadora de negativos y tenían que preparar a otra persona. Como ella tenía un trabajo fijo y esto era difícil, me pidió que fuera yo, que estaba desocupada. Y yo, que pensaba que las películas se filmaban todas de corrido, me encontré con un mundo increíble: “Esto es escribir con imágenes. Esto es un trabajo específico e impresionante”. Así dejé todo lo demás.

Empecé como cortadora de negativos. No fui a una escuela, ni a una universidad, me formé con la gente del laboratorio. Los mayores te dejaban observar pero no hablar. Entonces se requería un poco más de tiempo; pero como tenía

¹ SAE: Sociedad Argentina de Editores Audiovisuales.

un objetivo claro, no me importaba. Yo decía: “Quiero hacer esto y lo voy a hacer. No sé cuándo ni cómo, pero en algún momento lo voy a lograr, y ese solo momento me va a bastar”. Mentira, porque después no te basta con una sola vez, es como una droga.

En ese entonces, el gremio no era grande como ahora, sino que era un lugar muy restrictivo, poblado casi exclusivamente por hombres. Ellos eran los que conseguían los negocios, los que progresaban en la carrera. Era difícil dejar de ser cortadora de negativos y llegar a ser la persona que yo quería ser, la que “escribe con imágenes”. La primera lucha fue por tratar de ascender. Trabajaba con una persona maravillosa, Darío Tedesco. Él era ayudante, y trabajábamos con un compaginador también hermosísimo, Remo Chiarbonello. Darío era tan buen compañero que me permitía compartir sus actividades; porque no se podía ser ayudante de un día para otro. Trabajar con filmico era una tarea artesanal muy ardua, había que tener cierta destreza. Se trabajaba en la moviola, una máquina que podía romper todo el material si lo hacías mal, también te podía agarrar un dedo y lastimarte. De ese modo empecé a ayudarlo, fuera del horario de trabajo, y me fui preparando para ser ayudante. En 1986, cuando Darío ascendió, yo subí a asistente, porque nuestro compaginador murió muy joven —es terrible pensar en ascender solo cuando otro se muere—. Compramos una moviola y empezamos a trabajar muchísimo.

En los noventa se produjo el cambio. Empezó a mezclarse lo digital, y había que comprar un equipamiento que salía cien mil dólares. Una cosa de locos, lo tenían muy pocas personas. Hubo un tiempo en que nos quedamos sin trabajo y cada uno se fue a hacer otras cosas. Fue el momento de pensar y evaluar qué iba a pasar. Me dije: “El tiempo nunca va para atrás. Lo de atrás ya lo tengo: voy a ver qué hay por delante. Podés escribir con imágenes con un lápiz, una tijera o una máquina muy compleja y costosa. Lo que vale es la persona que lo hace, lo que tiene adentro”. Aprendí y otra vez me abrí. Empecé gracias a Pablo César, quien fue el primero que confió en mí para hacer una película muy hermética, *Unicornio, el jardín de las frutas* (1996). Sentía que eso era lo que me gustaba, hablar de cosas trascendentes, de poesía. Él me ofrecía esa posibilidad de tratar de unir lo que no se puede unir, porque no se trataba de una narrativa clásica, lineal, ni nada que se le parezca. Para mí fue una fiesta. A partir de ese proyecto pude comprarme mi equipo, asociarme con otras personas y seguir agradeciendo, hasta hoy, cada vez que alguien confía en mí para un trabajo.

¿Cómo experimentaste la transición del filmico al digital, de la moviola al Avid?

Muy bien. Nunca doy nada por terminado, sigo incorporando cosas. Me llaman para trabajar con filmico y sé hacer todo con ese soporte. Si algo viene en



Durante la edición de *Cortázar y Antín: Cartas iluminadas* (Cinthia Rajschmir, 2017).
Foto por: Alfredo Willimburgh.

digital, tengo que saber manejar el Avid. Si tuviera que hacer un paralelo entre lo que es trabajar en moviola y en digital, no podría decir que uno es mejor que otro porque eso es desvalorizar: uno sirve para una cosa y el otro para otra, uno existió en un momento y el otro en otro. Pero el tiempo del pensamiento es el tiempo de la moviola. Como hay que esperar que el rollo vuelva hacia atrás, los cortes son mucho más certeros. No podés pasártela cortando fotogramas y, porque te equivocaste, volver a unirlos. Primero se mira, después se piensa, y por último se corta. La computadora ofrece millones de ventajas, pero el operador entra en una velocidad que no es la del pensamiento, es la del ensayo/error. El digital impone una velocidad en la que entramos todos, incluso yo que estoy formada de otra manera. Pero la velocidad no es ninguna virtud, excepto para los productores. Que pienses rápido no quiere decir que pienses bien. Que lo hagas rápido no quiere decir que te quede lindo. Por trabajar rápido a lo mejor cobrás menos, y eso no es ninguna ventaja. Creo que el hecho de trabajar tan rápido me hizo olvidar lo que era contemplar. Me tengo que esforzar para contemplar lo que se me ofrece, antes de decidir qué voy a hacer. Porque yo pido lo que necesito, llamo a la toma dos y ¡zas! me aparece la toma dos, eso no tiene nada de humano.

Recuerdo que la primera vez que trabajé en Avid repliqué exactamente lo que hacía con el filmico. En mi opinión es el mejor programa de edición existente, es el que más entendió el proceso, cómo era la secuencia de pensamiento

para operar. Otros copiaron el Avid y, posiblemente, lo hicieron más amigable. Yo aprendí a usar el Avid montando un largometraje.

¿Cuál?

Cabecita rubia. Un hito impresionante, es la ópera prima de un extraordinario muchacho de 24 años que conocí en el laboratorio a través de Antonio Ripoll, maestro de los maestros. Tuve la oportunidad de trabajar con Antonio en dos producciones al final de su carrera, cuando ya se había retirado. Él fue el primero que me dejó hacer lo que yo quisiera, me respaldaba. Un día me presentó a este muchacho de Tucumán que tenía una mirada tan extraña sobre la vida, el destino, la psiquis humana, el bien y el mal, que me deslumbraba. Con Luis (Sampieri) hicimos *Cabecita rubia* y *La hija* (2016). Lo escucho hablar sobre lo que se propone como director y me resulta increíble. Incluso ahora me trae un sonido que no tengo en el oído, que no es lo que hablo acá, que me enriquece. Cuando tengo que trabajar su material, lo valoro desde la mirada de ese hombre que piensa así. No puedo hacer cualquier cosa. Tengo que cuidar, tengo que meterme adentro de ese material y habitarlo, para ver cómo lo haría yo, cómo viviría yo en el mundo de esos personajes.

Ganó un concurso con *Cabecita rubia*, y para sacarse el gusto, y que yo también lo hiciera, me propuso armarla en Avid. Alquiló un estudio, ahí fue cuando tuve que aprender sobre el trabajo, teniendo atrás a Don Antonio Ripoll y a Luis. Para mí significaba muchos nervios, pero cuando estoy muy nerviosa y a la vez esperanzada, incorporo todo más rápidamente. Los nervios me hacen funcionar.

Siendo mujer en una "industria de hombres", ¿cómo sentiste la desigualdad en ese ámbito?, ¿cómo te abriste paso?

No me puedo quejar, nunca lo hice. Como empecé en ese tiempo, entendía que era así. Me manejo muy bien en un mundo de hombres. Puedo decir que no me han hecho daño; por el contrario, fueron ellos los que me abrieron el camino. Hablo de Darío, de Pablo, de Luis, de Don Ripoll. No me sentía una víctima, pensaba que en algún momento lo iba a lograr, y así avancé. Me molestaba más que no me dejaran ascender por cuestiones del sindicato, cosas que no tenían que ver con el género. Fue de mucha ayuda cuando se sumaron Marcela Sáenz, Laura Bua, y otras mujeres, las primeras editoras egresadas de las escuelas de cine. A ellas les agradezco mucho, porque cuando entraron me pude poner en la cola y aprovechar ese enviñón. Silvia Ripoll era la única montajista que ya estaba instalada, pero ellas fueron las primeras que venían de la escuela, estaban dispuestas a entrar en la industria e hicieron una carrera maravillosa.

¿Cómo es tu relación con directores hombres y con directoras mujeres?

Siempre me sorprende el mundo de los hombres, lo veo con interrogación. Me gusta ver cómo son. También hay que decir que la sala de montaje es el mejor lugar para el director. Es un lugar de relax, de serenidad, donde están cuidados, no están nerviosos ni con la histeria del rodaje, del tiempo que pasa y la hora extra; ya la cosa está hecha. Por lo tanto, se establece una relación muy amena. Muchas veces esa diferencia de miradas es un gran aporte para mí. No todas las cosas en las que trabajo me gustan, pero trato de ver en ellas el mundo que desconozco. Con las directoras mujeres tengo mucha afinidad en más de un tema: hay algo que no nos tenemos que explicar. Hay situaciones que nos pasan como mujeres y que arrasan con nuestro momento de trabajo. Las mujeres tenemos casa, hijos, trabajo, tenemos que luchar por el dinero, tenemos que buscar asistente, cobrar, pagar, es mucho. A veces te arrasa todo aquello que está detrás del trabajo. Cuando tenés un problema con un hijo, no podés editar, dirigir u opinar. Cuando somos mujeres, esas cosas se llevan al lugar del trabajo. Algo que no pasa con los hombres. Ellos vienen y están ahí, viven absolutamente el presente, y me llevan a vivirlo del mismo modo. En cambio, cuando viene una directora, con todo su currículum, con todo lo que nos ha costado a las mujeres, todo ese esfuerzo juega emocionalmente. Si tiene algún problema y no lo dice, me doy cuenta. Es el momento en que giro en la silla y digo: “¿Vamos a tomar un café?”. Ya en la cocina, nos contamos las cosas. En ese momento no estamos trabajando, pero el trabajo ha sido ese vehículo de unión que para mí es muy importante.

Todos los trabajos tienen que servirte para comprender la psiquis humana, el corazón de las personas. Lo intelectual es vacío si no podemos bajarlo a tierra y que nos lleve a abrazarnos con el otro, compadecer. Lo digo en el mejor sentido de la palabra: “padecer con” lo que al otro le está pasando. Poder comprenderlo sin emitir ningún juicio. A lo mejor lo ayudás solo con eso. Para mí es muy enriquecedor porque me gusta la relación con las personas. Me gusta comprender qué es lo que pasa cuando viene la vida y nos arrasa.

¿Considerás que eso te hace mejor montajista? ¿Eso te ayuda en el trabajo?

Todo ayuda en el trabajo de montaje y el trabajo de montaje ayuda para todo lo demás. El proceso de montaje lleva distintas capas, una de ellas es comprender lo que sienten los personajes. Si no comprendés lo que sienten cuando no hablan ni hacen acciones, vas a hacer un montaje informativo y nada más. Tenés que comprender lo que sienten pero no dicen, lo que no pueden o no saben decir, lo que no van a decir nunca. Tenés que explicarlo con la longitud de los planos, la elección de las tomas, los silencios o los gestos mínimos. La comprensión es el punto de partida.

En términos concretos, ¿cómo es tu proceso cuando te encontrás con el material?

Hay distintas formas de abordar el proceso de montaje. Puedo hablar de la mía, que puede ser acertada para mí y no para otras personas. Con un poco de oficio, cada uno va adaptando lo que aprendió a lo que le resulta más sencillo. Por supuesto, nosotros empezamos, como todo el mundo, leyendo el guion. Lo leo una, dos veces, cuando no entiendo algo pregunto a quien lo escribió: “¿Qué es para vos esta escena? ¿Qué le pasa al personaje?”. Ahí se termina mi comprensión del guion: cuando considero que lo entendí, lo dejo aparte. Después, cuando el rodaje está terminado, esa es la realidad con la que tengo que armar la película. Ya no puedo pensar en lo que no pudieron filmar. Entonces empieza el proceso de selección, digitalización y ordenamiento, que lo hace un asistente.

Después empiezo a mirar y el primer armado —que lo puedo hacer sola— es simplemente una aproximación a las acciones y a los diálogos. Ahora, en vez de tener veintitrés horas, tengo dos y media de un material semi armado. Trato de recordar cuáles fueron las cosas que me impactaron en la primera lectura. Al guion lo leo antes de empezar el montaje y después de terminarlo, para ver si no me quedó algo que estaba bueno y no destacué. Empiezo a hacer una lista, una especie de escaleta, una estructura. Para cuando viene el director o la directora, ya tengo un conocimiento bastante exhaustivo y podemos hablar. Él o ella saben lo que tienen, pero se sorprenden a veces cuando ven cómo funciona ese material todo junto. El hecho de ir rodando, fragmentando el espacio y el tiempo en el rodaje, da solo una idea parcial de lo que tenés. A veces te das cuenta de que lo que habías soñado no está tan bien marcado, y que otras cosas que no habías considerado como importantes, resultaron muy bien.

Ahí empezamos el proceso, empiezo a escuchar lo que tiene que decir la directora/director, y armo de acuerdo a lo que le parece, sobre la base de lo que está. Y entonces empiezo una vez más: “Esto, esto y esto no funciona”. Antes no podía decirlo así porque tenía un respeto absoluto por todo lo que hacían. Don Antonio Ripoll me enseñó a desacralizar el material, darse un permiso de abordaje. Si uno sacraliza las cosas, tiene tanto miedo que no te deja accionar, y a un director hay que sugerirle cosas. No podés decirle todo lo que él quiere, porque los montajistas, si bien nos ponemos la camiseta de la película, no estuvimos en el proceso de gestación, de rodaje, que es un proceso que hipnotiza y te hace pensar que tenés cosas que no tenés. Después, cuando el espectador te lo marca es muy doloroso, porque el espectador es mucho más cruel de lo que podemos ser los montajistas. Entonces, ese es el momento para poder decirlo todo. Siempre estoy pensando que trabajo para cumplir los sueños de otro, nunca estoy primera en ese sentido. Pero en el momento

del montaje, éste es mío y definiendo a ultranza lo que estamos haciendo. Si tengo que discutir, discuto; si tengo que fundamentar, fundamento. Cuando se termina y estamos de acuerdo con lo que yo voy a firmar y con lo que él/ella propuso, entonces ya es todo de él/ella. Yo desaparezco.

¿Qué valor le das a lo intuitivo y a lo racional para abordar el montaje?

No sé si es verdad lo que voy a decir, pero es lo que siento. En este trabajo hay un proceso donde, al principio, cuando no tenés mucho oficio, te apoyás en lo racional y en lo intelectual. Eso es lo que te da sustento, lo que te hace decir las cosas son así por esto o por lo otro. Cuando vas avanzando en la vida, aparece el otro cerebro, el que tiene que ver más con el corazón, que es la intuición. Esto también me lo enseñó Don Ripoll: “No mires tanto el material. Sorprendete cada vez que lo veas. Mientras están digitalizando, miralo de costado. No te metas en el material, dejá que te llegue”. Esto que se dice en tan pocas palabras fue tremendo para mí. Fue una revelación, algo que no me animaba a hacer. Tiene que ver con lo que decía antes, respecto a desacralizar. Cuando estoy armando sola, al principio hago eso, a riesgo de equivocarme. Dejo que venga, veo adónde me lleva.

En la cabeza tengo la imagen de una gran parva de material fílmico, todo lo que rodaron. Ahí dentro ya está la lata con la película hecha. Yo tengo que entender cómo está hecha y armarla. Es un proceso de comienzo y de final al mismo tiempo. Ir aportando y permitir que te aporte, para eso funciona la intuición. Por eso todos los maestros que hemos tenido han sido personas que no han estudiado cine, porque no había dónde hacerlo. Probablemente son personas no tan intelectuales, pero han tenido un *feeling*, han entendido cómo era la cosa. Esa gente que ha sido muy intuitiva ha hecho todas las películas que admiramos. Indudablemente la intuición y la confianza en lo que pensás, aunque no sepas por qué, te llevan a un destino muy interesante. Si uno tiene tiempo, si el trabajo te da ese tiempo y te da esa posibilidad, es muy lindo indagar sobre esa incertidumbre. La teoría dice esto y lo otro, pero nosotros no trabajamos con teoría, sino con materiales, imágenes en movimiento, “rollos girando”, como en la moviola. En algún momento tenés que parar ese rollo y cortar. En los cortes, nosotros estamos hablando. Hay veces que tenemos que hacer pausas, otras tenemos que acelerar o sostener. Eso lo tenés que entender cuando ves el material, que habla por sí mismo, antes que el director o el guion. El material habla, tiene una cadencia. Si yo la fuerzo para darle otro ritmo, no lo voy a lograr. Tengo que dejar que llegue, que me atrape y me lleve. Y recién ahí accionar. Para eso se necesitan la intuición y la confianza que te da el tiempo. Poder decir “lo hice y me equivoqué” tantas veces como sea necesario. Entonces, ya estoy comprendiendo, ya estoy aunando.

¿Qué significa ser una buena montajista?

No lo sé. Creo que soy una buena trabajadora del arte, del arte de otros. Nosotros trabajamos con la expresión de un ser humano, con lo que ese ser humano transmite de acuerdo a su forma de ver la vida, a sus paradigmas, a donde está ubicado, desde dónde mira. Eso es una gran responsabilidad. Hay materiales que están tan bien que, aunque no tengas grandes virtudes, te hacen quedar bien. En cambio, hay otros con los que tenés que luchar mucho, porque no tenías nada: ahí nadie te dice que sos buena montajista. Pero vos lo sabés, porque si no era inmirable. No sé si soy buena montajista, en algunos casos pienso que sí, en otros casos siento que todavía me falta. Gracias a Dios pienso de ese modo, porque eso es lo que me mantiene activa. Si creyera que llegué a algún lugar, estaría loca: nadie llega a ningún lugar. Además, me quedaría congelada, no entendería nada más.



Si hablaras con otrx montajista, ¿qué cosas le recomendarías?

Solo me atrevería a aconsejar a alguien que recién se inicia. Le recomendaría que se acerque a todas las artes, porque su interior es lo primero que tiene que trabajar. Tiene que tener un *background*, un cierto refinamiento, algo de

sofisticación, para comprender de qué va esto, qué es lo que estamos haciendo. Para eso tiene que sutlizar su interior. Porque dentro de un joven hay un espíritu dormido, y algo lo tiene que empezar a despertar. Cuando despierta, ya está. Lo demás es oficio, es experiencia, es hacer. “Equivocarse por hacer”, decía Don Ripoll. Equivocate por hacer, no por pensar en no equivocarte. Todo es práctica, no hay trabajos pequeños. Llega un punto en que la escuela se termina, la facultad se termina, no tenemos más ganas de hacer cursos, ¿y qué nos queda? Nos quedan los materiales que alguien nos entrega para ver qué podemos hacer con ellos. Ahí hay una gran experimentación. Probablemente haya una mayor enseñanza ahí que en los libros. Aunque todo es más sencillo si aprendiste de los libros. Yo me tuve que dar cuenta sola, porque no podíamos preguntar mucho. Los asistentes no hablaban; las cortadoras de negativo, menos. Tenías que mirar y adivinar qué estaban pensando. Cuando era cortadora de negativos, no podía experimentar. En cambio, ahora los asistentes pueden hacerlo, pueden abrir una secuencia paralela a la del montajista e ir practicando. Esta época es maravillosa.

¿Qué importancia le das al rol de asistencia de edición? Es un oficio que cada día es más difícil pedírselo a lxs productorxs y que está perdiéndose un poco.

No puedo trabajar sin asistente. La postproducción de una película es una tarea muy grande y muy compleja, no puede quedar en la cabeza de una sola persona. Por eso el fotógrafo, el jefe de producción y el director tienen asistentes. ¿Por qué no va a tenerlo el montajista? Si no hay presupuesto, le pago de mi bolsillo. Compartiremos porque no se puede abarcar todo. La tecnología va avanzando, los procesos de armado y de digitalización de un material van variando, los efectos son más complejos y todo lo hacemos nosotros. Por eso me alivia mucho tener una persona a quien pedirle lo que necesito, y que sepa cómo lo tiene que hacer. Es una tarea impresionante. Mi rapidez, mi orden, el hecho de que tenga todas las cosas perfectas y a tiempo, se basa en que haya un/a buen asistente.

Hiciste ficción y documental, trabajas con varixs directorxs en diferentes proyectos. De todo ese corpus impresionante de trabajo, ¿qué es lo que más te gusta?

La ficción. Me gusta construir mundos que no existen. Me gusta ponerle palabras, que eso funcione, que entretenga, que interpele, me gusta el trabajo de los actores. Por ejemplo, trabajar en una ficción como *Buena vida delivery* (Leonardo Di Cesare, 2004) fue un aprendizaje impresionante. Una ópera prima realizada con muy poco dinero. En el 2001 el director ganó un concurso con un libro extraordinario, muy gracioso, que había escrito con Hans Garrino. Cuando le dieron el premio, en vez de los trescientos mil dólares iniciales y por

culpa de la devaluación, recibió solo la tercera parte. Se filmó en Súper 16mm, era un proyecto desmadrado, parecía imposible; pero trabajamos muy bien. La directora de producción, Sabina Sigler —que es un monumento en el cine, una persona inmensa que hizo grandes películas— nos exigió muchísimo. Era una especie de duelo. Ella decía que no era nada de lo que había esperado y nosotros decíamos que le íbamos a demostrar que era mejor. Esto me lleva a decir que hay que desconfiar de quien te aplaude. Porque puede hacerlo frívolamente, por no decir nada, por quedar bien o qué sé yo. Es muy complicado levantarte después del primer golpe. En cambio, cuando te rebotan, te desafían, o reniegan de lo que hiciste, te sale el genio de adentro. Así fue esa película. Fue extraordinario el trabajo con el director, una persona muy talentosa, que fue inclusive permeable para las sugerencias de hacer otras escenas. Es increíble que esa película que se hizo con cien mil dólares ganara por unanimidad todos los premios grandes en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Cuando entramos por la alfombra roja, Sabina me dijo algo que no voy a olvidar: que había pasado mucho tiempo en la oscuridad porque dejó de hacer cine durante un tiempo y que ahora, gracias a mí, estaba entrando por esa pasarela. Me puse a llorar, porque no estoy acostumbrada a que me digan esas cosas.

Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987) es otro trabajo inolvidable. La edité en la época en que era asistente y cortadora de negativos. Fue extraordinario, porque era el Nuevo Cine Argentino que recién empezaba, igual que todos nosotros. Jorge trajo esa mirada sobre el exilio de dos chicos jóvenes. Darío y yo figuramos como montajistas. Cuando Jorge hizo su segunda película², para hablar de nuestro trabajo en un diario pusieron: “Los mismos de *Sentimientos*...”. Esa película que fue hecha con dos pesos llevó muchísima gente. Siempre me tocaron películas de bajo presupuesto. Pero esa experiencia fue maravillosa.

¿En algún momento te consideraste autora de las películas?

No, jamás pensaría eso. No soy autora de películas, soy una trabajadora del arte. Hay un universo, una mirada sobre ese universo, un tema que alguien pensó, una realización que pensó el que tenía esa mirada. Yo me uno recién al final y hago converger todo eso en un solo producto. Soy el último eslabón —muy importante, por cierto— de toda una cadena de creativos que fueron inventando, componiendo, ideando, trayendo a la vida algo que no existía.

² *Chorros* (1987, codirigida con Guillermo Saura).

Nos hablabas antes sobre la velocidad del pensamiento y cómo la tecnología nos mueve a hacer todo más rápidamente. Hoy en día, en la realidad del cine argentino, las películas se están filmando y editando cada vez en menos tiempo. Entonces, ¿cómo se puede combinar esa necesidad de reflexión y de contemplación con las nuevas limitaciones financieras? ¿Dónde queda nuestro trabajo cuando tenemos que pelear por tener tiempo para hacer las cosas?

Es muy tremendo esto. Estamos en el horno cuando el presupuesto le gana al proceso creativo, porque nuestro trabajo es considerado basura. Las limitaciones de tiempo no son solo eso: son limitaciones de todo tipo. Por supuesto, es mejor hacer una película que no hacerla, aunque sea en malas condiciones y con el tiempo escaso, pero no vamos a pretender que de ahí salga algo bueno y nuestro trabajo también va a ser desvalorizado. Cuando se presenta esa opción, tenés que estar dispuesta a trabajar aunque no te paguen todas las semanas. Ofrecen pagarte cinco semanas; hay tres semanas que no vas a cobrar. Igualmente, las tenés que pedir porque el proceso creativo es otra cosa. Si hay algo que aportar, no lo vas a encontrar en cinco semanas, no podés hacer un buen trabajo en ese tiempo. Hay un proceso de abaratamiento de lo creativo que tiene como consecuencia que no se vean nuestras películas. Contra eso, no hay nada que hacer. Entiendo cómo es el presupuesto, pero no voy a dejar una película porque se cumplieron las cinco semanas y hay que estrenar. No lo puedo hacer. Pongo mi nombre y voy a ser juzgada por mi trabajo. Si querés hacer un buen trabajo y todavía no te llaman para hacer *Relatos salvajes* (Damián Szifrón, 2014), sino para ésta, tratá de que ésta sea tu *Relatos salvajes*. A mí tampoco me llaman para hacer ese tipo de producciones.

También existe el famoso “techo de cristal” para las mujeres, muy pocas han podido acceder a grandes producciones.

Todavía no. Marcela Sáenz era una chica joven cuando hizo *Últimas imágenes del naufragio* (Eliseo Subiela, 1989) y, a partir de entonces, todas las películas dirigidas por Eliseo Subiela. Silvia Ripoll hizo todas las de Alejandro Doria, incluyendo *Esperando la carroza* (1985), que batió todos los récords de público. Nos ponen un techo, pero nosotras no tenemos que tener un techo, que es una cosa bien distinta. “¿Vos pensás que yo tengo este techo? Vas a ver. Voy a ir por este lado, no por donde está el techo, sino por el costado”. Si nosotras pensamos que tenemos un techo, que somos víctimas, que no nos dejan, dejamos mucha energía en la queja. No me quiero quedar aquí, no lo quiero aceptar. Las mujeres tenemos un mundo misterioso y secreto todavía. Nadie sabe lo que somos las mujeres, nadie sabe lo que tenemos. Está en nosotras irlo descubriendo porque es un mundo distinto. Aunque hagamos trabajos de hombres, aunque hagamos trabajos con los hombres,

seríamos la otra parte del cielo. Poder mirar juntos y hacer que la realidad se amplíe.



Durante la edición de *Ojos de arena* (Alejandra Marino, 2019).
Foto por: Alfredo Willimburgh.

¿Cómo se congenia la maternidad con el trabajo?

Tenés que querer y los caminos se abren. El mundo se arregla cuando tenés un objetivo claro. Es difícil, pero las cosas se van arreglando. Ninguna mujer se detuvo por la maternidad ni por nada. Por supuesto, se nos complica todo, pero para bien; para más, nunca para menos. Tampoco podemos pensar que los hombres van a ser como nosotras, ni viceversa. Gracias a Dios, no es así. Vamos a ser distintas y tener otra mirada: el ying y el yang. Lo que necesita uno no lo necesitan los otros, lo que necesitan los jóvenes no lo necesitan los más grandes. Lo que necesitan las mujeres no lo necesitan los hombres. Tenemos que ser fieles a lo que somos. Encontrar lo sagrado de nosotras: para las mujeres es más fácil hacerlo que para los hombres. Si nosotras lo encontramos rápidamente, se los podemos mostrar, para que ellos también lo encuentren. Todo está dentro de uno, afuera no hay nada. Por eso también dije que hay que trabajar el interior, de todas las formas que sea. El arte es una buena aproximación para todo. Leer te ayuda a comprender. No tenés necesidad de ser vieja para comprender. Tenés que empezar a comprender mucho antes, vivir muchas vidas mientras estás viviendo la tuya. Si uno se baña de la vida de los otros, de lo que han sentido, de lo que han visualizado, de lo que han podido experimentar, se nos facilita el trabajo. No tenemos que vivir tantas vidas para entender después lo que es un corte.

¿Cómo le explicarías a alguien que no tiene nada que ver con el cine, qué es el montaje?

Es como la cocina del cine: todo el mundo trae los elementos y vos preparás la comida. Y lo que se come no son los ingredientes, sino la comida que vos preparaste.

¿Cómo te nutrió la docencia?

Es una experiencia inédita, una no lo sabe hasta que la ejerce. Nunca quise dar clases. Me llamaron de la UBA³ y tres veces de la escuela donde doy clases ahora: siempre decía que no. Pero un día no pude decirlo más, me dieron las carpetas y salí con el programa. Pensé: “¡Dios mío! ¡Cómo no pude decir que no! Esto va a detener mi proceso, voy a estar solo un cuatrimestre y después me voy”. Todo me costaba mucho y encima tenía que dedicarle tiempo a la docencia. Eran todos espejismos, mentiras. Siempre había pensado que, para dar clases a jóvenes, había que ser alguien con más sabiduría. Empecé con mucha timidez, el primer cuatrimestre me llevó al segundo, y éste al tercero. Ahí me di cuenta que creía que solo tenía que dar, no había tenido en cuenta lo que iba a recibir. Pude progresar en mi tarea de montajista porque di clases. Ellos me llevaron a lugares donde nadie me había llevado. Tenía que explicar, y al explicar, entendía. Al observar lo que hacían, sin juzgar –por lindo, por feo, por bueno, por malo, todas esas categorías que no existen–, entendía otras formas de mirar. Me afirmé más en mi trabajo. Fue extraordinario y no lo puedo dejar. A veces lo padecen ellos, porque en el poco tiempo que tenemos les quisiera transmitir muchas cosas. Y no todos quieren ser montajistas, les parece que es muy pesado, todos quieren ser directores. Pero tengo grandes satisfacciones en ese ámbito, las recibo a través del tiempo y es muy halagador. Me di cuenta que, en poco tiempo, puedo pasarles una sola cosa a los alumnos: la pasión. Ninguna otra. Todo lo demás lo sacan de los libros. El verme apasionada, que me apasione por sus trabajos. Es lo único que les puedo transmitir. Es algo remanido, pero que digo siempre: sin amor y sin pasión esto no es posible. Se requiere de un gran esfuerzo físico, mental y emocional para sostener una postproducción. Es bueno porque no es idílico, es desafiante y complejo. Requiere sacar lo mejor de vos. La realidad es difícil, tenés que luchar contra los bajos presupuestos, tenés que vivir de esto, tenés que tener un hijo. El amor y la pasión por lo que querés hacer es lo único que te sostiene. Ahí se allanan los caminos.



³ UBA: Universidad de Buenos Aires.



Hugo Primero

(SAE)

A fines de la década de 1960, cumpliendo con el servicio militar obligatorio, y gracias a sus conocimientos de fotografía, trabajó en la revista “Aeronáutica y Espacial”, a partir de la cual un oficial lo ayudó a ingresar en la televisión abierta. Un poco más tarde estaba sentado en una consola, musicalizando o mezclando shows musicales y algunos teleteatros muy influyentes. Paralelamente, como *hobby*, solía compaginar en moviola cortos en 16mm. Se formó con Juan de Dios González, Osvaldo Clavería, Ubaldo Burraco, Dominique Bloch y Claire-Lise Panzer. Se recibió de padre en los años setenta, al mismo tiempo que comenzaba su carrera en *videotape*. Trabajó en todos los canales de aire y muchos de cable, editando numerosas series. Entre los innumerables trabajos en los que intervino están la musicalización de la llegada del hombre a la Luna y la transmisión del Mundial de Fútbol, Argentina, 1978. Por sus trabajos cinematográficos como editor fue nominado dos veces al Cóndor de Plata y tres veces a los Premios Sur, siendo ganador de este último por el montaje de *Wakolda* (2013). Editó comerciales de Puenzo, Fischerman, Epstein, Tripodi, Jusid, Stagnaro, entre otros. Dirigió publicidad y, al no soportar el estrés, juró no hacerlo más. Fue docente de edición en numerosas instituciones educativas. Desarrolló su propio *software* de *logging*, el LogEdit, y editó durante tres años en VTR con su sistema *offline* lineal—como no lineal—, pero su *software* preferido es el Avid Media Composer.

¿Cómo fueron tus comienzos en la profesión? ¿Cómo llegaste al cine y a la televisión?

En 1966 hice el servicio militar obligatorio en la Fuerza Aérea. Como había estudiado fotografía me pusieron a trabajar en la revista “Aeronáutica y Espacial”. El Comodoro tenía como jefe a un señor muy “paquete” de dos metros de altura que se llamaba Enrique José de los Sagrados Corazones Smith Estrada y era amante de la fotografía. Pasé todos esos meses revelando, ampliando, haciendo copias para el departamento de estereofotogrametría¹. En un momento dado, un oficial que era el contacto, el puente, entre Canal 9 y

¹ *Estereofotogrametría* es una técnica más sofisticada que la fotogrametría, que implica coordenadas estimadas de puntos de un objeto tridimensional. La fotogrametría es la técnica cuyo objeto es estudiar y definir con precisión la forma, dimensiones y posición en el espacio de un objeto cualquiera, utilizando esencialmente medidas hechas sobre una o varias fotografías de ese objeto.

la Fuerza Aérea, me dice: “¿Tenés trabajo cuando salís? ¿No querés entrar en el canal?”. Ingresé como microfonista en 1967. El primer día me agarraron entre dos futuros colegas y me llevaron a conocer ese mundo tan extraño para mí, no solamente extraño sino también entrañable por el buen trato, la fraternidad interna de ese ámbito. Al poco tiempo estaba subido arriba de un *boom*, siguiendo a los actores con el micrófono. Un poco más tarde, gracias a Juan de Dios González y a Osvaldo Clavería, estaba sentado en una consola, musicalizando o mezclando los shows musicales. En 1971 me llaman de Panamericana Televisión, una empresa peruana que se había radicado en la Argentina, donde entro a trabajar en sonido, haciendo una tira que se llamaba *Nino, las cosas simples de la vida* (Martín Clutet, 1971-1972), con Enzo Viena y un gran elenco.



Durante la edición de *Casa de muñecas*, 1979.

¿Cómo era la televisión en ese momento?

En blanco y negro, con muchos programas en vivo. *Nino* fue un gran éxito en toda Latinoamérica, incluyendo la parte latina de Estados Unidos, sin embargo pasó desapercibida en Argentina. En Panamericana Televisión había dos

máquinas Ampex Quadruplex² de 2 pulgadas, que tenían la posibilidad, al menos una de ellas, de editar. En cambio, Canal 9 tenía dos RCA que parecían locomotoras, de dos metros y medio de largo cada una, que no editaban. Se grababa ponchando, *switchcando* de una cámara a otra. El multicámara era la ventaja que tenía la televisión contra el cine: la posibilidad de la edición instantánea. Se aprieta un botón, se cambia de cámara, y la continuidad o *raccord* que puede haber de un corte a otro, es perfecta. Cuando no se podía editar, o si alguien se equivocaba, se grababa todo el bloque de nuevo. ¡Era una locura! Los directores no se arriesgaban a grabar en otro orden que no fuera el cronológico que proponía el libro.

Alberto Migré era el autor número uno en ese momento, ¿no?

Sí, sin duda. Él decía: “Si los números bajan, tiramos a alguien por la ventana y después vemos qué hacemos”. Muchos autores y escritores, como Osvaldo Dragún, escribían con la máquina de escribir sin cinta, sobre un estencil, con papel carbónico. Sacaban el carbónico, el estencil iba directamente al mimeógrafo y se imprimía. Esto es una demostración cabal de la rapidez que se necesitaba para tener los libretos.

¿Cómo pasaste de trabajar en sonido al área de montaje?

Me gustaba el montaje, tenía amigos con los cuales hacía montaje fílmico en los laboratorios Alex³. Con mi amigo Luis Pietragalla, y junto a Pablo Alarcón, compaginábamos cortos filmados en 16mm. Antes de que me fuera a Panamericana, Canal 9 me dio una beca de cuatro años para estudiar en el Instituto Superior de Electrónica. La carrera se llamaba Perito en Electrónica. Eso me facilitó el estudio de las máquinas de *tape*. Ya en Panamericana Televisión, la posibilidad de jugar con las VTR estaba un poco más abierta. Por ejemplo, Stivel no grababa *Cosa juzgada* (1969-1971) en el orden del guion, sino en el que más le convenía. Tiempo después, Canal 9 me pide volver, pero esta vez no como sonidista, sino para trabajar en la sección de *videotape*. Acepté inmediatamente, se me abrió el cielo. Para entonces ya habían comprado unas máquinas que permitían la edición electrónica. Al poco tiempo ya estaba editando *Alta comedia* (1970-1976), con Alejandro Doria y otros directores.

² Ampex Quadruplex: Se trata del primer magnetoscopio profesional de la historia.

³ Laboratorios Alex: En 1927, el ingeniero Alex Connio comenzó a procesar y revelar en su domicilio particular películas del sello Pathé. Pasados un par de años, decidió ampliar el negocio, fundando los Laboratorios Alex, que con el tiempo –sobre todo después de 1937– se convertirían en los más importantes de Sudamérica mediante la importación de reveladoras y copiadoras automáticas, así como un avanzado departamento de sensitometría.

En esos años se instala en Martínez RZS TV COLOR, una empresa que comienza como circuito cerrado y se desarrolla como productora. Realizan las miniseries *Mamá linda* (Marta Reguera, 1979), con Alicia Bruzzo; *Fortín Quieto* (Roberto Denis, 1979); y *Casa de muñecas* (Diana Álvarez, 1980), con Ricardo Darín. Eduardo Rozas, uno de los tres hermanos fundadores, y Horacio Delgado, su gerente técnico, me convocan para hacer el montaje de estas producciones.

¿También trabajaste con una de las pocas directoras mujeres de aquel momento, la reconocida María Herminia Avellaneda?

Mi primer trabajo con ella fue armar un bloque en la mitad de una cinta donde habían dejado un espacio en negro y tenía grabado el final. La única forma de hacerlo en un sistema lineal es ir pegando los planos desde el final hacia el principio, de atrás para adelante. Trabajé con todos los directores: José Pedro Voiro, Alberto Rinaldi, Marta Reguera, Francisco “Pancho” Guerrero. Martín Clutet estaba haciendo, para Canal 9, *División Homicidios* (1976-1978), con libros de Marco Denevi. Esa tira llevaba mucho material filmico; pero, como no había tiempo para editarlo en ese soporte, se transfería a video haciendo un telecine y se compaginaba en *tape*. Casi todas las compaginaciones se hacían en la trasnoche porque era el momento en que las máquinas estaban disponibles. De día estaban asignadas a la transmisión de aire. En esa época también hice suplencias en los canales 11, 13 y en el 2 de La Plata.

Hablanos sobre el Mundial '78.

Para este evento, se había montado en Tagle y Figueroa Alcorta el Centro de Producción Buenos Aires Argentina '78 Televisora. Lo habían equipado con todo. Estaba montado en color, pero solamente para ser emitido al exterior. El personal de esa planta de producción iba a ser puesto en comisión desde los otros canales. Cuando emiten el Mundial desde la planta de Argentina '78 contrataron a más personas, entre ellos, a mí. Pero no podía desatender las compaginaciones del Canal 9 ni las de RZS. Iba de un lado a otro y no me alcanzaba el día para hacer todo. Durante los partidos, nuestro trabajo era *loguear*, catalogar el material y anotar los *timecodes*. Luego se preparaba la emisión vía satélite editando el material propio y de los distintos canales extranjeros que tenían sus oficinas allí. En realidad, eran pequeños cuartos de un metro y medio por lado, hechos con tapones de escenografía y puestos en el pasillo central de Argentina '78: lo llamábamos la bolsa de gatos. Se emitían en los horarios asignados. Tuve de clientes fijos a brasileños de TVGlobo, franceses de TF1 y alemanes de ARD y ZDF, una babel. El idioma inglés era el que solucionaba este problema.

Tu escuela fueron los canales de TV, ¿no?

Soy otro de los *self made men*. A medida que fui trabajando con distintos directores, mi interés fue incrementándose. También me ayudaron algunos libros, aunque debo confesar que no tantos. El de Sánchez⁴, alguno sobre (Alfred) Hitchcock, algún otro sobre (Sergei) Eisenstein. Más tarde, alguno sobre gramática cinematográfica y, durante mi etapa como docente, “La audiovisión”, de Michel Chion. El montaje sirve para agregar estructura, comprensión, ritmo, pero fundamentalmente tiene que aportar emoción en quien está mirando. Eso tiene que venir desde el director; él lo tiene que plantear. El montador ayuda, con las técnicas que haya aprendido, a que este director pueda llegar a transmitir lo que quiere. Si tuviera que hacer algo más que eso, me pondría a dirigir. Pero cuando me puse a dirigir me salió muy mal. Me angustiaba mucho, nunca llegué a terminar un corto. Hice publicidad y nunca me salió bien. Un total fracaso.

¿Cómo fue la transición a tus primeros trabajos publicitarios?

Empecé a trabajar en publicidad apenas terminó el Mundial '78. El centro de producción había quedado sin uso. La sala de telecine y la de *videotape* eran impresionantes. Promovieron la utilización de toda esa infraestructura para publicidad, cine, o lo que fuera. Yo editaba los comerciales en *tape* de los que venían a hacer la grabación de Argentina '78. También RZS ofrecía servicios de grabación y montaje que usaron Néstor Paternostro, Carlos Ceretti y otros publicitarios. Así fue que conocí a Luis Puenzo, que en ese entonces era el director con más glamour.

¿Cómo fue trabajar con él?

Después de algún tiempo en RZS, y debido al interés que Puenzo tenía por el video, me propuso irme con él a Cinemanía, su productora. Allí también estaban Alberto Fischerman y Jorge Trípodí. Su proyecto de video se retrasa y comienzo a trabajar como postproductor en Alex. Considero a esa etapa como una de las más ricas. Ahí aprendí truca óptica con Nazar, Rissio y Santeiro. También mantuve largas charlas con el Tano Stagnaro. Gracias a Nilda Nacella, cortadora de negativo, y a Susana Aguirrezabala y Graciela Franco, preparadoras, aprendo las idas y venidas del material dentro del laboratorio. Las primeras veces que trabajé con Puenzo fue en una moviola de ocho platos. Recuerdo que quería presentar cuatro versiones para un comercial de fideos Matarazzo. Para armarlas se copió el material doble, se armaron dos versiones,

⁴ “Montaje cinematográfico. Arte del movimiento”, de Rafael Sánchez.

que luego se desarmaron anotando cómo eran y, por último, se armaron las dos restantes. Mientras presentábamos la segunda, se estaba armando la tercera, y así pudimos presentar las cuatro versiones. ¡Pobre mi asistente, Juan Antonio Vodopibiz! Un recuerdo para él. Tiempo después nos asociamos con Ignacio Fichelson. Ya fallecieron ambos.

Trabajar con Puenzo implica exigirte al máximo, para poder acercarte a su nivel, que en todos los roles es altísimo.

¿Qué balance hacés entre el período de edición en televisión con esa tecnología y el trabajo publicitario? Todo indicaría que aparecían posibilidades más creativas.

Esa ida y vuelta entre la televisión y el cine es lo que nos llevó al panorama actual, a los formatos digitales. Lo que tiene de interesante el video es la instantaneidad, la posibilidad del corte rápido y la utilización de efectos visuales. Pero la edición lineal también tenía sus ventajas. A veces, el rebobinado de un rollo daba el tiempo necesario para pensar con qué seguir. El salto instantáneo puede confundirte, no deja tiempo de maduración para algunas ideas. Lo importante es tomarse ese tiempo. Hay un cuento gracioso acerca de una persona que tenía una máquina muy lenta: cada vez que la ponía a *renderear* se iba, tenía tiempo de dar una vuelta y fumarse un cigarrillo. Cuando le compran una máquina mucho más potente, le advierten que es *multitasking*. Él responde: “Puede que la máquina lo sea, pero yo no”.

En Chile, donde fui a compaginar publicidades, tenían moviolas de dos pantallas. Yo trabajaba del mismo modo que con las máquinas de *tape*: de izquierda a derecha, de *player* a *record*. También usaban una moviola modificada: tenía una cámara y, en vez de proyectar, transfería a *tape*. La llamaban “videola”. En nuestro país, faltaba bastante tiempo para que llegaran los *transfers* y se pudiera editar el fílmico en video. De manera un tanto extraña, por ejemplo, algunas cosas que se habían hecho en video, se filmaban desde un monitor y se compaginaban en fílmico: exactamente al revés de como se hizo posteriormente. El primer *transfer* que salió al aire fue un comercial de Puenzo de la empresa Audio Kenwood. Todo el proceso se hizo en fílmico hasta llegar a una copia en 16mm, pero querían que el audio fuera magnético. En ese momento, en el predio ferial de la Sociedad Rural tenía lugar una exposición de televisión, probablemente Exposhow. Con unos cables prestados por ATC⁵ y enlazando los *stands* de Ampex y Robert Bosch, conseguí grabarlo en *tape* y colocarle el audio que llevaba en una cinta.

⁵ ATC: Argentina Televisora Color.

La moviola tenía una mística. La luz apagada, encender y apagar la lámpara que teníamos a un costado, las notas iluminadas solamente para nosotros. Si había otras personas en la sala, ni siquiera llegaban a verlas... Por otro lado, la complejidad de ese aparato asustaba a muchos, lo que tenía su lado bueno. Resultaba perfecta en publicidad: para aprobar un comercial, tenía que venir gente que realmente supiera. Era la cueva del murciélago. Yo todavía trabajo con poca luz.



Junto a Luis Puenzo en la isla de edición, 1992 y 2019.

Luego te independizaste...

Me había separado de Cinemanía antes de *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985). Mi último trabajo consistió en grabar en Syncrosón una especie de radioteatro,

con actores y mi voz relatando el guion de la película. Luego, como asistente, lo hago con un contrato avalado por SICA⁶, estrenando mi flamante carnet. En paralelo hice con Alberto Fischerman algunos *spots* para la campaña presidencial de Raúl Alfonsín. Después del estreno de *La historia...* quedé un poco desorientado, hice algunos trabajos aquí y allá. Un tiempo estuve editando en Arco Iris unos ciclos que dirigía Ricardo Wullicher para la Secretaría de Cultura de la Ciudad, que estaba a cargo de Pacho O'Donnell. También trabajé algunos años en la productora de Guillermo Ferrando, donde editábamos los programas que dirigían Bebe Kamin, Eduardo "Edy" Calcagno, Wullicher y otros para la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación, a cargo de Manuel Sadosky. En ese estudio, Carlos Sorín hizo la postproducción de *La era del ñandú* (Telefilm, 1986). Hicimos los *spots* de campaña de Eduardo Angeloz y Carlos Menem para las elecciones presidenciales de 1989; posteriormente algunos para el plan del Ministro de Economía, Domingo Cavallo. A principios de los noventa, Wullicher monta un estudio de postproducción a la vuelta de los laboratorios Alex y me convoca. Gabriel Arbós edita y postproduce *Vivitos y coleando* (1990) y Bruno Musso hace lo mismo con unos videoclips del dúo Pimpinela.

Cuando cierra esa empresa, le alquilé unas máquinas U-Matic ¾ y monté una cabina de compaginación de video en Cinecolor, en Olivos. Ahí trabajé con Alberto Casavecchia, Charles Jenkins, Javier Blanco y Marcelo Epstein. Todos ellos se dedicaban a la publicidad y estaban dejando de editar en moviola para transferir y hacerlo en *tape*. Lo que atraía a los directores de esta tecnología era la posibilidad de presentar más de una versión, de rehacer y probar, aunque fuera en lineal. El poder ir de una toma a la otra inmediatamente lo lograba distribuyendo las escenas en diferentes casetes. Se hacía un *transfer* a un casete, de ahí yo hacía varias copias separando el material como si fueran lo que después llamaríamos *bines*. Los *transfers* se hacían con *timecode* en pantalla, logrando de ese modo un falso no lineal. Para insertar y abrir, metías la nueva toma y, a continuación, copiabas el resto. No me preocupaba que el video tuviera diez generaciones, lo que me importaba era que se leyera el *timecode*. Antes de la presentación reemplazaba por la primera generación. De esa manera, y con la ayuda del *software* LogEdit que había desarrollado yo mismo, pude competir dos años contra los Avid.

¿En qué cantidad de publicidades trabajaste en ese período?

No sé, no las puedo contar; pero supongo que deben haber sido más de un millar.

⁶ SICA: Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales.

Tuviste experiencia como asistente de compaginación de Juan Carlos Macías, tanto en La historia oficial, como en Gringo viejo (Puenzo, 1989). ¿Trabajás con asistente de edición?

Soy un ferviente defensor de este rol. En primer lugar, porque hay mucho material para sincronizar, organizar, catalogar. El asistente es útil, no solamente para estas tareas, sino porque es como el espejo de las ideas del montajista, para confrontar las ideas que se le van ocurriendo. Siempre consulto con Leandro Zarucchi, Guillermina Chiariglione o Sebastián Polze.

En la moviola, el asistente trabajaba mucho más con las bandas de sonido, la organización de los descartes, o el pre-armado de alguna escena. Por ejemplo, en *Gringo Viejo* trabajamos simultáneamente en diferentes escenas Pablo Mari, Juan Carlos Macías, Bill Anderson y yo. ¡Era como un hormiguero!

Bill Anderson⁷, un compaginador irlandés que trabajaba en Hollywood, llegaba con sus guantes blancos y, si encontraba suciedad en el material que estaba manipulando, me decía: "Hugo, What is this? Chickenshit. Why?". Entonces, yo le tenía que contar cómo eran las proyecciones de los *dailies* en las locaciones donde estaban filmando. En la hacienda, por ejemplo, habíamos montado dos proyectores de 35mm con *changeover* en una capilla. Había una pared con pequeñas ventanas de vidrio, que había diseñado Bruno Rubeo, el director de arte. Teníamos un cine armado dentro de la capilla. Proyectábamos desde donde estaban los santos a una pantalla en el fondo. Algunas veces, el carrito se trababa y las gallinas que había ahí caminaban por arriba de la película. Bueno, no solo caminaban...

Con los cambios tecnológicos, ¿qué se modifica en el rol de lxs asistentes y en el de lxs montajistas?

El asistente era una especie de aprendiz de la profesión. Actualmente, ya está especializado en algunos *softwares* que el editor en sí no domina: no le interesan o piensa que no valen la pena. Por ejemplo, hago las trucas en el Avid en *offline*, a modo de boceto, pretendiendo que se mejoren en *online*.

¿Cuándo empezaste a trabajar con Avid?

Cuando necesitaba hacer algo en no lineal en Cinecolor, alquilaba un MC2: una porquería que no prosperó. Pretendía ser un Avid, pero no lo era. En ese entonces había solamente dos Avid: el de Eddie Flehner y el de Pablo Mari. El equipo costaba unos U\$S 120.000. Posteriormente Macías y (Julio) Di Risio compraron

⁷ William M. Anderson editó *Gringo Viejo*, *La sociedad de los poetas muertos* (Peter Weir, 1989) y *The Truman Show* (Weir, 1998), entre otros títulos.

el suyo, y Videocolor o ProFilms, que era el área de video de Cinecolor, alquilaban uno dentro de un paquete de servicios. En este último di mis primeros pasos. Lo operaban César Custodio y un chileno llamado José “Pepe” Muriente. Ellos fueron mis tutores.

Cuando surgió la posibilidad de realizar el documental *Algunos que vivieron*⁸ (Luis Puenzo, 2002), Historias Cinematográficas compró un Avid Express. Es uno de los trabajos que más me enorgullecen. Hicimos el documental exigiendo, apretando y exprimiendo ese equipo.



Contanos acerca de ese proyecto.

Fue un encargo de Steven Spielberg a Luis Puenzo, a través de la USC Shoah Foundation. Cuando Spielberg comenzó a preproducir *La lista de Schindler* (1993), advierte que los sobrevivientes se estaban muriendo y necesitaba documentarlos. Los sentaba en una silla, les ponía una cámara y contaban toda su historia en Auschwitz, Treblinka... Con parte de ese material, Spielberg hizo

⁸ Integró la serie *Broken Silence* (2002).

una versión. Luego propuso hacer otras en Hungría, Polonia, Rusia y Sudamérica. A Puenzo le encargaron este último. Fue un proceso muy terrible, muy angustiante. Con Luis, su hijo Pepe (Esteban) y yo nos repartimos los casetes con los testimonios y fuimos tomando notas. A los quince minutos de estar viendo y escuchando, la angustia era muy grande y tenía que parar hasta que se me pasara. Hicimos armados buscando las coincidencias y qué temas podíamos desarrollar con cada uno de ellos. Por más que uno no quiera, el hecho de ponerle un marco a algo ya hace que lo modifique, pero son testimonios “absolutamente no manipulados”, si vale la expresión. Se armaron y se musicalizaron con composiciones de Daniel Tarrab y Andrés Goldstein, quienes hicieron un trabajo excelente. La postproducción se hizo en Hollywood. Me enviaron junto a Pepe y a mi hijo Diego. Trabajamos en Burbank haciendo el *online*, los finales y las mezclas de sonido con todo el material que había preparado previamente en Argentina Carlos Abbate, quien hizo un trabajo impecable. Cuando llegamos, el personal de 4MC no podía creerlo: ya estaba todo listo, lo único que había que hacer era mezclar.

Fui el editor de Pepe y su hermano Nico desde que estaban en Orly Films. Siempre fui una especie de tío para los hijos de Luis, por quienes siento un cariño muy especial. Edité todos sus comerciales cuando armaron Puenzo Hnos. y 3DN. También los de Gianfranco Quattrini, incluyendo su largometraje *Planta madre* (2014).

En el 2003, Luis me convoca para el montaje de *La puta y la ballena* (2004). Fue un proceso muy largo que viví desde el primer día de filmación hasta su estreno, pasando por todas las etapas de postproducción. Con Luis trabajamos codo a codo en el montaje y en cada instancia de las trucas. En Patagonik Film Group, editamos en la isla de Sergio “Jerry” Zóttola. Su hermano Daniel fue mi asistente y Juan Pablo Buscarini dirigió todas las instancias de los modelados del avión digital que complementaba el real, construido por Orly Rodríguez. Orly también había hecho la ballena en tamaño real, que se complementaba con la del departamento de animación 3D de Patagonik. Con unos *renders* fijos sobre croma, coreografiábamos los movimientos del avión moviéndolos en el Avid como referencia. Cuando estaban listos y Juan Pablo nos llamaba, Luis y yo subíamos entusiasmados como adolescentes. El exterior del hotel estaba hecho en 3D y debía colocarse en varias tomas con *travelling* y mucho movimiento, polvo, viento y otras cosas. ¡Nunca pensé que esa integración iba a resultar tan perfecta! También hubo un ida y vuelta entre bocetos y *samples* hasta llegar a las grabaciones definitivas de la música de Tarrab y Goldstein. Realmente disfruté cada momento de ese trabajo. Como fumábamos tres atados de Gitanes costaba entrar a la cabina al día siguiente... Un año después, los dos dejamos de fumar.

Luego comenzaste a trabajar con Lucía Puenzo, la hija de Luis.

Ella es lo más, muy talentosa. Primero fue su corto *Los invisibles* (2005); luego *XXY* (2007), compartiendo la edición, porque ella la había iniciado con Alex Zito; seguimos con *El niño pez* (2009), y, por último, hicimos *Wakolda* (2013).

Refiriéndose a El Niño pez, Lucía dijo: “Creía que había encontrado la estructura para conseguir el estallido de lo que les pasa a los personajes en el guion; pero no fue así... la encontré en el montaje”. Respecto a Wakolda dice algo similar: “La película se va metiendo con el género pero lo hace atípicamente. Era un equilibrio muy delicado en el montaje, lo tuvimos que ir encontrando”.

Siempre la manipulación de las escenas, de las imágenes, implica una reescritura. En realidad, es la reafirmación para que ese discurso diga lo que pretendíamos decir. En *Wakolda*, el tema era cuán malévolo era el personaje central, hasta qué punto Mengele era sádico o seductor. Estaba en el límite de las dos cosas: poseía una seducción y, al mismo tiempo, una maldad que había que percibirla pero no mostrarla. Gracias a Dios, estaban las escenas filmadas tanto para una cosa como para la otra, ese equilibrio se encontró en el montaje. Por ejemplo, hay algunas escenas que se montaron dos veces, marcando la intención hacia un lado o hacia el otro. Luego de ver las dos versiones, elegíamos con cuál quedarnos.

Entonces, el montaje no es cumplir un guion al pie de la letra o pegar un plano después de otro, sino que aparecen un montón de variantes y, además, tienen que aparecer ideas y choques nuevos. Por supuesto, lxs directorxs participan de este proceso.

Cuando comienza un trabajo grande de montaje, lo primero que aparece es una especie de confrontación entre lo que se pretende y lo que hay. Si en el material está o no todo lo que uno se imaginó que habría. Si no está, hay un problema. Lo que cámara no da, moviola no presta. A veces se pueden arreglar algunas falencias, pero no siempre. Existen un guion ideal y otro fáctico. Haciendo pruebas, uno puede cambiar de lugar algunas cosas y dar vuelta la historia. Nos pasó en *Los últimos* (Nicolás Puenzo, 2017). Hay una escena que pensé que si la retrasaba iba a ganar en esto o en aquello. Decidí ver qué impacto tenía sobre otras cuestiones, fui probando hasta descubrir que se resignificaron un montón de cosas para bien. Generalmente hay que limpiar la hojarasca. En *Wakolda*, limpiamos texto y planos en dos o tres escenas y quedó mucho más clara.



De izquierda a derecha: Hugo Primero, Jorge Firdman, Pablo Mari y Juan Carlos Macías en la cabina de éste último.

¿Te pasa de estar, como suele decirse, “editando fuera de la isla”; que alguna de estas ideas surjan fuera de la sala de montaje?

Siempre. Cuando uno está compaginando una película, convive con ella todo el tiempo, aun cuando se va de la sala de montaje. Además, la almohada es una buena consejera. Generalmente tengo sueños muy aleccionadores. Suelo despertarme tras un sueño y venir a probarlo a la isla para ver si funciona. Uno se pone en una situación de alerta permanente.

Hablanos de tu etapa como docente.

A fines de los ochenta, gracias a mi amistad con Salvador Ottobre, que en ese momento estaba en la Fundación Siglo XXI y era representante del INA (Instituto Nacional del Audiovisual de Francia), me incluyeron en el programa de formadores. El curso de montaje estaba a cargo de Dominique Bloch; el de post-producción, a cargo de Claire-Lise Panzer. Luego de ese aprendizaje, me llamaron para dar clases en Canal 13, en el ISER (Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica) y seminarios en el SAT (Sindicato Argentino de Television), SICA, la ENERC⁹ y la Escuela de Cine de Avellaneda. Desde fines de los noventa,

⁹ ENERC: Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica.

tengo a cargo las materias de Montaje y Edición digital en la Universidad Nacional de Lanús.

Cuando ganaste el Premio Sur a mejor montaje por Wakolda, lo dedicaste a todos los montajistas.

Fue una grata sorpresa saber que estaba nominado por la Academia Argentina de Cine, un premio que lamentablemente no está lo suficientemente promocionado como el Martín Fierro. Al Premio Sur no lo conoce nadie, salvo los que estamos en el medio. Ese premio no me pertenece solamente a mí, porque lo que yo puse en *Wakolda* son conocimientos que debo a muchos de mis colegas. Gracias al contacto que tuve con todos los montajistas que trabajaban en Alex, llegué a conocer a Gerardo Rinaldi, Oscar Montauti, Julio Di Risio, Juan Carlos Macías, Pablito Mari, Jerry Zóttola, Cesar D'Angiolillo y Miguel Pérez. Ellos son los que realmente me alimentaron con los conocimientos que poseo. Por eso, cuando me entregaron el premio se los ofrecí a ellos y a mi mujer, quien soporta todas mis inseguridades. Que las tengo y muchas.

Durante el proceso creativo es difícil saber si estamos yendo por un buen camino o por uno equivocado, ¿te pasa eso cuando tenés que encarar un trabajo?

Cuando tomo un trabajo, lo primero que tengo que saber es hacia dónde apunta el director, cuál es nuestro norte. ¿Qué pretendemos con esto? ¿Deberíamos ir para este lado o para aquel otro? Siempre hago al director las preguntas en plural. Cuando estoy más o menos seguro del rumbo que elegimos, me gusta trabajar solo y luego mostrar. Eventualmente, recibir la devolución y modificar en la medida que lo soliciten. Suelen pedirme pocos cambios y, cuando eso sucede, es porque no entendí bien para dónde había que ir.

¿Tenés algún método para seleccionar las tomas y empezar a armar la escena? ¿Lo hacés en solitario o necesitás en parte a los directorxs?

Mi contacto con el trabajo que voy a realizar empieza mucho antes, con una lectura medida del libro. Cuando me dedicaba a la computación, había programado en Visual Basic una herramienta, el LogEdit, algo similar al *logueador* de Avid. Usualmente pongo el cronómetro, voy leyendo las escenas, imaginando los tiempos, *logueando* la película al programa y poniendo toda la descripción de la escena en los comentarios. De esta manera, tengo una idea a priori antes del rodaje, una especie de *timeline* de la película. En ese *timeline* puedo saber qué peso tiene esto o aquello, cómo funcionan juntos, qué es lo que refuerza tal o cual cosa. Es un análisis del guion que me permite, cuando llega el material, tener todo bastante procesado. Siempre pregunto si tienen alguna escena en particular por dónde empezar o si quieren trabajar crono-

lógicamente, de acuerdo al libro. Si hay cronologías alternadas, pregunto si prefieren trabajarlas así; o, por el contrario, de manera cronológica primero y después hacer esas imbricaciones. Muchas veces depende más del director que de mí. Generalmente arranco por una escena cualquiera, la monto y después veo.

¿Qué se necesita para ser buenxs montajistas?

Es una buena pregunta que siempre me hago y para la cual no tengo respuesta. Si la respuesta fuera la correcta, o la políticamente correcta, debería ser el que más le aporta al proyecto, en todo sentido: tanto en lo narrativo como en lo estético. Tiene que tener conocimientos de efectos, de color, de todo; pero, ¿debe hacerlo todo? Cuando fui a Hollywood para hacer la dosificación de color de *Algunos que vivieron*, le digo al operador que necesitaría hacer una máscara por acá y trabajar el color de acá para un lado y de allá para el otro. Me dijo que no se podía. “¿Cómo que no se puede? ¿Qué clase de Hollywood es éste?”, dije. Vino el productor, James Moll, que había ganado el Oscar: “Yo te había preguntado si ibas a hacer dosificación *full frame*; pero esto que pedís tiene *split*. No es que no se pueda hacer ni que el operador que está en este momento no sepa hacerlo, sino que no tiene la categoría para hacerlo”. Cuando veo que piden un editor con conocimientos de DaVinci, After Effects y muchas otras cosas, digo: “¿Qué estás pidiendo? ¿Necesitás un editor o una Victorinox¹⁰? Salvo que exista una categoría salarial, profesional y remunerada que diga que el que está editando también tiene que hacer el color, el sonido y las trucas, prefiero que el montajista sea montajista; el montador, montador; el editor, editor. Que no abarque más de lo que pueda apretar.

¿Qué es el montaje?

Es contar, a través de la asociación de imágenes, una historia, un momento, un sentimiento. Es buscar la forma para que esas imágenes tengan una estructura y un ritmo, que produzcan determinados sentimientos o emociones.



¹⁰ Victorinox: conocida marca de navajas, caracterizadas por su multifuncionalidad.



Laura Bua

(SAE)

Empezó a estudiar en el CERC¹, hoy ENERC, en el año 1978. En el segundo año de cursada optó por la especialidad que más le había gustado en el inicio de su carrera: montaje. Trabajó con Miguel Pérez en los laboratorios Alex. Empezó como meritoria y luego fue asistente, siendo una de las primeras mujeres que se dedicaron a la edición en nuestro país. Queriendo continuar con el cine etnobiográfico por Jorge Prelorán, en 1982 fundó Cine Testimonio junto a un grupo de documentalistas formadxs en diferentes escuelas de cine. En el mismo sentido, no tardó en crear Cine Testimonio Mujer junto con Silvia Chanvillard, codirigiendo con ella *Solas o mal acompañadas* (1988, Premio OCIC, La Habana, 1988; Mejor documental La Mujer y el Cine, 1989) y *No sé por qué te quiero tanto* (1992). En su extensa trayectoria ha editado largometrajes de ficción y documentales, cortos, publicidad, institucionales y series de televisión. También ha participado en numerosos congresos y jornadas. Fue asesora de edición de documentales en la Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV), Cuba; miembro del Consejo Académico e instructora de Montaje en la ENERC, donde actualmente se desempeña como tutora de tesis documentales. Es socia fundadora y actual vicepresidenta de SAE, período 2019-2021.

¿Cómo fue que elegiste el montaje como profesión?

Empecé a estudiar en el CERC, hoy ENERC, en el año 1978, durante la dictadura militar. El primer año contenía las mismas materias para todxs lxs alumnx y en segundo se elegía la especialidad. Escogí montaje porque fue lo que más me gustó de lo que habíamos visto en primer año. Teníamos como profesor a Jorge Garate (editor de Argentina Sono Film), quien nos enseñó a manejar la moviola. En el tercer año entraron como docentes César D'Angiolillo y Miguel Pérez. Por ser la única que había elegido esta especialidad, el último año lo cursé trabajando en los laboratorios Alex con Miguel. Empecé como meritoria y luego fui asistente. La primera película que hice como meritoria fue *Momentos* (María Luisa Bemberg, 1981), que fue un bombazo porque la mayoría de quienes trabajamos en ella éramos mujeres. Estaba Lita Stantic a cargo de la producción ejecutiva, Diana Frey en producción, Margarita Jusid en arte—que

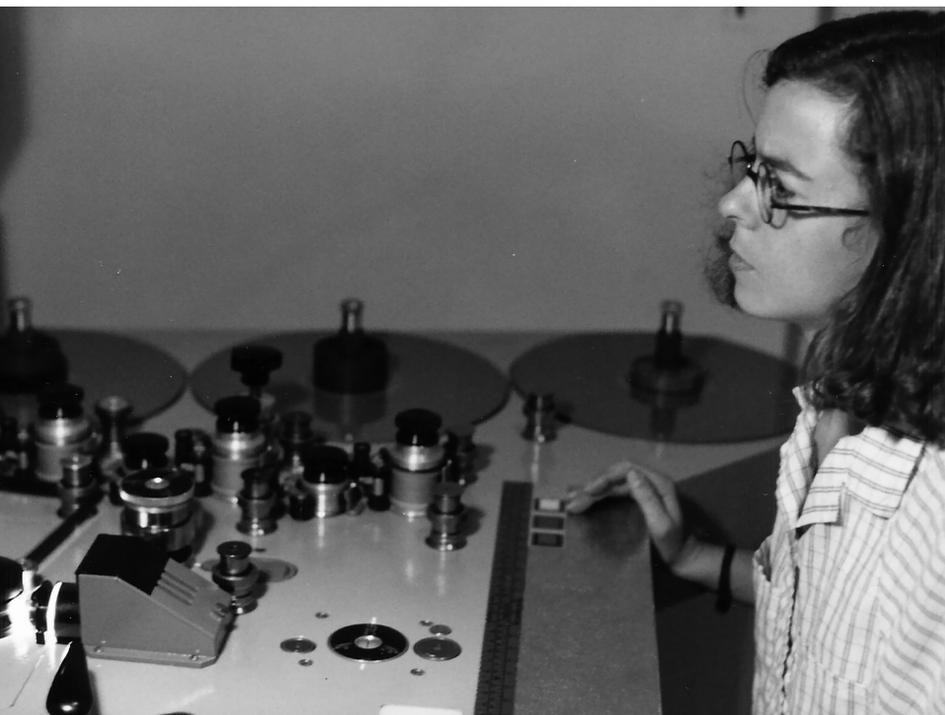
¹ CERC: Centro Experimental de Realización Cinematográfica.

volvía a trabajar en el país—, y María Inés Teyssié en foto fija. Al poco tiempo, con el regreso de la democracia, empezó a haber mucha producción cinematográfica y comenzamos a trabajar bastante.

¿Tuviste alguna referente mujer cuando empezaste a trabajar?

Evidentemente fui una de las primeras mujeres que se dedicaron a la edición porque recuerdo que me recibió Silvia Ripoll en el hall de entrada de Alex y me dijo: “¡Al fin otra mujer!”. En ese entonces las únicas que trabajaban en el área de montaje eran las cortadoras de negativo. Fue un momento en el cual varias mujeres incursionamos en el mundo de la edición, que hasta ese entonces solo era de los hombres. También llegaron Marcela Sáenz, que venía de la escuela de Vicente López, y Liliana Nadal que había estudiado Letras. Más tarde, se sumaron Patricia Enis, Sonia Grimoldi, Natacha Valerga y algunas más que comenzamos a invadir los pasillos del laboratorio.

Al principio era un poco difícil porque se nos burlaban mucho. Éramos mayoría de chicas que veníamos de escuelas de cine y en esa época te miraban raro porque todxs lxs que trabajaban en el laboratorio se habían formado de oficio.



En los Laboratorios Alex. Buenos Aires- Mayo, 1987.

En Alex nos ganamos un lugar porque trabajábamos a la par, pasábamos todo el día en el laboratorio. Nosotras entramos cuando empezó la democracia y cambió radicalmente el mercado audiovisual. En esa época había muchos largometrajes para editar, por lo general contrataban unx asistente durante todo el rodaje y la edición de la película y luego, en el final, para los doblajes o el armado de bandas. Todo era más artesanal y muchas veces éramos varix asistentes en una película en esa etapa final.

Al mismo tiempo, yo seguía trabajando con los documentales. Recuerdo que para quienes estábamos con el cine documental, la única forma de ver películas—cuando conseguíamos una copia—, era que nos prestaran alguna moviola después del horario de trabajo y verla proyectada ahí. Fue una cosa muy loca. Juan Carlos Macías, Miguel Pérez, César D'Angiolillo, Luis Mutti y Norberto Rapado, entre otros, nos facilitaron mucho las cosas. Nos prestaban las llaves de sus moviolas, tanto para ver películas como para editar algún documental. En 1982 se había formado Cine Testimonio, donde yo editaba documentales y cortos *ad honorem*. Varix documentalists nos unimos para poder estrenar en una sala, el Cine Arte en la avenida Corrientes. Fue toda una novedad.



Junto a Mario Piazza durante el montaje de *La escuela de la señorita Olga* en Cinecolor. Olivos, Buenos Aires - Septiembre, 1990.

¿Qué era Cine Testimonio?

Empezamos siendo un grupo de documentalistsxs formadxs en diferentes escuelas de cine que nos juntábamos a proyectar películas y que, un poco más tarde, en 1982, fundamos Cine Testimonio. Queríamos continuar con el trabajo documental que había empezado Jorge Prelorán, con el cine étnico. Éramos pocxs, nos conocíamos mucho y todxs teníamos interés en hacer cine documental porque no se salía a filmar casi nada a la calle en esa época, ni se reflejaba la situación social que se estaba viviendo. Eran resabios de la dictadura.

Salimos a filmar lo que nos interesaba en 16mm. Nos juntábamos en grupo y cada integrante colaboraba con alguna tarea. Entre lxs integrantes estaban Tristán Bauer y Silvia Chanvillard, quienes hicieron *Martín Choque, un telar en San Isidro* (1981) y *Ni tan blancos, ni tan indios* (1984). Tristán había egresado del CERC junto conmigo; Silvia, del taller de Simón Feldman. También estaban Alberto Giudici, periodista que dirigió el documental *Causachum Cusco* (1982) y el corto animado *La nariz* (1985); Víctor Benítez, otro que egresó del CERC conmigo, dirigió *La cruz Gil* (1985); y Marcelo Céspedes, que había estudiado en la Escuela Panamericana de Arte, hizo los documentales *Por una tierra nuestra* (1984) y *Los totos* (1983). Esta última película la filmamos junto a Juan José Campanella y Fernando Castets, quienes habían estudiado en la Escuela de Cine de Avellaneda, y posteriormente filmaron *Victoria 392* (1984). Posteriormente, varixs comenzaron a hacer sus primeros largometrajes. Cuando Carmen Guarini regresa de estudiar en Francia, se une a Marcelo Céspedes para hacer *Hospital Borda: un llamado a la razón* (1986) y ese mismo año fundan la productora Cine Ojo. Ya en 1990, Tristán Bauer filmó *Después de la tormenta*.

Con Silvia Chanvillard, con quien habíamos trabajado en otros proyectos por encargo, pensamos en hacer cine con temática de mujer y formamos *Cine Testimonio Mujer* para continuar con los documentales. Nos interesaba mucho el cine feminista. Llegamos a hacer solamente dos películas: *Solas o mal acompañadas* (1988) y *No sé por qué te quiero tanto* (1992), ambas en 16mm. En esa época era todo un logro poder hacerlo. Manuel Antín nos apoyó bastante desde el INCAA² y muchas productoras amigas nos prestaron equipos. Había muchas ganas de hacer cosas.

Hay un especial trabajo sobre diversas formas de testimonio en las películas que realizaste con Silvia Chanvillard: la entrevista, la voz en off, la crónica, el testimonio directo ¿Cómo trabajaron esa diversidad?

Los primeros trabajos que se hicieron en documental eran estrictamente como los de Jorge Prelorán: ir y registrar lo que sucedía. Pero con Silvia queríamos

² INCAA: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

probar y trabajar otras cosas. En un principio, *Solas o mal acompañadas* iba a ser una película sobre madres adolescentes. Empezamos con la investigación de campo y en la búsqueda nos encontramos con que las madres adolescentes eran las menos y que había muchas madres solas que se las tenían que arreglar para trabajar y mantener a sus hijos. Decidimos hacer la película sobre ellas. En la película grabamos sus testimonios para que cuenten sus historias, entrevistamos a personas por la calle para saber qué era lo que opinaban respecto a la crianza de lxs hijxs en esa época, y ficcionamos con ellxs algunas situaciones domésticas, a veces en sus casas, otras las armamos en locaciones que conseguimos.

Hacer *No sé por qué te quiero tanto* fue un proceso muy interesante y muy intenso. En esa época trabajamos en Lugar de Mujer con grupos de autoayuda. En ese espacio ofrecían ayuda psicológica y legal a mujeres en situación de violencia. Tuvimos que pedir permiso al grupo para poder participar y teníamos que ir todas las tardes a participar de los encuentros. La verdad es que fue duro. Te replanteas un montón de cosas en esos grupos de trabajo. Algunas mujeres podían salir de la situación, otras volvían a caer, era un círculo. Además, todas las investigaciones requieren de mucho compromiso, entonces terminás siendo amiga de las personas y conociendo lo que padecen. Chana, la que tiene el puesto de frutas en el mercado, fue un personaje maravilloso. Siempre tuvo buena predisposición y quería transmitir su experiencia a otras mujeres en su misma situación. Trabajamos la película en su casa, hicimos toda la experiencia habida y por haber.

¿Cómo surgió la idea de que Chana tocara los bongós irrumpiendo la toma de conciencia en su testimonio?

No lo sé. En ese entonces estábamos muy inspiradas por Wim Wenders, con el tema de observar. Como en el comienzo de *Las alas del deseo*, cuando espía dentro de los departamentos. Primero desgrabábamos o anotábamos las entrevistas, después tirábamos todo el material en el piso, rearmábamos y charlábamos con ellas el guion. Más tarde pensábamos de qué manera podíamos encarar el trabajo. En el caso de Chana, directamente fuimos y nos instalamos en su casa. Le usamos el televisor, pusimos material de películas viejas y trabajamos con ella ahí mismo. En esa época hicimos el trabajo a nuestra manera y con las locuras que queríamos probar. No teníamos a nadie que nos dijera de qué manera hacer la película, éramos libres de usar la forma que quisiéramos. Por eso incluimos también toda la alegría que tenía Chana y su música. Nos faltó hacer la tercera película que queríamos; pero, en esa época, era muy difícil abordar la problemática del aborto. Nos echaban de los hospitales, no se quería hablar del tema.

¿Tenés alguna metodología de trabajo en particular?

Hoy por hoy me parece que no tengo una metodología concreta, porque depende un poco de cada proyecto. Sin embargo, cuando empecé a trabajar como asistente fui adquiriendo las metodologías de dos personas con estilos distintos. Por un lado, Miguel Pérez, un obsesivo trabajando: yo estaba permanentemente a su lado durante horas y horas de trabajo. Por el otro, estaba César D'Angiolillo, que tenía una forma más emocional de trabajar, hablaba mucho de lo que trataba la película, era a mi modo de ver una metodología más intuitiva.

Luego había proyectos donde tenías que seguir el guion al pie de la letra. Recuerdo que Juan José Jusid traía el libro totalmente cronometrado. Editaba las películas casi exactamente como el guion original, era su estilo. Me pasó con una comedia que el guionista se sentó a mi lado y no me dejó tocar nada porque pensaba que podía arruinar los chistes. Por lo que, algunas veces tenés más libertad respecto al guion y otras veces no. Soy de la idea de que el guion se reescribe en la edición.

En el documental siento que tuve mucha libertad y manejé el guion a partir del material. Varias veces llegan a la isla, te dan el material y te dicen la idea general del documental y eso es todo. Ahí hay un trabajo que es solo de edición. Muchas veces hay un guion inicial, pero cuando salen a filmar misteriosamente desaparece (risas) y vuelven con mucho material que no estaba



previsto filmar. Existe una idea de qué es lo que se va a contar, pero luego hay tanto material que hay que empezar de cero. Tenés que ver todo el material, tenés que escucharlo, seleccionarlo, tenés que hacer un primer armado, probar, ver si va por ahí o no. Tenemos que guionar. Hay poca gente que se toma el trabajo de hacer el guion después de la filmación. Cuando eso no sucede, somos nosotrxs quienes caemos en ese papel. En los documentales ocurre mucho que lxs editorxs guionamos o estructuramos narrativamente.

¿Cómo fue tu transición de la asistencia a la edición de largometrajes de ficción?

Era aproximadamente el año 1988: Alejandro Alem, Pablo Mari y yo estábamos en Cinecolor como socixs. Veníamos haciendo de todo un poco: publicidad, documentales e institucionales. Ahí me tocó editar mi primer largometraje, *Nadie nada nunca* (1988), la ópera prima de Raúl Beceyro, un director santafecino. Lo que más me gustaba eran el documental y el largometraje de ficción. No me gustaba, como a Alejandro y a Pablo, editar publicidad. Alejandro Parysow ya era asistente. En esa época se fueron definiendo de a poco nuestros futuros: Pablo iba más hacia la publicidad; yo, al largo; y los dos Alejandros, a la televisión.

¿Cómo elegís los proyectos?

Siempre digo que me gusta editar de todo. Cuando entré a trabajar como asistente a Aries Cinematográfica, había muchxs directorxs con estilos distintos y me tocó trabajar en películas de Enrique Carreras, Adolfo Aristarain y Héctor Olivera. Héctor realizó una película enorme, *Buenos Aires Rock* (1983). Filmaron a dos o tres cámaras, había mucho material para trabajar, fue una buena experiencia. Aristarain no te dejaba entrar a la isla mientras editaba con el montajista, Eduardo López. Yo entraba después y asistía a Eduardo pero nunca mientras estaba Adolfo. Con Carreras el trabajo era muy industrial, muy rápido: él filmaba casi uno a uno—solo hacía una o dos tomas por cada plano—. Por lo tanto, mi trabajo consistía en cortar la claqueta al inicio y los velos del final de la película de 35mm y pegar la toma tal como estaba. Eran películas muy comerciales y de entretenimiento. Era impresionante lo que Carreras sabía: ponía la cámara, hacía un plano y un contraplano, se revelaba el material, se pegaban las tomas y ya estaba la película. ¡Era impresionante!

Hubo casos de directorxs que eran todo lo contrario. Cuando César D'Angiolillo editó *Tangos, el exilio de Gardel* (Fernando E. "Pino" Solanas, 1985), yo era asistente de montaje con Marcela Sáenz. Pino daba cátedra para editar cada escena, cada puesta que había hecho. Nos explicaba el por qué y nosotras estábamos fascinadas, era como una clase particular. Obviamente, se tomaba mucho más tiempo para editar.

¿Cómo fue tu transición desde la moviola a la computadora? ¿Qué diferencias y qué dificultades encontraste?

Fue toda una aventura porque nosotrxs fuimos lxs primerxs que trajimos el Avid a Argentina en los años noventa. Pablo Mari y José Luis Díaz (sonidista) viajaron para hacer la investigación. Con Pablo, Alejandro Alem, Eddie Flehner y Alejandro Santangelo —que lo operaba— comenzamos a editar en Avid en las cabinas de Cinecolor. También vino un representante de Avid para enseñarnos. ¡Fue maravilloso! ¡Fue increíble! Antes teníamos que pegar la película con cinta adhesiva, teníamos los rollos en una lata en la que había que buscar los descartes. ¡Era una locura! Hoy lo pensás y es imposible, aquello fue mágico.

Recuerdo que una cortadora de negativos me contaba que ella pegaba el 35mm con acetato. Trabajar con material fílmico era algo muy artesanal.



¿Qué tipo de producciones se comenzaron a hacer en digital: televisión, cine, publicidad?

En esa época se hacía mayormente publicidad porque los valores eran más accesibles para los presupuestos que manejaban en ese rubro. Después comenzaron con los largometrajes, pero todavía se seguía cortando el negativo, porque se proyectaban en 35mm y porque a lxs directorxs/productorxs aún les costaba el paso al digital. En cine fue bastante progresivo, no fue tan inmediato como en la publicidad.

Con los años todo el mundo se pasó a trabajar en la computadora porque nadie podía creer todo lo que se podía hacer. En el programa de edición tenías la posibilidad de guardar diferentes versiones y de revisar el material completo. En la moviola las perdías, porque para hacer una edición distinta tenías que despegar y volver a pegar el mismo material. Si querías volver a la versión anterior, tenías que acordarte de memoria cómo estaba editada. Lo mismo sucedió con la truca: antes para hacer un fundido teníamos que marcar con lápiz e imaginar la sobreimpresión. En el Avid lo veías al instante. ¡Era magia! Lo que sucedió es que pedían cada vez más: cuando más tenés, más querés. Entonces tenías que editar a mil por hora, cuando antes era todo mucho más relajado y artesanal. Fue un cambio total, hubo muchxs que se adaptaron y otrxs que no pudieron hacerlo.

¿Cuál es tu método de trabajo para editar una película? ¿Cómo hacés para distanciarte y volver al material con otra perspectiva?

Por lo general voy armando a medida que recibo el material. Primero por escenas, luego por secuencias, pero totalmente aleatorias, no en el orden propuesto por el guion. Luego, y en la medida que puedo, voy armando respecto a la continuidad del guion. Por ejemplo, cuando trabajo con Teresa Costantini, le mando las escenas editadas y ella va haciendo las devoluciones. Entonces vuelvo a rehacerlas o le hago nuevas propuestas, porque sé que ella está esperándolas. Una vez que tenemos todo el material y, cuando ella ya terminó la filmación, vemos un primer armado completo juntas y rearmamos.

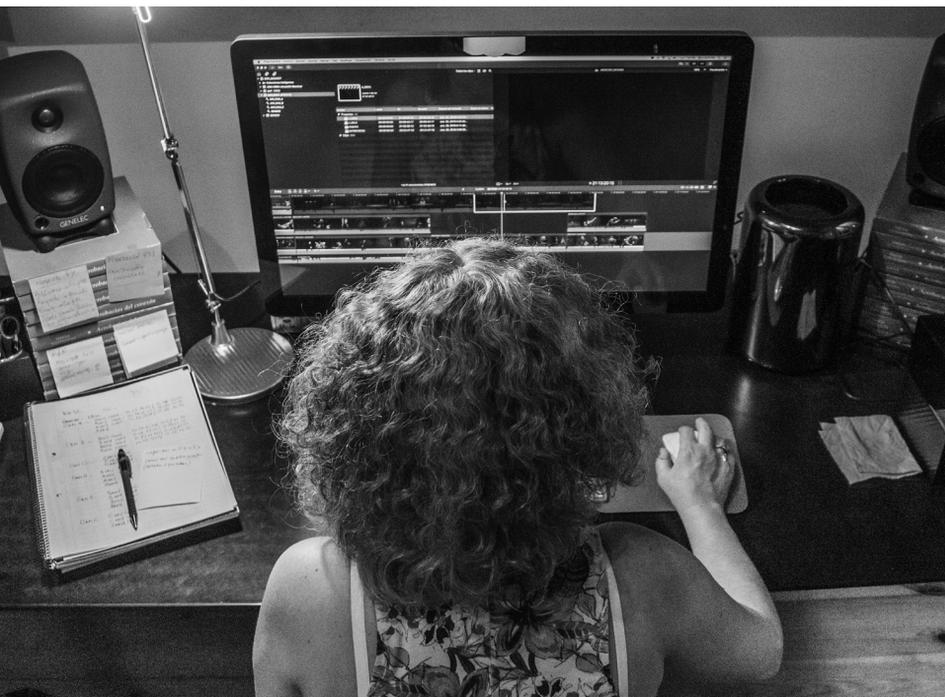
En *Yo soy así, Tita de Buenos Aires* (2017) teníamos pensado un comienzo, pero Teresa no tenía del todo cerrado el final. Al comienzo lo fuimos trabajando con la canción "Yo soy así". Eso nos permitió probar si la separábamos o si la dejábamos toda de corrido. Después trabajamos bastante el final porque ella quería algo que a mí me gustaba mucho, que era que los personajes entraran en su recuerdo. Fuimos reescribiendo, probando, convenciéndonos, mostrando. Veíamos la película con otras personas porque queríamos tener las devoluciones, sentir qué pasaba cuando la veían. Creo mucho en eso. Cuando unx muestra el trabajo, siempre espera una reacción: si genera alguna sensación o si no produce nada. Todo aquello que te marca un poco de distancia del material sirve porque siempre aparece alguna crítica constructiva. No quiere decir que la vayas a usar sí o sí, pero por lo menos te hace pensar y te hace justificar lo que estás trabajando, sentirte más segura con el corte que estás haciendo o seguir probando. Eso me gusta mucho y siempre le digo a lxs alumnx que lo hagan, que consulten, que hablen mucho con sus colegas. Eso siempre te da un ida y vuelta constructivo y no te deja tan encerrada en una burbuja.

La primera mirada

Otro tema para mí es volver a ver el material que quedó descartado. Armaste una escena, la editaste con una intención determinada; pero cuando revisás ese material ves que hay una toma que quedó afuera que remarca otro gesto o intención. Si no volvieras a ver el material, te la perderías. A veces, por cuestiones de producción, hay poco tiempo; sin embargo, siempre hay que tratar de hacerse tiempo para probar cortes en la edición.

Hiciste algunas películas protagonizadas por Teresa Costantini y otras dirigidas por ella. En todas, la temática es sobre mujeres. El cine tradicionalmente ha sido contado por varones y trata sobre ellos. Sin embargo, ustedes estaban haciendo algo completamente distinto en esa época. ¿Cómo viviste ese proceso? ¿Qué significó para ustedes?

Coincido mucho con Teresa en las películas que nos gustan y en nuestros gustos literarios. Cuando me llamó para editar su primer largometraje de ficción, charlamos mucho sobre estas cosas. Desde entonces se fue gestando este dúo artístico. Cada una se siente apoyada por la otra y eso es muy importante a la hora de trabajar en equipo. En sus primeras películas, la mayoría producidas por hombres, a Teresa le pasó que la querían solamente como actriz. Pero llegó un punto en el que ya no quería protagonizar más porque su interés



estaba en enfocarse en el rol de directora. Para *Felicitas* (2009) y *Yo soy así, Tita de Buenos Aires* hubo productoras mujeres y ella pudo dedicarse solo a dirigir. A partir de ahí cambió bastante su perspectiva y su búsqueda. Comenzó a hacer proyectos más complejos y comprometidos.

¿Cómo ves la evolución de la igualdad de género en el medio audiovisual?

Siento una progresión que es regular. A las mujeres nos cuesta mucho llegar a los lugares de poder, el crecimiento profesional es muy desparejo. Si bien somos muchas mujeres editoras, tenemos un techo de cristal. Con las directoras me parece que es aún más difícil, todo el tiempo les están tomando examen. A las directoras de fotografía también les cuesta mucho ser consideradas del mismo modo que a los hombres. En cine tampoco convocan mujeres compositoras.

Pedir el cupo femenino en todos lados es lo único que nos puede ayudar a igualar las oportunidades profesionales, que era algo que yo no pensaba que fuera necesario. Cuando ganamos el premio a Mejor Realizadora con *Solas o mal acompañadas* en la segunda edición del festival La Mujer y el Cine en Mar del Plata, en 1989, lo primero que nos cuestionaron fue que ganara una película de mujeres con temática de mujeres. Eran las mujeres en el cine y había mucho recelo, cosa que tenemos que aprender a superar.

Nombraste tu trabajo como docente, ¿te ayuda esta profesión a la hora de editar? ¿Qué te aporta el intercambio de opiniones con tus estudiantes?

Dar clases me ayuda mucho. No doy clases ni técnicas ni teóricas, ahora estoy haciendo tutorías. Es algo que me interesa mucho y me gusta darles material de escenas que yo hice y que ellxs editen su propia versión. Al principio, lxs alumnxnxs están afuera y critican mucho el material bruto: “¡Ay! ¡Pero qué mal actúan! ¡Pero esto no está bien...!”. Les digo que si no entran en el código del relato y no quieren a los personajes, no van a lograr contar nada. Tanta crítica negativa no funciona. Dos minutos después de empezar a editar, van descubriendo lo que pueden contar. Viendo el material empiezan a separar y pensar qué pueden hacer con esta situación, qué pueden hacer con aquel otro plano. Ese proceso que recorren está bien, hacen su propia interpretación del material y, por lo general, me devuelven otra edición que yo tal vez no había pensado.

Cuando estás editando con directorxs, dependés de sus miradas y lo que quieren contar. Cuando le das el material a alguien que no tiene ni idea ni está atado a nada, ve otras cosas que hay en ese mismo material. Eso es buenísimo, el trabajo con lxs alumnxnxs me devuelve mucho. Siempre me piden que les

muestre cómo edité esa escena pero no lo hago porque no quiero que estén condicionadxs, quiero que editen con total libertad.

Al momento de editar, ¿qué valor le das a la intuición y a lo racional?

Primero edito en un modo más racional porque trabajo con el guion, con la propuesta previa de la película. Después empiezo a trabajar lo intuitivo, porque voy viendo lo que pasa con lo que armé, con lo que se espera que produzca el material y qué sensaciones genera. Ahí me juego más con la edición. También ocurre que hay personas con las que ya nos conocemos de trabajar en varias ocasiones juntas. Por ejemplo, con Teresa Costantini no le doy tanta atención al guion, sino que al momento de editar priorizo todo lo que me contó en relación a la película durante los diferentes encuentros que tuvimos previamente. No es que me aleje del guion, pero ya sé qué es lo que quiere la directora, cuál es su búsqueda. Entonces tengo más libertad para lo intuitivo en el momento de hacer mi propio armado de la película.

En *El amor y la ciudad* (2006) fue completamente distinto el guion a lo que Teresa rodó. Originalmente quería hacer una película con una ciudad devastada después de 2001 y el film cambió rotundamente en la edición. La historia terminó siendo la relación de la protagonista con su padre. Vino un actor francés buenísimo y muy comprometido que le dio durante el rodaje una impronta al padre que fue impresionante. Entonces la segunda parte de la película cobró una dimensión completamente distinta a lo que era originalmente. Nos dimos cuenta durante el rodaje de este cambio, porque empezaron a llegar las escenas y no eran tal cual estaban en el guion. La historia seguía siendo la misma, no había cambiado, pero el peso que tenía la ciudad se fue perdiendo y pasó a ser la historia de la protagonista con su padre. Fue una reescritura en edición a partir de la filmación.

¿Cuándo te das cuenta de que un corte funciona?

Cuando lo veo en la pantalla grande. Me pasó muchas veces que, en lo cotidiano, veo el corte y todo funciona. Pero la verdad está cuando ves el corte en un cine. Si lo veo proyectado y no funciona, vuelvo a editar. Siempre es importante hacerlo antes de la mezcla de sonido para ver si la estructura de la película funciona o si hay que arreglar algunos cortes.

¿Cuál es el valor de la música en la obra audiovisual?

La música le agrega mucho valor a las películas. De hecho, soy de musicalizar bastante. Busco música distinta, pruebo, cambio. La música genera climas que muchas veces no podés lograr solo con las imágenes. Te ayuda a editar y además ya le das el valor que tiene esa escena con la sensación que la música

genera. Para trabajar me ayuda bastante y también me gusta. Disfruto de buscar distintas músicas, probar, ver qué pasa. Es muy bueno trabajar con la música, marca tiempos y ritmos.

¿Cómo explicarías qué es el montaje a alguien que desconoce el trabajo en la industria audiovisual?

El montaje es la reescritura de la película. Es como si fuera un guion nuevo, porque lo que vuelve de filmación es una cosa diferente de que lo que se escribió. Siempre hay cambios, para bien o para mal, pero están las filmaciones, están las marcaciones, lo que hacen los intérpretes, lo que surge en el momento. Hay tanto en juego que lo que vos recibís no es exactamente lo que está escrito en el papel. Entonces lo que se hace es reescribir, reinterpretar ese guion. No hay que irse de la historia, sino trabajar esa historia con el material nuevo que llega a la isla de edición.

¿Qué consejo le darías a alguien que está empezando a estudiar montaje?

Que sea persistente, que no se rinda, que le dedique tiempo y que pruebe todo, que trabaje. Eso es lo mejor que te puede pasar, que te llegue mucho material para editar. Hay que aprovechar para trabajar, probar cosas, editar.





Ana Poliak

Empezó a estudiar en el CERC, hoy ENERC, en el año 1981. En cuanto terminó de cursar, entró como meritoria en el montaje de *Mercedes Sosa, como un pájaro libre* (1983). En esos años le dijeron que, para ser montajista, había que ser ayudante unos diez años. Consegirlo no era sencillo, sobre todo para una mujer. Por esa razón, y no queriendo pasar su vida haciendo una tarea que ella consideraba mecánica, saltó al rubro dirección. Mientras trabajaba en diversos proyectos, surgió una maravilla que cambió su vida: el Avid. En 1989 fundó la productora *Viada Producciones*, con la que, además de sus propios trabajos, coprodujo films como *Extraño* (2003) de Santiago Loza y *La cantata de las cosas solas* (2003), de Willi Behnisch. Dirigió los largometrajes *Que vivan los crotos* (1990), *La fe del volcán* (2000) y *Parapalos* (2004), de los que también fue montajista, tarea que desempeña hasta hoy junto a la de asesora y directora de montaje en proyectos de otros directorxs. Estudió dibujo y pintura con Anselmo Piccoli. Actualmente continúa desarrollando su propia obra plástica, bajo el asesoramiento del pintor Eduardo Medici.

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

En 1981, durante la última dictadura, ingresé al CERC (hoy ENERC), que estaba dirigido por un militar. En esa época, se cursaba cuatro horas teóricas diarias, de lunes a viernes, durante dos años. En los prácticos, cada alumno dirigía su propio trabajo, pero además tenía que pasar por todos los demás rubros—iluminación y cámara, sonido, montaje, producción y guion— en los cortos de sus compañeros. Recién para la tesis se elegía la especialidad y solo se seleccionaban tres proyectos para filmarse. Como la dirección de los mismos era una decisión de los profesores, se tornaba, en cierta forma, un premio codiciado por todos.

Los prácticos de primer año, para cada alumno, consistían en: una narración con diapositivas, muda; un corto de 25 segundos, en 16mm, B/N, mudo, en plano secuencia; y, por último, un corto de 1 minuto, 16mm, B/N, mudo. Los prácticos de segundo año, también uno por alumno, eran: un corto de 1 minuto, 35mm, color, mudo; y un corto de 3 minutos, 35mm, color, sonoro. Final-

mente, la tesis—muchas veces terminada después del tercer año—consistía en un corto de 10 minutos, 35mm, color, sonoro.

Los ejercicios en 16mm se filmaban con una Bolex a cuerda, que permitía tomas de una duración máxima de 25 segundos. Con el corto de 1 minuto de primer año comenzaba nuestra experiencia de montaje, en una única moviola 16mm a manivela—similar a las de Súper 8 de la época—, con una pantallita de unos 10x6cm aproximadamente, para la cual teníamos que pedir turno. El material 16mm, B/N, demoraba más de tres meses en llegarnos. Nunca comprendimos por qué. Se revelaba y copiaba en un laboratorio de la Armada. Al filmar ese primer corto mudo descubrí que la dirección me hacía absolutamente feliz. Tres meses después, editándolo en la moviola a manivela, descubrí lo mismo del montaje.

Para los trabajos de 35mm la escuela contaba con una única moviola Prevost de cuatro platos, muy deteriorada, que tenía un secador de pelo de plástico, un poco derretido, para refrescar el motor. Cuando llegamos a ella, mi entusiasmo fue tal que comencé a convertirme en la montajista de muchos de los trabajos de mis compañeros.

Finalmente fui “premiada” con la dirección de una de las tesis, que se fue postergando tanto—como ocurría con todos los trabajos— que recibí mi título cuando regresé de rodar mi primer largometraje como directora: *Que vivan los crotos* (1990), en el cual también fui montajista.

Pero, antes, en cuanto terminé de cursar los dos años teóricos de la escuela, comencé a buscar un trabajo como meritoria y logré entrar, como tal, en el proceso de montaje de la película *Mercedes Sosa, como un pájaro libre* (Ricardo Wullicher, 1983), rodada en 16mm. Se editaba en los laboratorios Alex, una suerte de prisión sin rejas. Allí, los montajistas que tenían su propia moviola—que eran muy costosas—alquilaban cabinas minúsculas, en un pasillo o en un sótano, donde no había ni una ventana ni una entrada de aire. Pequeños habitáculos con estantes repletos de latas oxidadas. Todo muy lúgubre y agobiante. Cuando se terminó la película, cuyo montaje llevó nueve meses, me dijeron que, para ser montajista, había que ser ayudante unos diez años. Conseguirlo no era sencillo, sobre todo para una mujer. Sumado a esto, el ayudante hacía un trabajo parecido al de un sastre o una modista. Trabajaba en paralelo, en otra cabina, donde sincronizaba el sonido—grabado en magnético perforado— con la imagen, cortando con la empalmadora y pegando todo con cinta adhesiva. Así que ni siquiera tenía contacto con el proceso de montaje, que ocurría en otro lado.

Comprendí que no quería pasar mi vida haciendo una tarea mecánica en esa especie de mina llena de túneles oscuros, húmedos y deprimentes y salté al



Retratada por su amiga Sabina Đogić en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, donde se desempeñó como jurado en 2008.

rubro dirección, donde volví a hacer un trabajo como meritoria en *El juguete rabioso* (José María Paolantonio, 1984). Desde allí seguí toda la “carrera” que el sindicato te exigía para llegar a ser asistente de dirección: tres o cuatro largometrajes como segundo ayudante de dirección –pizarra, planillas, marcación de la ubicación de actores y seguimiento de los procesos de vestuario y maquillaje, para acelerar tiempos– y tres o cuatro más como primer ayudante de dirección –continuidad y citación de actores–. Trabajé en nueve largometrajes. En el último, *Cuerpos perdidos* (Eduardo de Gregorio, 1989), fui

formalmente primera ayudante de dirección. Sin embargo, terminé siendo además asistente de dirección, por decisión del realizador, con quien la relación fue tan buena y creativa, que decidí ponerme en los títulos junto con Daniel Pires Mateus, el verdadero asistente de dirección, quien se ocupó de todo lo relativo al diseño de planes de rodaje, organización del *set* y toda la complejidad que atañe a ese rol.

En 1987, mientras gozaba de la increíble suerte de trabajar como segunda ayudante de dirección en *La amiga*, de Jeanine Meerapfeld, con Liv Ullman y Cipe Linkovsky, recibí la noticia de que había ganado el premio de la “Primer convocatoria a jóvenes cineastas para América Latina y el Caribe” —organizada por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, dirigida por Gabriel García Márquez— con mi proyecto *Que vivan los crotos*. De modo que, al terminar *Cuerpos perdidos*, me embarqué en mi propio proyecto y ya no volví a la rama de dirección porque, a pesar de que llamaba a los productores para decirles que quería seguir trabajando, me agradecían mucho pero ninguno volvió a convocarme. Circulaba la idea de que si habías dirigido una película ibas a estar distraída pensando en tus proyectos; no te interesaría el trabajo o, lo que era peor, si la película salía muy bien, dirían que era porque la habías dirigido vos... Tristes ideas de una época en la que, para el sindicato, solo podías pasarte de rubro una sola vez. Si dejabas dirección para pasar a montaje, nunca más podrías regresar ni cambiar a algún otro rubro.

En esos años fueron llegando nuevos formatos de video, como el U-Matic y el Betamax —que duró muy poco—, y comenzaron a surgir islas de edición fuera de los laboratorios Alex y Cinecolor. Por supuesto, la edición era lineal, copiando una toma tras otra sobre una cinta virgen, que era el *master* del armado. Nunca edité en una isla de estas características porque entiendo que no poder regresar para corregir, cambiar o hacer un replanteo es incompatible con el verdadero trabajo de montaje, que consiste en escribir y reescribir.

De pronto surgió la maravilla que cambió mi vida —y la de muchos más—: el Avid. Una isla de edición no lineal que permitía guardar infinitas versiones de un armado sin tener que deshacer el anterior, como sucedía en la moviola. Corrí a ver dónde podía aprender a usarla. Los cursos eran carísimos e inaccesibles para mí, así que fui llamando a todas las islas para ofrecerme una vez más como meritoria, hasta que me aceptaron en una y allí, en 1995, a poco de estrenar en salas *Que vivan los crotos*, terminada cinco años antes, aprendí a usar esa poderosa herramienta que lo revolucionaría todo. No solo hizo entrar luz en las cabinas de montaje, que ahora eran independientes de las cabinas de los lúgubres laboratorios, sino también en nuestros cerebros, que ahora podían dejar fluir su creatividad sin ningún freno atribuido a lo engorroso que era hacer un cambio en fílmico. Los que podían comprarla abrían

estudios en casas o departamentos en diferentes zonas de la ciudad, otros continuaban en sus cabinas de Alex o Cinecolor.

Entonces sí comprendí que mi oficio y mi medio de vida sería el montaje, independientemente de que cuando sintiera una gran necesidad de dirigir, lo hiciera. Así fue que luego realicé dos largometrajes propios, *La fe del volcán* (2000) y *Parapalos* (2004). Pero nunca pude concebir la dirección como “una carrera” o “un oficio”.

¿Cuáles fueron las primeras influencias –personas o películas– que te llevaron a elegir al montaje?

Sinceramente, no hubo una persona o una película que me llevaran a ello, sino el proceso vivido que detallé antes. Aunque sí tuve una experiencia inolvidable. Una tarde de 1982, entré por primera vez a las catacumbas de los Laboratorios Alex, donde mi entrañable y hoy tan extrañado amigo César D'Angiolillo, que había sido profesor de montaje en el CERC, me permitió asistir a una jornada de trabajo. Estaba compaginando *Espérame mucho* (Juan José Jusid, 1983) y, viéndolo trabajar, sentí que remontaba vuelo. Me invadió una inmensa sensación de felicidad por comprender “definitivamente” qué era el montaje y salí de allí como flotando. Recuerdo que esa noche tenía una reunión familiar a la que llegué eufórica. Traté de explicar a mi madre lo que había descubierto, pero claro... no era sencillo.

¿Tuviste alguna formación extra cinematográfica? ¿Qué otras disciplinas, artísticas o no, considerarás que son importantes para editar?

Desde los cinco años tuve una maravillosa inmersión en la Escuela experimental de educación estética de Ramos Mejía, proyecto revolucionario para la época, independiente de la escuela primaria. Allí tuve mi primer contacto con la plástica, la música, la cerámica y la literatura. Desde los doce años, en el taller literario, comencé a leer mucho y a muy buenos autores. Durante la escuela secundaria, tuve una formación en pintura con el maestro Anselmo Piccoli, de quien fui ayudante por un tiempo, antes de ingresar al CERC. Más tarde, una vez que había terminado mi primer largometraje como directora, tomé clases de dramaturgia con Mauricio Kartun y de puesta en escena con Augusto Fernandes. Asistí a numerosos talleres y continué haciéndolo hasta el presente en diversas disciplinas como fotografía, escenografía, vitreaux, animación, canto, manipulación de objetos... Hace unos años retomé la plástica con el maestro Eduardo Médici, dilecto discípulo de Piccoli. Considero que cuanta más rica sea la formación intelectual y estética del montajista, más probabilidades tendrá de aguzar su sensibilidad, que es lo fundamental para encarar el trabajo.

¿Cómo te llegan los proyectos? ¿Cómo los elegís?

Al ser una persona auto marginada de casi todo evento por fobia social, no conozco otra manera que no sea la de ser convocada por directores o productores y elijo en función del interés que me despierte el material, el director y, a veces, la disponibilidad de tiempo.

Al no participar activamente de ninguna organización de montajistas ni directores, creo no estar muy presente en el imaginario colectivo. Me ha pasado, al encontrarme casualmente con colegas, después de mucho tiempo, que se sorprendieran de que no viviera en el exterior. Por supuesto que nadie, por delicadeza, me dijo que pensaba que me dedicaba a otra cosa o que ya no estaba en esta tierra, ¡pero debe suceder! (risas).

¿Te preparás de alguna manera antes de empezar a editar una película? ¿Tenés un tiempo o período de adaptación al proyecto? Por ejemplo, charlas y visionado de material con lxs directorxs.

Cada proyecto es una experiencia distinta. A veces me traen el guion antes de filmar y me piden colaboración. Otras veces, sobre todo en documentales, el material en bruto, sin guion alguno. Otras, un primer armado de la película completa que prefiero mirar, así como también el material descartado, antes



de leer el guion. En cualquier caso, y sea en el momento que sea, la aproximación a la película “a encontrar” se trata de mi relación con el material y, por supuesto, con el director y sus deseos, a través de sucesivos encuentros. También me interesa investigar por mi cuenta acerca del tema central de la película, sobre todo en el caso de documentales. Por supuesto, siempre hay películas para compartir que me presentan como referencia o que yo misma sugiero, a fin de que el diálogo no sea solo con palabras, sino también con imágenes y sonidos.

¿Cómo es tu método de trabajo? ¿Cómo empezás a trabajar el material? ¿Ves todo, armás secuencias, cortás directo...?

Cada película me pide que invente un método y, curiosamente, casi nunca me sirve el de una para las siguientes. Lo único que puedo decir, que se repite en todas, es que miro absolutamente todo el material rodado, voy bautizándolo de algún modo que resulte claro al proyecto y también voy marcando los momentos que me parecen especiales por algún motivo. Si se trata de una ficción con secuencias y tomas numeradas, lo que hago siempre es armar tantos *timelines* como secuencias existan, con su número correspondiente y colocar en cada uno todas las tomas que se rodaron, con su sonido sincronizado, en orden de rodaje. De ese modo, no tengo que ir cargando cada toma para ver el material, sino, sencillamente, recorrer una “línea de tiempo”.

¿Qué tenés en cuenta al momento de seleccionar material?

En orden de prioridades, primero la expresividad –tanto en actuación como en imagen– luego el encuadre y por fin la perfección técnica: foco, fluidez de cámara, iluminación, entrada de micrófono, etc. Hoy en día, por suerte, muchos errores técnicos pueden subsanarse fácilmente en postproducción, de modo que es más sencillo concentrarse en la expresividad y fuerza de cada toma.

¿Qué prioridad le das al armado macro de la película y al armado micro de las escenas?

Cuando, al recibir el material y leer el guion, siento que la película tiene problemas graves, entonces me apresuro a hacer un armado macro del guion, en orden de escenas, colocando solo las tomas madre y sin hacer ningún tipo de montaje dentro de las escenas, para detectar rápidamente cuáles son esos problemas. Así se pueden descubrir con claridad personajes que sobran, incoherencias de la estructura y otros problemas. Cuando la estruc-

tura no está completamente definida, pero hay escenas que indiscutiblemente formarán parte de la película y son fundamentales, entonces dedico el tiempo de las dudas a pulir esas escenas hasta que las siento perfectas. Pero el camino que sin duda jamás tomo es el de comenzar a armar un guion desde la primera escena hasta la última, puliendo cada una exhaustivamente antes de pasar a la siguiente, porque sentiría que estoy trabajando “a ciegas” y perdiendo el tiempo en escenas que tal vez no quedarán o cambiarán de lugar en la estructura.

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

Un valor inmenso. Diría que ocupa el primer lugar entre las capacidades que debe tener un montajista.

¿Cómo te das cuenta y qué hacés si sentís que una película no funciona?

Me doy cuenta mirándola, no solo con un primer armado recibido, en caso de que así sea, sino al conocer el material rodado y las intenciones de la directora o el director. Lo que hago es precisamente lo que entiendo como montaje y que resume de una manera extraordinaria una frase de Robert Bresson que siempre tengo escrita en alguna pared de mi estudio como una máxima: “Armar y rearmar hasta la intensidad”.

¿Solés sugerir que se grabe nuevo material?

Por supuesto, es parte de mi trabajo. En uno de los últimos largometrajes que compaginé, llegamos al mejor armado al que podía llegarse, pero aun así sentía que a la película le faltaba espesor, profundidad. Entonces sugerí utilizar textos en *off* y al ser aceptada la propuesta, los busqué dentro de un material ligado a la problemática del protagonista, que estaba corrigiendo una obra literaria suya y él mismo los grabó con una cadencia neutra, pero cercana a un poema. Luego, una selección de esos textos colocados en puntos estratégicos en relación a las imágenes, le dieron ese espesor que le faltaba y completaron la idea que se buscaba desde la dirección.

¿Pensás en lo que estás editando cuando no estás físicamente en la isla de edición?

¡Por supuesto! Normalmente las ideas más claras surgen cuando no estoy allí. A veces llega un momento en que hay que tomar grandes decisiones. Atarme a la silla y a la pantalla frente a un material que ya conozco de memoria no me ayuda, sino todo lo contrario. Entonces tomo distancia haciendo cualquier otra cosa. Muchas veces, la solución me invade sin que esté pensando en el tema, como cualquier otra revelación o *eureka* de la vida.

¿Cuánto poder de decisión tienen lxs montajistas en el corte final de una película?

No me gusta la palabra “poder”. Obviamente, el espacio de toma de decisiones depende del que quiera darte quien dirige la película. Cuanto menos espacio te da, más revela su ego, su inseguridad y el disfrute del supuesto “poder” con que algunos viven la experiencia. En general, el disfrute de eso que llaman “poder” está ligado a la mediocridad. Trato de elegir bien los proyectos y los directores, para no tener que vivir situaciones desagradables que terminen seguramente en un apartamiento del trabajo, que es algo muy serio una vez comenzado. Prefiero directamente no involucrarme.

¿En qué consiste ser una buena editora?

En comprender qué se propuso el director y en saber escuchar al material. Si el armado posible que “pide” el material no coincide con lo que deseaba el director, hay que lograr que éste lo comprenda y hay que buscar alternativas para alcanzar su deseo. Puede ser rodando material nuevo, o trabajando con textos, o tantas otras formas. Pero si aun así no es posible, hay que torcerle el brazo al material, para lograr la mejor película posible.

¿Se puede o debe colar en el trabajo nuestra ideología de vida? ¿Podés editar un material neutralmente? ¿O eso es imposible?

Es absolutamente imposible editar en forma “neutral”. Si me ofrecen una película con la que no estoy de acuerdo desde el punto de vista ético y moral, no la acepto. Si en el transcurso de un trabajo surge algún choque relacionado con esta contradicción y no hay cambio posible, planteo la imposibilidad de hacerlo y me retiro. Esto me sucedió solo una vez en toda mi experiencia, con un director que quería asociar unas imágenes espeluznantes del holocausto alemán, con una música que para mí lo hacía tan intolerable que mis dedos se resistían a presionar las teclas. Él sostenía que era porque yo tenía una especial sensibilidad con el tema y entonces propuso colocar momentáneamente otra música. Así lo hicimos, pero el problema aparecía en otros puntos de la película, de modo que preferí dejar el lugar a alguien que pudiera colaborar desde una sensibilidad afín a la suya.

Editaste tanto películas de ficción como documentales, ¿considerás que existen diferencias entre el montaje de uno y otro género cinematográfico?

No, por el contrario. Creo que se trata siempre de encontrar “la película” dentro del material que se rodó y si no está, buscar cómo resolverlo. Miguel Ángel decía que esculpir era quitar del trozo de mármol todo lo que sobraba para que aflorara la escultura que estaba dentro. Sin embargo, no podemos aplicar

lo mismo al montaje, porque muchas veces tenemos que agregar trozos de mármol que no están.

*¿Cómo fue el proceso de edición de *La nostalgia del centauro* (2016)? ¿Trabajaste con el director? ¿Tenían un guion o una idea rectora?*

En el 2013 Nicolás Torchinsky, el director, había rodado un material definido en sus palabras como “sin guion, apenas con algunas notas y muchas inquietudes”. Llegó a mí con ese material en bruto, sin ningún intento de armado y me lo dejó para que le dijera cómo podíamos organizar un primer armado. Lo miré y sentí que, si bien con cualquier material se puede hacer una película que tenga comienzo y final, no había algo suficientemente interesante como para intentarlo. Charlamos mucho y se decidió continuar pensando y realizar un segundo rodaje, para el que él hizo solo un armado de lo ya existente, con el fin de ordenar sus ideas e hipótesis para el rodaje.

Después de filmar bastante material nuevo, regresó en el 2014 con un armado de unas tres horas, que incluía materiales de ambos rodajes. Miré el armado y el material descartado y sentí que ahí sí había una hermosa película posible. Dejé entonces todo en mis manos y, a partir del armado y el descarte, fui llegando a una especie de estructura, quitando todo lo que sentía ajeno a lo que Nicolás soñaba y dejando lo que creía esencial para su búsqueda. Le presenté el nuevo armado y continuamos trabajando a cuatro manos, él en su casa y yo en mi estudio, hasta que sentimos que la película había encontrado su forma ideal.

El sonido y la imagen parecen funcionar juntos como una especie de respiración de la película, ¿cómo fue el trabajo con el sonido?

Nicolás es sonidista. Por lo tanto, incluyó material sonoro desde los primeros bocetos de armado que hizo, lo cual nos permitió hacer un hermoso trabajo que hubiera sido imposible con imágenes mudas. Es una película-poema cuya respiración, como bien decís, no hubiera podido encontrarse trabajando en mudo y sonorizándolo al finalizar.

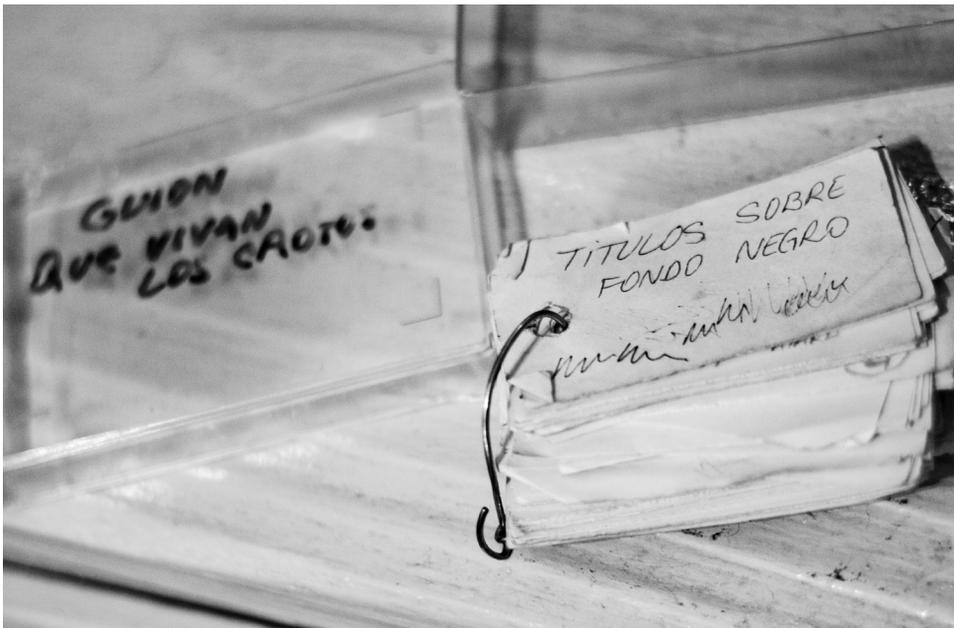
*¿Cómo fue la elección y el trabajo con la música en películas como *Extraño* (2001) y *El hombre congelado* (Carolina Campo Lupo, 2013)?*

Aprovecho, por alegría y orgullo, para contar que en *Extraño*, ópera prima de Santiago Loza, fui mucho más que montajista. Willi Behnisch y yo creíamos tan fervientemente en el talento de Santi, que quisimos ayudarlo a despegar. Lo hicimos a través de Viada Producciones, empresa que yo había creado para realizar *Que vivan los crotos*, mi ópera prima. Llevó ese nombre porque en el argot de los crotos, una “viada” es “una vida en las vías”.

Participamos desde la preproducción, poniendo nuestro trabajo y equipos: el Avid que teníamos entonces, además de equipos de iluminación. Yo asumí además el rol de producción y coordinación general de la preproducción, rodaje y postproducción.

En cuanto a la música, confieso que fue la única vez que se me ocurrió evocar una concreta, sin ponerme a buscar y probar opciones. Estábamos editando una escena que imperiosamente necesitaba música. Pensé que tenía que ser piano solo y recordé un CD de Charles-Valentin Alkan que había comprado para conocerlo. Luego de saltar uno o dos *tracks*, di con los temas que inmediatamente digitalizamos, colocamos en el armado y el casamiento con las imágenes fue tan bello que tanto Santi como yo quedamos felices.

En *El hombre congelado*, la música ya estaba elegida por Carolina Campo Lupo, la directora, cuando me contactó desde Uruguay con un primer armado y era tan bella que en el proceso de rearmado jamás se nos ocurrió quitarla. Son cantos clásicos que se interpretan en iglesias ortodoxas rusas y la versión que se escucha es la del coro de una muy pequeña, perdida en la estepa. El que canta es el cura de la iglesia que aparece al final de la película, emplazada en medio del helado paisaje ártico, como una verdadera aparición divina. Él conservaba una grabación y con permiso de la iglesia, se la cedió a Carolina. Ya



Tarjetas utilizadas como guías durante la búsqueda de la estructura de su película *Que vivan los crotos*.

no existen partituras ni tampoco hay información sobre las mismas. Lo único que hicimos luego fue colocarlas donde están, en función del armado final al que arribamos.

¿Los cambios tecnológicos afectan en algo tu visión del montaje? ¿Modificaron tu manera de trabajar?

Los cambios tecnológicos determinaron que me dedicara al montaje porque vinieron a resolver muchos problemas a la vez: la edición no lineal, incluso en video, sin la que, en mi opinión, no hay montaje; la apertura de nuevas islas externas a los laboratorios; el liberarse de las rígidas normas del sindicato que exigían recorrer un largo escalafón antes de poder compaginar; el casi imposible ingreso de las mujeres en el rubro, que en aquel momento solo podían ser imaginadas como cortadoras de negativo. Si no me equivoco, en 1982, solo Silvia Ripoll era montajista “oficial” con cabina en Alex; Liliana Nadal y Laura Bua eran asistentes “oficiales”, además de compaginar cortos y documentales independientes fuera de horario, y Marcela Sáenz hacía su primer meritorio con César D'Angiulillo, al tiempo que yo hacía el mío en *Mercedes Sosa, como un pájaro libre*.

¿Trabajás con asistente? ¿Cuál es la importancia de su trabajo? ¿Cómo influye en tu trabajo esa colaboración?

Trabajo a distancia con un asistente que arma el proyecto, sincroniza el sonido, maneja toda la parte técnica y asegura la compatibilidad de formatos. Por supuesto, en este momento en que todo cambia en un día o tal vez en horas, su trabajo es de una importancia crucial y necesita de una dedicación total a la actualización, que a mí no me interesa hacer ni creo que tenga que ver con el trabajo del montajista. Intenté trabajar con asistentes en la edición, pero no encontré un método que me fuera útil o necesario. Prefiero trabajar en soledad.

¿Cómo te relacionás con lxs directorxs? ¿Cómo se resuelve una diferencia de opiniones respecto al armado entre montajista y directorxs?

Las relaciones dependen siempre de las personas. Algunas terminan siendo grandes y profundas amistades; otras, una buena y hasta incluso hermosa experiencia pasajera; y algunas pocas veces, un desencuentro. En tales casos, decido rechazar el proyecto y dejar lugar a alguien que pueda sintonizar con el estilo y la personalidad de quien dirige y, desde allí, aportar salud al proyecto. Si no hay una sensibilidad en común y una confianza mutua de base, es difícil llegar a fondo en el deseo de quien dirige y desde allí poder ayudarlo.

Con respecto a resolver una diferencia en el armado, voy insistiendo en aquello que me parece muy importante para la película tantas veces como puedo, en forma enfática y apasionada, tratando de explicar los “por qué” y aclarando siempre que la película no es mía y que mi rol es ayudar desde la objetividad que me da el estar dentro y fuera de la película al mismo tiempo y no el de “imponer” mis ideas. En general, con el correr del montaje, las cosas se van revelando solas y no hacen falta “enfrentamientos bélicos”. Pero si existe un punto “fundamental”, que determina que la película “sea” lo que se busca y quien dirige no puede verlo, propongo entonces acudir a la mirada de terceros de suma confianza y respeto de quien dirige y mío, para tener otras miradas más objetivas, frescas y menos contaminadas que las nuestras. Por suerte, hasta ahora, esas personas detectaron el problema y su importancia y encontraron mejores palabras que yo para hacer comprender la magnitud del mismo. Pero si no sucediera y quien dirige persistiera en algo que a mi entender desbarata la película entera, quitaría mi nombre de los créditos, porque sería para mí avalar un mal trabajo.

Como montajista de las tres películas que dirigiste, ¿qué particularidades, ventajas y/o dificultades te planteó la edición de tus propias películas respecto del trabajo en películas de otrxs?

Aunque en los títulos de mis películas siempre figuró con alguna otra persona en el rubro guion, porque lo sentí como una forma de reconocimiento a las muchas charlas e intercambios que tuvimos con ellos previo a los rodajes, nunca trabajé con un guion. De modo que el montaje, en mis películas, siempre fue el verdadero momento de la escritura y no se diferenció en nada del trabajo en películas ajenas.

Si bien es un trabajo colaborativo, el del montaje es uno de los trabajos más solitarios. ¿Se puede hablar de una “soledad” de lxs editorxs?

Hace muchos años editaba con el director a mi lado, pero ahora edito sola y disfruto mucho de esa soledad. Editar con otra persona es como si estuvieras escribiendo un poema y alguien te hiciera comentarios sobre cada palabra que escribís y tuvieras que explicarla. Sería imposible escribir nada verdadero. El montaje es una relación profunda entre el montajista y quien dirige, pero es también, y sobre todo, la capacidad de hacer el necesario silencio para una profunda escucha del material, que es el único que habla sin la mediatización de las palabras, que en cierto momento estorban. Hacer silencio para escuchar qué dice y qué quiere. Eso es imposible teniendo al lado a la persona que lo rodó, que inevitablemente proyecta sobre cada imagen sus intenciones



previas, sus recuerdos de rodaje, sus vivencias y sus prejuicios. Todo eso atenta contra la posibilidad de escuchar solo lo que quedó impreso en el rodaje. El resto es ruido.

En el bello texto “El tiempo en un ventilador”, planteás que, en tu opinión, el terror no era a la página en blanco sino a la profusión de palabras e imágenes inútiles. ¿Podrías relacionar este exceso de material con la labor de “desmalezado” que caracteriza muchas veces al trabajo de montaje?

No. Lo relacionaría con la profusión de películas y series hechas sin ninguna “necesidad espiritual” y sin ningún valor artístico. Que la gente haya comen-

¹ Artículo escrito para *Filmar en femenino*, publicación del Centro de Estudios e Investigaciones Hispánicas del Siglo XX de la Universidad de Bourgogne (Dijon, 1996).

zado a mirar series en *fast forward* para llegar cuanto antes al último capítulo, es un indicador de lo que estoy tratando de expresar.

También en ese artículo, terminás expresando el deseo de que nuestro aporte como mujeres sea el de volver a las fuentes, a preservar lo especial y único de cada creación, sean hijxs y/o películas. ¿Cómo se puede llevar a cabo este aporte desde nuestro oficio de montajistas?

No podría escindir el oficio de montajista de la mujer que lo ejerce. Todas las mujeres, desde el lugar que ocupemos en el planeta, debemos contribuir a ese aporte.

Si tuvieras que explicarle a alguien que no conoce del tema, ¿cómo definirías qué es el montaje? ¿En qué consiste tu trabajo como editora?

¡Uf! Creo que desistiría de intentar explicarlo (risas). Es un trabajo maravilloso pero ingrato, en el sentido de que nadie que no haya participado del proceso y conocido todo el material con el que contaba, puede mensurar. Por eso me parecen absurdos los premios al “mejor montaje”, que siempre terminan cayendo en películas que tienen muchos cortes y un montaje pirotécnico, como si el estilo *videoclip* fuera lo bueno en todos los casos y el buen montaje se tratara del trabajo de un almacenero que corta en fetas finísimas un fiambre o un queso, claro está que lo digo con todo mi respeto a los almaceneros. Es como la continuidad o el foco. Si está bien hecho, no existe; pero si hay un error, allí sí se nota que detrás hay un trabajo y por ende, un oficio específico y relevante.





Alejandro Parysow

(SAE)

A los 16 años, un curso de realización en SICA y una visita a los laboratorios Alex despertaron su interés por el cine. Al terminar la secundaria entró en contacto con César D'Angiolillo, quien lo invitó a Cinecolor para ver cómo trabajaban en su cabina, el lugar donde se terminaban de hacer las películas. La moviola, el olor a filmico y el trabajo en equipo le llamaron poderosamente la atención y fueron su entrada al mundo del montaje. Paralelamente estudió en la FUC¹, siendo parte de su primera camada.

Cuando llegaron los primeros Avid a la Argentina, Alejandro Alem, Pablo Mari y Laura Bua lo contrataron como asistente. Así comenzó a aprender sobre el mundo digital, siendo uno de los primeros que empezaron a usar esos procesos en nuestro país. Ese fue el comienzo de su carrera como editor, en primer lugar de comerciales y videoclips, y posteriormente en cine y televisión.

Desde 1994 dirige CuadroCuadro junto a Alejandro Alem.

Fue guionista y director del largometraje *Campaña antiargentina* (2016). Como docente es tutor de tesis de montaje en la ENERC y ha dictado cursos en distintos lugares del país y en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) en San Antonio de los Baños, Cuba.

¿Cómo descubriste el montaje?

En 1987, cuando estaba en el colegio secundario, hice un curso de realización cinematográfica en SICA, dictado por Bebe Kamin. Yo era el “gurrumín” del grupo. El curso proponía un vistazo general de las distintas disciplinas del cine. Todavía recuerdo que hicimos una visita a los laboratorios Alex y pasamos por una cabina donde había una moviola. Cuando terminé mis estudios, tenía ganas de seguir explorando por ese lado y no sabía bien si había una disciplina o profesión en particular dentro del cine. Me gustaba ese mundo, quería estar un poco más cerca de él. Mi padre, médico, conocía a la hermana de César D'Angiolillo, porque era colega suya. Gracias a ese contacto, tuve una charla con César para ver qué posibilidades tenía de obtener alguna experiencia en el medio. Enseguida me invitó a Cinecolor para ver cómo trabajaban

¹ FUC: Universidad del Cine.

en su cabina. Estaban editando la primera película de Tristán Bauer, *Después de la tormenta* (1990). Me presentó a su equipo y empecé como meritorio de montaje junto con su asistente, Enrique “Quique” Angeleri. Esa fue mi puerta de entrada al mundo del montaje.

Me di cuenta que había algo completamente desconocido para mí, que era el lugar donde se terminaban de hacer las películas, de una manera muy artesanal, en ese momento con la moviola. Me llamaron mucho la atención los descartes y el olor a fílmico. Además, había un equipo de trabajo que me recibió muy bien. Estaba la posibilidad de ir progresando de a poco y aprender mucho, porque estaba permanentemente al lado de César. Todo eso me fue entusiasmando: la cuestión humana con los pares y la posibilidad de trabajar en una película, después en otra, haciendo siempre un poquito más, progresando; que un día me dejaran sentarme en la moviola, aunque no era sencillo que eso sucediera. Cuando me di cuenta, ya estaba metido dentro de ese mundo. En Cinecolor trabajaban también Julio Di Risio, Juan Carlos Macías y otras personas que venían de otras áreas: sonidistas, cortadores de negativo. También venían los productores y los directores, que te invitaban a ver la doble banda de películas en las cuales no habías trabajado. Había un mundo ahí dentro. Tomarme todos los días el colectivo 71, ramal Panamericana, para ir hasta esa empresa era la gloria.

¿Tenés algún recuerdo de tus primeros trabajos, como asistente y luego como montajista?

La primera vez que sentí que era asistente de montaje fue en *Flop* (1990), de Eduardo Mignogna, mi segunda experiencia laboral. Fue una película con una gran producción, de época, con muchas personas trabajando, en un momento en el que no se editaba en Avid ni había postproducción digital. Necesitaban mucho al asistente, sobre todo en la etapa final, en el armado de bandas. El sonidista trabajaba junto a los asistentes de montaje porque los *tracks* de sonido, que después se usaban en las mezclas, se armaban en la moviola. Como había mucho apuro por estrenar la película, necesitaron contratar a más asistentes. Empezaron a nutrirse de todos los que había en Cinecolor. De repente, estaban Alejandro Alem, José del Peón y Daniel Zóttola en el armado de bandas; pero necesitaban más personas todavía. Gracias a lo cual tuve mi primer gran responsabilidad: me encontré sumándome a esa tarea con Carlos Abbate, el sonidista, y Omar Jadur, su asistente. De hecho sucedió algo muy noble: todos los que trabajaban en la postproducción pusieron parte de sus salarios para que yo pudiera cobrar algo extra, porque sabían que me estaban pagando como meritorio, pero el trabajo que estaba haciendo era el de un asistente. Eso para mí fue un antes y un después. Ese gesto fue muy impor-

tante para que me fuera quedando dentro del mundo del montaje: sentí que me hicieron parte de ese equipo.

¿Cómo nació la amistad y posterior sociedad con Alejandro Alem?

Nos conocimos en aquel curso en SICA. Como dije, Bebe Kamin era el director y contaba con un par de docentes que acompañaban el proceso. Uno era Ladislao Hlousek, un asistente de dirección que trabajaba con él. El otro, encargado de dictar la parte de montaje, era Alejandro, quien en una de las clases me preguntó si era el hijo de Oscar Parysow. Ellos habían sido compañeros en un curso de cine, allá por 1979. Alem era un adolescente entonces, y mi viejo nos llevó a mi hermano y a mí algunas veces. Mi padre, además de la medicina, estudiaba cine. Había libros de esa disciplina en casa. Ese fue mi primer contacto con Alejandro. Después nos encontramos en Cinecolor: él era asistente, casi editor, cuando yo recién arrancaba.

Alejandro había armado una sociedad con Pablo Mari y Laura Bua. Tenían una moviola entre los tres, que en general usaban para las películas o publicidades en las que ellos trabajaban, o bien la alquilaban. Cuando llegaron los primeros Avid a la Argentina, esta sociedad compró uno. Me contrataron como asistente y comencé a aprender lo que era el mundo digital. Fui de los primeros que empezaron a usar esos procesos. Me resultaba fácil, quizás por mi juventud. También entablé una relación más cercana con Alejandro. Cuando él deja la sociedad con Pablo y Laura y arma otra con José del Peón, me convocan para sumarme a ella. Decidí apartarme de mi trabajo de asistente y convertirme en su socio. Esos fueron los inicios de CuadroCuadro, en 1994, cuando compramos nuestro primer Avid. Luego llegó *Poliladron* (serie de televisión, Fernando Spiner, 1995) y Alejandro empezó a editarla. Yo participé en la musicalización del primer capítulo, más tarde la coedité. Empezaron a llegar nuevos programas y nos volcamos mayormente al mundo de la ficción en televisión. Así fue que comenzamos una nueva etapa societaria, Alejandro y yo solos.

¿Poliladron fue la primera gran producción que hizo CuadroCuadro?

En los inicios editábamos mayormente publicidad. En ese momento me venía bien económicamente, aprendía mucho. También edité muchos videoclips: era el momento donde estaban MTV y todo este tema de los videoclips en plena ebullición. Alejandro se encargó de *El Dedo en la Laga* (Alberto Lecchi, 1996), una de las primeras películas que se editó en Avid. Luego, con la revolución dentro de la televisión que significaron los productos de Polka² —y *Poliladron*

² Polka: Pol-ka Producciones S.A.

en particular— esto se convirtió en lo más importante para nosotros en cuanto a volumen y cantidad de trabajo.

Al principio nos habían convocado para editar el piloto del programa, dirigido por Fernando Spiner, a quien había contratado Adrián Suar (Presidente de Polka Producciones). Cuando la serie comenzó a salir al aire se necesitaba una dedicación absoluta. Luego se sumaron más programas y de repente éramos “los editores de Polka”.

Poliladron fue un antes y un después en la televisión argentina. ¿Qué le sumaron desde la edición al programa y por qué creés que rompió con un concepto de serie en nuestra sociedad?

Lo que trajo *Poliladron* a la televisión fue que se pensó la ficción televisiva con una mirada cinematográfica. Recordemos que, hasta ese momento, ésta se filmaba casi únicamente en estudios, se utilizaban muy pocos exteriores. La edición consistía en pegar una escena detrás de la otra, y además estaban *ponchadas*. La música no la ponía el editor, para eso estaba el musicalizador. Era un concepto completamente diferente. Los editores en televisión eran los editores de noticias. No existía un editor de ficción como en el cine. Eso ya significó un cambio importante. Hubo algunas experiencias pero muy particulares. Eduardo Mignona había hecho cosas para Canal 13; entre ellas, una serie



Junto a Eduardo Mignogna en Cinecolor. Olivos, Buenos Aires - 1990.

sobre la vida de Horacio Quiroga. Carlos Sorín había realizado un documental apócrifo, *La era del Ñandú* (1986), que fue muy revolucionario también en ese momento. Pero no había, como se conoce hoy, una forma de hacer ficción similar a como se hace en cine. Spiner trae ese concepto porque él era alguien que venía de ese medio. Además, había trabajado en televisión y había empezado a forzar el sistema de hacer la ficción, para tratar de modificarlo. Se internaba en la isla a tratar de arreglar y editar cosas, lo miraban como a un loco dentro del canal. Eso es lo que fue a buscar Suar cuando lo convocó para que dirija *Poliladron*. Quería hacer algo distinto, tenía ganas de hacer un policial. Spiner convoca gente de cine para ese proyecto: director de fotografía, director de arte, camarógrafo, para de ese modo buscar un concepto de serie completamente diferente al que se veía usualmente en la televisión argentina en aquellos años. También llama a Alejandro Alem por su experiencia como editor de cine. A su vez, era la primera ficción televisiva que se iba a editar en formato digital de manera no lineal, hasta ese momento se editaba en una isla de edición en forma lineal, y la ficción se *switchaba* en vivo. Eso también fue algo completamente novedoso, empezar a probar un montón de cosas que antes no se podían hacer. Teníamos todo el material disponible y de manera instantánea. A partir de este nuevo flujo de trabajo que permitía la nueva tecnología, empezó a aparecer una manera de narrar desde el montaje. Un concepto más parecido a lo que eran las series internacionales en ese momento.

Hay un mito urbano respecto al tratamiento de la imagen de las series, con relación a los campos. ¿Qué hay de cierto en esto?

Lo que sucedió fue bastante simple. En el Avid trabajábamos en baja calidad y, para ingresar los Betas de cámara al mundo digital, solo se digitalizaba el primer campo de cada *frame* de video. Suar viene a ver el piloto de *Poliladron* a Cinecolor Olivos—donde nosotros editábamos—y nota que hay algo raro en esa imagen, que se ve distinto a como él habitualmente lo hacía. Lo que sucedía es que en la imagen digitalizada del Avid, al tener solamente el primer campo, había una ilusión de imagen progresiva, parecida a la sensación que da el cine al registrar fotogramas. Pero eso que se veía en el Avid no iba a estar presente luego al terminar el programa en alta calidad.

Entonces Suar nos consulta si no se puede hacer algo para que salga la serie al aire con ese estilo de imagen. Ahí empieza la investigación de cómo hacer un *online* con calidad *broadcasting* parecido a esa imagen *offline* que veíamos en el Avid, y que a la vez fuera aceptado por la gerencia técnica de Canal 13.

En ese momento, Gustavo Gorzalczany y César Tercero eran los editores lineales de Videocolor—el área de video en Cinecolor—e iban a estar encargados de hacer el *online*. Sabíamos que cualquier efecto que le hiciera perder calidad a

la imagen iba a ser rebotado por el chequeo del canal, porque éste tiene su propia lógica de recepción de material y de control técnico y no iba a permitir que saliera al aire con una calidad inferior a la estándar. Y efectivamente eso fue lo que sucedió: el chequeo técnico del canal devolvía los *online* de los episodios por estas “fallas técnicas”, que en realidad eran decisiones artísticas de la serie. Finalmente, el canal entendió que lo primordial era la decisión artística y dejó que se emitieran los episodios.

De esa manera, empezó esa forma de transformar el video de dos campos para que se viera como progresivo y empezó a emitirse por televisión de ese modo. Tanto los programas que editamos para Polka como todos los programas que realizamos hasta que apareció el HD se hicieron de esa manera y la competencia empezó a replicar el concepto.

Con Alejandro no pararon desde entonces. Han editado varios programas de televisión que han marcado hitos en la televisión argentina. ¿Cuánta libertad creativa tuvieron, tanto sea para proponer desde la lectura del guion como en el proceso de montaje?

Desde el principio fuimos parte del equipo. En mayor o menor medida, según el proyecto, hubo una cuestión colaborativa y de trabajo en conjunto. En la presentación de los programas, cuando estábamos en Cinecolor Olivos, venían el productor, los autores y el director, a veces incluso algún actor. Había una conjunción de saberes, cada uno desde lo suyo, a la hora de ver el programa o la primera versión de un capítulo. Había una igualdad de voces en cuanto a las propuestas, cada uno desde su lugar. En ese aspecto, nos sentimos muy escuchados siempre. Fuimos construyendo y aprendiendo durante todo el proceso de las series. Siento que fuimos una parte importante, porque desde la producción siempre estuvieron abiertos a escuchar nuestras propuestas. Al estar desde el principio del proyecto, armábamos y desarrollábamos la serie en conjunto, trabajando en equipo.

Hubo propuestas que iban surgiendo en la edición y Adrián Suar las iba abrazando. Iba captando saberes de todos, se fue armando una forma que iba gustando. No te digo que todas las propuestas fueran geniales y que todo lo que uno aportaba fuera una gloria (risas); pero, en general, había una novedad en relación a lo que se veía en la televisión en ese entonces. También están las ganas que uno le pone a los proyectos en los que trabaja. En cada proyecto en que me veo involucrado, mi manera de proceder es entusiasmarme y tratar de aportar lo más que pueda, sorprenderme a mí mismo. Probar cosas en la edición para ver qué es lo que funciona y así hacer crecer a la serie.

Hasta *Poliladron* el editor no se encargaba de musicalizar. A lo sumo, lo que hacía en la moviola era colocar las músicas, marcar con el músico donde em-



En la isla de edición de CuadroAcuadro. Buenos Aires - 2001.
Foto por: Eduardo Fernández.

pezaba y terminaba un *cue*. El músico le pasaba sus músicas al sonidista, este traía el magnético perforado para que lo colocáramos en la moviola y ese era todo el trabajo. El montajista a lo sumo opinaba, pero no elegía la música. En ese sentido, lo que sucedió con *Poliladron* fue que, cuando se estaba editando el programa piloto, hubo que ponerle música. Vino a la isla el DJ Carlos Alfonsín con unos discos de vinilo. Nos miramos con Alejandro y dijimos: “¿Qué hacemos con esto?”. David Mantecón y Omar Jadur, los sonidistas en la postproducción, los digitalizaron y nos trajeron un DAT para que lo capturemos e ingestemos en el Avid. Era música *funk* y no alcanzaba para musicalizar una serie policial. Necesitábamos más. Fuimos a comprar unos discos de música para cine y empezamos a probar en la edición. Nos dimos cuenta de que quedaba muy bien, ya que tenía que ver con lo que sucedía en la serie. Fue una apuesta muy novedosa porque hasta ese momento a nadie se le había ocurrido poner un tema incidental en una ficción en la televisión. No estaba el concepto de seguir la trama y de aportar desde la música a la banda sonora. Así fuimos armando una colección de discos especializados en cine y durante muchos años la música que sonaba en televisión era la de estos *soundtracks*.

¿Sentís que ahora hay tanta libertad como entonces para proponerse hacer algo novedoso en las series de ficción argentinas, o por el contrario, hay más miedos?

Creo que lo que sucedió es que se llegó a un momento de alta creatividad, y en un punto esa creatividad se convirtió en la norma. Ahora estamos como

hace 25 años atrás. Es la televisión vieja que se resiste a modificarse o que se ve amenazada. Ahora que el estándar es éste, ¿seguimos haciendo las cosas de la misma manera? A mí me sigue picando el bichito como hace 25 años, más allá de que uno pueda generar modificaciones o no, dependiendo de cada caso en particular. Cuando entro en un proyecto siempre mi ambición es ver qué puedo aportar o cómo me puedo divertir. Dentro del panorama de la poca variedad de cosas que hay para hacer, siento que tengo la suerte de estar en algunos proyectos que me dejan de alguna manera explorar eso. Pero no considero que sea algo que pase a nivel general.

Con Fernando Spiner han trabajado en varios proyectos y se consolidaron como una pareja artística. ¿Cómo fue el camino que han recorrido juntos y por qué funciona la dupla y se repite esa dinámica?

El primer contacto profesional que tuve con Fernando fue en Cinecolor, luego de que él hubiera dirigido *Balada para un Kaiser Carabela* (1987), un mediometraje que se filmó en 16mm, que editó Pablo Mari, y donde actuaba y hacía la música Luis Alberto Spinetta. Yo estaba trabajando con César D'Angiolillo en Cinecolor y me invitaron a una proyección. Ahí nos conocimos. Como Fernando había trabajado junto a Alejandro Alem en algunos videoclips de Fito Páez, lo convocó para editar *Poliladron*, como conté antes.

Cuando Spiner deja *Poliladron*, su siguiente proyecto es *Bajamar, la costa del silencio* (1995), una miniserie de televisión que produce Teresa Costantini. Se trataba de una especie de *Twin Peaks* argentino y Fernando me convoca para que yo haga la edición. Para mí, que tenía 24 años, era la gloria. Fue la primera ficción editada íntegramente por mí y una experiencia muy buena, en la cual aprendí mucho. Luego Fernando hace su primer largometraje *La sonámbula, recuerdos del futuro* (1998), escrita conjuntamente con Fabián Bielinsky y Ricardo Piglia. Un proyecto increíble, de ciencia ficción, con efectos visuales y mucha postproducción. Y también me convoca. Fue un proceso larguísimo, se editó en Metrovisión, que entró como productora. Todo lo que se nos ocurría hacer, en cuanto a efectos visuales se refiere, se hacía. Me encontré, a nivel creativo, participando mucho, más allá del montaje.

Era su primer largometraje, pero Fernando ya tenía mucha experiencia como director, después de muchos años de trabajo. La película tuvo mucha repercusión. Como me gusta su estilo, siempre me hago tiempo para poder trabajar con él. Empezó a adaptarse a mis tiempos y naturalmente fuimos armando una amistad más allá del trabajo. En eso también tenía mucho que ver Alejandro Alem, porque seguíamos respetando lo que nos daba de comer, las series, pero no queríamos tener la sensación de que no estábamos haciendo otras cosas que nos permitían crecer en otros aspectos profesionales.

En su última película, *Inmortal*, me propuso ir a su casa en Villa Gesell para editar juntos durante toda una semana. Estábamos de nueve a quince horas en la isla de edición y después íbamos a la playa. Siento que es una relación que va más allá del trabajo. Cada vez que edito con él es como crecer un poco de golpe. La verdad que no conozco dentro de nuestra industria gente que se proponga hacer proyectos sin importarle mucho lo que opine la gente alrededor. Él siempre encuentra la manera de hacer lo que le nace. Para mí es como un espejo muy importante en cuanto a lo que yo tengo ganas. Considero que es uno de los mejores directores que hay en la Argentina: sigue buscando la manera de hacer las cosas siendo fiel a sí mismo. Siempre es un placer trabajar con él y eso también hizo que fuera muy fácil seguir la relación.

¿Cómo es el método de trabajo que usan como director - editor?

Es un proceso de varias etapas. Primero recibo el material del rodaje y trabajo solo. Trato de llegar a un primer armado de guion, sin interferencias. A veces es posible que le mande alguna cosa para que vaya viendo. Pero en general él confía en ese primer armado desprejuiciado, esa mirada fresca que no la tiene



En la sala de archivo de música de CuadroCuadro. Buenos Aires - 2001.
Foto por: Eduardo Fernández.

ninguna otra persona dentro del equipo. Trato de no ir al rodaje. Si lo hago, es solo para visitar, no quiero ver nada que me interfiera posteriormente en el proceso de montaje.

Luego empezamos varias etapas de trabajo en conjunto, de verla, de que él atravesara también el período en el que odia el material —algo que le pasa a la mayoría de los directores— que se empiece a acostumbrar de a poco, que se encariñe, que empiece a proponer cosas que le den una vida nueva a ese armado. Ahí empieza una etapa colaborativa de idas y vueltas, son varias etapas. No es que se termina de filmar, lo editamos y se escupe la película. No, nada de eso. Es un proceso creativo bastante largo, que merece ese tiempo para madurar y para tomar distancia y volver a editar el material. En general sucede que simultáneamente estoy trabajando en otros proyectos. Eso hace que vaya y vuelva a la película. Con Fernando se da así y funciona.

El proceso de postproducción de La sonámbula, recuerdos del futuro fue revolucionario, dado que fue la primera película argentina donde se utilizaban tantos efectos especiales. Siendo el montajista de la misma, ¿cómo lo viviste?

Por suerte ya existía el Avid, sino hubiera sido imposible. Había muchas cosas que yo tenía la oportunidad de probar allí, que incluso me ayudaban a aprender herramientas del *software*. Estábamos en la isla de edición de Metrovisión. De un lado estaba la del Flame, donde se hacían las composiciones digitales; y del otro, quienes hacían los efectos en 3D. Fue un trabajo en conjunto con Mariano Santilli, quien trabajaba en Metrovisión y estaba a cargo de los efectos visuales, y con Vera Español, que era la directora de arte. Hubo todo un trabajo previo, muchos dibujos que eran muy necesarios para que yo pudiera entender el mundo futurista del que habla la película. Todo eso había que inventarlo con los efectos visuales, había que ver cómo darle vida y solucionar temas de la historia en la estructura de la película. Las propuestas eran cotidianas. Obviamente no todas quedaron, pero muchas se llevaron a la práctica. Había muchas escenas con efectos visuales y teníamos que encontrarle la vuelta. Fernando es un especialista en convertir las dificultades en virtudes.

En aquel entonces las trucas había que hacerlas sobre el material fílmico. Fernando decidió que, para hacer los efectos, el material se pasara a video —todavía no existía el HD— y que todo lo que era futurista se viera en blanco y negro. Esto le dio la posibilidad de poder probar muchos más efectos que si hubiese trabajado sobre el material fílmico. Se hicieron las completivas de las ciudades, se filmaron cromas, etc. Fue la primera vez que yo pude empezar a bocetar efectos en el Avid, en la edición.

La última película en la que trabajaron juntos es La Boya (2018), un documental intimista sobre la vida del amigo de Fernando. ¿Cambian los procesos dependiendo de la película?

A pesar de ser un documental, yo lo viví como una ficción. Es muy distinto a los otros proyectos que hice con Fernando, es una película muy personal donde él está involucrado. Fue algo diferente contar con él también como actor. Tener al director mirándose, cotidianamente, fue muy divertido. También me filmaron, pero lo primero que hice fue levantar la escena. No era tan necesaria.

Fue un proceso larguísimo. En general, el método de trabajo se pareció bastante al de los otros proyectos, con la excepción de que el rodaje de esta película duró como dos años. Fernando iba a Villa Gesell, hacía pruebas de cómo filmar las entradas al mar, venía con el material, yo lo veía, armaba algo que a él le servía para ver qué servía y qué no. Luego volvía y filmaba algo más. La película transcurre en varios momentos del año: tuvo que rodar en invierno, otoño, primavera y verano. Se fue construyendo con el tiempo, enmarcado dentro de otros proyectos en los que yo estaba involucrado. En ese sentido, la manera de colaborar fue parecida. Fernando siempre encuentra el modo de hacer las cosas de forma muy auténtica y de ir detrás de sus proyectos con toda convicción. Siguió buscándole la vuelta al material que no funcionaba y yo iba acompañándolo en ese proceso. No es solo un proceso de montaje en sí, es un proceso de vida. Los proyectos que hice con él fueron “proyectos de vida”. No se trata de empezarlos, terminarlos y listo. De golpe, la película está armada; pero no sé en qué momento sucedió, es como parte de la vida.

¿Hubo un guion escrito que después se reescribió en la isla?

Fernando escribió un guion con Pablo de Santis. Era solo la estructura, estaba planteada la idea de las cuatro estaciones del año y qué situaciones pasaban en cada una de ellas. Había escenas que estaban delineadas; esa era la parte más documental. Por ejemplo, una charla de Fernando con su madre, donde ella, lógicamente, dijo lo que quería. Eso es lo lindo del documental, que realmente aparece material “improvisado”, mucho más que en una ficción.

Por otra parte, hay escenas que quedaron similares a como estaban planteadas en el guion, las situaciones más ficcionales. Por ejemplo, la escena de la tormenta, que fue una construcción de muchas entradas y salidas del mar, estaba escrita. Por eso creo que es una mezcla de documental y de ficción. Hizo entrevistas a Guillermo Sacommano, a Juan Forn y a Ricardo Roux. Todas las demás escenas son ficción. Fernando pudo jugar todo el tiempo con esa mezcla.

¿Cómo te sentís al pasar de estos proyectos más personales con Fernando a tener que hacer proyectos industriales? ¿Cómo mantenés la pasión o las ganas de innovar dentro de un esquema tan cerrado?

Me gusta tener esa variedad. También la necesito porque tengo que vivir (risas). Con la industria audiovisual que tenemos, no puedo dedicarme solo a un cierto estilo de cine. Tengo la suerte de que en los proyectos industriales no me siento a disgusto. En general, me gusta el equipo de trabajo, o a veces también ocupo un lugar importante dentro del “hacer” y puedo aportar más, o la historia me atrapa desde algún lugar. Siento que todavía tengo la suerte de que no es un disgusto formar parte de esos proyectos industriales. Entonces eso me hace más fácil el pasaje del cine independiente a la producción más industrial. A la vez, es lo que me hace disfrutar más los proyectos independientes.



Queríamos saber un poco sobre la relación con tu hermano, que también es editor y su experiencia al trabajar juntos. Especialmente en Charco (Julián Chalde, 2018), que fue un trabajo muy particular a través de las canciones rioplatenses. ¿Cómo decidieron estructurar el documental?

Santiago formó parte de todo ese proceso largo de trabajo en televisión. Él se formó con Alejandro Alem y conmigo, empezó como nuestro asistente.

Luego pasó a editar muchos programas que nosotros coordinábamos. Está editando desde *Gasoleros* (tira diaria de televisión, Sebastián Pivotto, Oscar Rodríguez y Rodolfo Antúnez, 1999). Abrazó la profesión, es un editor muy talentoso y muchas veces cuando me convocan para un proyecto en donde necesito compartir el trabajo de montaje con alguien o cuando me piden una recomendación, no se me ocurre otra persona que no sea Santiago. No es porque sea mi hermano, sino porque sé cómo trabaja. Es algo muy familiar, si no estoy yo, está él. No es lo mismo porque somos dos personas distintas y cada uno tiene sus formas propias; sin embargo, tenemos una mirada similar. *Charco* es un proyecto independiente, de esos que se hacen a pulmón, con procesos larguísimos, de años y años de búsqueda de fondos, de grabar entrevistas, de encontrar el formato. Originalmente empezó con la idea de ser una serie y terminó siendo una película sobre el origen de la música del Río de la Plata. Al principio Andrés Mayo, el productor, me convocó para editar un *trailer* que se iba a utilizar para conseguir fondos, y también para mostrarlo a músicos que pudieran sumarse al proyecto. Fue una manera de aproximarme muy distinta al resto de los proyectos en los que había trabajado. Había un primer armado que había hecho el director, pero no tenía una estructura clara.

Armé ese *trailer* de tres minutos y medio, aproximadamente. A Andrés le gustó mucho y me propuso editar la película. Cuando empecé a trabajar en ella, hubo una etapa en la que no podía estar disponible al 100% y necesité compartir con alguien la edición. Ahí fue que incorporamos a Santi, y él empezó a armar secuencias en paralelo. Nos dividimos partes de la película para que él pudiera elaborar todo el comienzo al que le faltaba mucho trabajo. Había que seguir escribiendo los textos del personaje de Pablo Dacal para poder hilvanar las diferentes partes del relato. Fue un trabajo en conjunto y su incorporación fue muy enriquecedora porque hacía mucho tiempo que yo estaba trabajando en el proyecto y necesitábamos una mirada fresca. Personalmente creo que a esa mirada es fundamental que la proponga el editor y que la aproveche el director.

Siempre se reescribe en el montaje, pero creo que en *Charco* sucedió especialmente eso. La idea siempre fue que se tratara de un documental musical. Pero inicialmente el proyecto era una serie sobre la música de Argentina. Cuatro años después se había transformado en una película sobre la música del Río de la Plata, Buenos Aires y Montevideo. Entonces cambió completamente el concepto. Había un esbozo de guion pero no había una idea clara de por qué el personaje de Pablo Dacal estaba haciendo las entrevistas. La premisa era “cuál es el origen de la música del Río de la Plata” y este personaje tenía que ir investigando. Por más que no lo encontrara, lo que valía era la búsqueda. Pero no había una ilusión en el hecho de por qué entrevistaba a cada

persona. Esas idas y vueltas fueron completamente redefinidas en el montaje. Se decidió la línea en que la descripción de los géneros musicales, empezaba en el hoy y terminaba en los payadores. Tuvimos que reescribir los textos en *off* que están en la película. Fue un trabajo que hicimos con Martín Graziano, un periodista especializado en el rock y en la música en general, un proyecto bastante particular y que me da mucha satisfacción cuando lo veo. También había un *plus* porque es música que me gusta escuchar: cosas que ya conocía y otras que no. Me gustó conocer a esos personajes. Siento que eso pasa en los proyectos, sobre todo en los documentales, que me dan ganas de saber un poco más acerca de los personajes que edito. Y siempre trabajo con música, pero en *Charco* era parte fundamental, como el documental de canciones que es.

Contanos de tu película, Campaña antiargentina. Fuiste el director, pero también la escribiste, produjiste y editaste—además aparecés en una escena—. ¿Cómo fue ese proceso? ¿Dónde está esa mirada fresca de la que hablábamos?

Fue muy difícil. Atravesé por todo eso de lo que me reía: el director que llega a la isla de edición puteando al productor, a los actores, al del *catering*, todo ese tipo de cosas. Esa sensación de venir a la isla y que lo que ves te cause un disgusto. De los directores con los que trabajé ninguno llega y te dice que está buenísimo lo que grabaron. En general la actitud es: “fijate qué podés hacer”. Desde que empecé a estudiar cine, quiero contar mis historias. Hice mis cortos, soy muy inquieto y me gusta meterme en cosas nuevas. Así, por ejemplo, fue que me metí a hacer aperturas para televisión. Desde mis épocas de estudiante me quedé pendiente retomar la dirección. Este proyecto vino de una cosa fortuita. Los viernes, después de trabajar hacíamos unos vermús en CuadroCuadro, a los que invitábamos también a José Laguna y a los que trabajaban en la parte *online* de Polka. Cada uno traía algo para comer y hacíamos una picada para relajarnos al final de la semana. En esos copetines surgió la idea de hacer una emisión radial. Se le ocurrió a Carlos Perroti, un amigo de Alejandro Alem que terminó siendo uno de los guionistas. La idea era hacer un programa de radio apócrifo sobre temas de conspiración en el país. Uno de esos temas era una campaña contra la Argentina en épocas de la última dictadura. Me quedé pensando en esa idea, en que podría ser una serie. Lo convoqué a Pablo Marchetti, un gran amigo, creador de la revista Barcelona. Escribió el guion del primer capítulo, contando cómo habían asesinado a Gardel. En determinado momento decidí que era mejor hacer una película. Me gustaba el tema, me divertía la forma de contarlo y desde qué lugar hacerlo. Con Pablo, codo a codo, fuimos armando el guion para un largometraje. Gané el concurso de óperas primas del INCAA y se transformó en una realidad. Había que hacerlo. De a poco fuimos viendo con Alejandro Alem de qué

manera podíamos llevarlo adelante, acomodando el trabajo que teníamos y a la vez rodeándonos de gente que nos ayudara.

Con tanta gente mirándote y preguntándote qué querés que hagan entendí muchas cosas: de cómo llegan los directores a la isla de edición y lo que se sufre en un rodaje. Me propuse disfrutar todo lo posible, independientemente de cómo quedara la película. Y creo que en general lo pude lograr. Obviamente terminé pasándola mejor al final del rodaje que al principio. Es todo un proceso que se termina cuando empezás a disfrutarlo (risas). Me ayudó a entender un poco más el trabajo creativo. Lo que no cambió fue la forma de aproximarme al montaje, sigo viviéndolo de la misma manera.

¿Pudiste mantener la objetividad? Antes tratabas de evitar estar en el rodaje para no contaminar tu mirada fresca.

Fue muy difícil. Volví del rodaje y pensé que había que tirar todo a la basura. Salvo algunas cosas que me sorprendieron, al resto no me daban ganas de verlo. Pero tenía que entender que lo estaba mirando de una manera particular, porque venía empapado de todo lo que había vivido en esas cuatro semanas de rodaje. Dejé pasar un tiempo, traté de tomar distancia del material. Alejandro Alem fue editando durante el rodaje; pero, cuando se fue a trabajar en otro proyecto, me tuve que meter yo. De a poco fui armando algunas escenas. Pasé mucho tiempo editando, había mucho archivo que buscar. De a poco me fui amigando con el material y encontrándole esa vuelta que, en general, es lo que tienen que hacer los/as directores/as. Ellos no están en el lugar del montajista, quien en comparación tiene un rol más liviano dentro del proceso creativo. Eso lo viví por primera vez como director.

¿Qué valor le das a lo intuitivo? ¿Y a lo racional?

Hay momentos para las dos cosas. En mi proceso de aprendizaje, junto a los montajistas con los que trabajé, el material que llegaba al laboratorio era mudo. Llegaba el negativo, se copiaba, se hacía el campeón positivo en 35mm y se veían las tomas que se habían elegido en rodaje. En ese primer visionado en la sala, a ese material sin sonido, yo pensaba: “Estos están locos. ¿Qué miran ahí?”. Observaban si el material estaba en foco o no, si había rayas en el negativo, cosas muy técnicas. Al mismo tiempo empecé a darme cuenta de que había una primera mirada sobre el material, ya había una impresión. Se conversaba sobre las actuaciones por más que no estuvieran escuchando lo que decían. Obviamente ya sabías qué escena estabas viendo. Me di cuenta de que César D'Angiolillo empezaba a imaginar un montaje en su cabeza a partir de algo muy intuitivo. Eso me quedó a la hora de aproximarme al material por primera vez.

Muchas veces los productores proponen comenzar a trabajar en la cuarta semana de rodaje porque, según ellos, las primeras semanas te llega poco material. Pero lo que termina pasando es que a las dos semanas de iniciar el montaje, ya terminaron de filmar y viene el director a la isla. Así se pierde el tiempo para hacer el ida y vuelta con la persona que estuvo editando y hubiera podido dar una primera mirada, la cual no tiene ninguna otra persona del equipo. En este punto es donde me parece que la intuición es importantísima. Después lo racional empieza a darse naturalmente porque luego de un tiempo ya perdés esa frescura inicial, ya sos parte de la película como el resto del equipo. Entonces ahí comienza un trabajo de charlar, de tomar notas, de probar cosas a partir de esas notas. Son métodos de trabajo que tienen que ver con mi formación profesional. Me acuerdo que en *Flop* fui testigo de un proceso muy largo junto a César y Eduardo Mignogna.

Obviamente en la moviola no podías probar cincuenta millones de cortes en dos minutos. Antes de cortar un fotograma había que tener una charla. No digo cada corte, pero sí era necesario conversar acerca de qué era lo que se quería hacer. Era escribir bastante y pensar mucho antes de cortar. En mi opinión, así entra la etapa racional positiva. Siempre me acuerdo de esos momentos cuando entro en esa etapa más racional. Por eso creo que conviven ambas cosas, lo instintivo y lo racional, pero cada etapa a su tiempo.

¿Cómo ves que se aprende el oficio hoy en día?

Creo que es distinto a cuando me formé. Una parte tiene que ver con lo que la tecnología trajo, ya no es necesario que el asistente esté al lado del montajista. Eso es algo que juega en contra en relación a la formación. A su vez, las producciones también se acomodaron a ese esquema que imposibilita el vínculo que teníamos antes en la isla de edición con los montajistas que nos fueron enseñando la profesión.

Ahora soy tutor de tesis de montaje en la ENERC. Es una parte de la docencia que me gusta porque puedo hablar en relación a los proyectos. Ahí es donde encuentro una mayor similitud a cómo era la relación entre el aprendizaje y la transmisión de conocimientos cuando yo empecé. En esos espacios siento que hay un intercambio. En cambio, en la dinámica de trabajo actual hay una desconexión. Dado que hoy en día no hay una necesidad del trabajo, depende del asistente y de su ambición por convertirse en montajista que decida y exija a la producción el espacio para estar al lado del/a montajista, y así poder presenciar el proceso de trabajo. Antes esto sí era necesario y así aprendías mucho. Por un lado, ver la cuestión técnica, cómo se manejaba el equipamiento y, por otro, observar los cortes que se le iban ocurriendo al editor, las charlas que se daban respecto al montaje.

Me da un poco de tristeza que se rompa ese traspaso de conocimiento. Alguien que sale de una escuela de cine no es un montajista por más que tenga el título. Hay que atravesar todo un recorrido que es fundamental. Está lleno de personas que salen de las escuelas de cine y ya se ponen a editar. Es genial que eso ocurra, porque ahora la tecnología lo permite; pero hay algo en el proceso creativo y de aprendizaje del oficio que te hace crecer. Me encuentro muchas veces charlando de este tema, de cómo hacemos para que no se corte la cadena y esa convivencia durante el proceso de montaje en la isla de edición, que era tan nutrida para la formación de futuras generaciones. Hay que atravesar distintas películas o distintos programas y de a poco ir nutriéndose, porque si no en un momento se produce un desfase generacional.



¿Qué diferencia un buen montaje de otro malo?

Somos contadores de historias y la película se termina de escribir en el montaje. Lo importante es que el espectador no se aburra, que le resulte lo más

interesante posible y que uno, como parte del proceso creativo, haya podido ayudar en ese sentido. Que haya una historia bien contada. Creo que ahí se diferencia un montaje bueno de uno malo. No siempre el resultado es culpa del montajista, porque nuestro rol forma parte de un proceso creativo colectivo. Algunas veces terminás haciendo una edición en contra de lo que vos hubieras hecho. Se trata de un intercambio de opiniones y no sos vos quien toma la decisión final.

Si tuvieras que hablar con alguien que no tiene idea de los procesos del mundo audiovisual, ¿cómo le explicarías qué es la edición?

Muchas veces me encuentro en esa circunstancia y me meten en un brete. Creo que somos los que armamos el rompecabezas, dentro de lo que es el caos del cine o de lo audiovisual. El proceso creativo en lo audiovisual es caótico, después de la escritura de un guion, hay un rodaje que es completamente caótico, el material está todo desparramado. Hay que volver a ordenar todo eso y terminar de contar el cuento.

¿Qué consejo le darías a futurxs montajistas?

Les aconsejaría que traten de aprender algo de cada proyecto en el que participan. Este año (2019) se cumplen treinta años de mi primer trabajo como meritorio en cine y siento que siempre estoy aprendiendo. Eso me parece una parte muy importante. Y por otro lado, les diría que peleen por tener espacios para poder estar al lado de colegas, compartir proyectos, experiencias y aprender. Es un trabajo y un aprendizaje colectivo, no individual. No se aprende a editar estudiando el manual del Avid: esa es la parte técnica para aprender a manejarlo. Cualquiera puede hacerlo mejor o peor. Hay personas que son más virtuosas, otras lo son menos. Saber manejar un equipo no te hace montajista.

¿Cuál es tu opinión respecto a los esfuerzos por alcanzar la paridad de género en la televisión y en el cine? ¿Cuánto falta para conseguirla?

En mis inicios eran pocas las montajistas, tampoco había tantos montajistas. Estaban Marcela Sáenz, Laura Bua, Silvia Ripoll y alguna otra. Ahora hay muchas más montajistas que en ese momento. Había obviamente más cortadoras de negativo; ahí había más mujeres que hombres. Eso tenía que ver con los orígenes del cine y con el prejuicio acerca del cuidado del material dentro de lo que era el laboratorio. El trabajo de moviola era más físico y hubo –hay– mucho machismo, mucho conservadurismo acerca de qué puede hacer y qué no una mujer. No solo en eso, sino también en cuanto a los roles de los personajes que se veían representados en las películas. María Luisa Bemberg

empezó a mostrar más personajes femeninos protagónicos. Creo que hay algo en nuestra sociedad conservadora y machista que decide que determinados roles, en determinados oficios, los haga o no una mujer. Es una locura, pero se fue dando de esa manera. Si bien se están haciendo cambios, me parece que queda mucho por hacer. Hay que pelearla todo el tiempo porque no va a ser fácil. Hay que cambiar la cabeza.





Andrés Tambornino

(SAE)

Como su padre trabajaba en el área de televisión del Hipódromo de La Plata, en su casa hubo cámaras en una época en que no las había en casi ningún lado. De chico jugaba con una grabadora de videocinta. Apretaba botones y experimentaba con la imagen y el sonido. Es de la primera camada de la FUC. Comenzó editando en moviola, pero cuando apareció la edición no lineal puso un estudio de postproducción con unxs amigxs. La primera película que hicieron fue *Pizza, birra, faso* (1988).

Le gusta editar con monitores o televisores muy grandes, algo heredado del trabajo con el fílmico, que se visualizaba en salas de proyección, dando una idea cercana a lo que será la experiencia de lxs espectadorxs en el cine.

Entre muchos otros trabajos, editó casi todas las películas de Ana Katz. En 2002 dirigió, junto a Rodrigo Moreno y Ulises Rosell, su primer largometraje, *El descanso*.

¿Cómo llegaste al cine y más específicamente al montaje?

Mi padre trabajaba en el área de televisión del Hipódromo de La Plata. Por eso, en mi casa hubo cámaras en una época en que no las había en casi ningún lado. De chico jugaba con una grabadora de videocinta, de pulgadas, algo que era tecnología del futuro en ese momento. Tenía la noción de apretar botones y que ese hecho se tradujera en imagen y sonido.

¿Estudiaste dirección en la Universidad del Cine?

Soy de la primera camada de la FUC. Mi generación estaba compuesta por personas de todas las edades, de todos lados, gente que quería estudiar cine desde hacía muchos años. Una gran mezcla. Cuando cursé no era necesario definir enseguida qué ibas a ser, como sucede ahora. Si prestás atención a los créditos de las primeras películas independientes de los noventa, vas a descubrir que todos los que trabajaron como técnicos en ellas son los que poco después filmaron sus propias películas. Participabas en todas las áreas. En

esa época editábamos en moviola. ¿Lo hicieron alguna vez? Es como tratar de arrastrar diez carretas cargadas y sin ruedas. Es insoportable. Cuando apareció la edición no lineal fue una locura, enseguida pusimos un estudio de postproducción con unos amigos. Compramos una máquina que se llamaba Media100, que en el proceso tenía mucho de analógico, mucho cable, mucha *patchera*. Era todo muy rudimentario.

La primera película que hicimos fue *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998). Comencé operando y terminé haciendo el montaje. Sinceramente, no pensaba en ser montajista. Ese *film* fue mi primera experiencia, todo era nuevo. Era comprar una máquina que era el futuro, enchufarla y empezar. Se usaban discos rígidos, creo que dos de 500 MB. Una vez, compramos para el estudio un disco de 2 GB. Nos tocaban el timbre para poder verlo: “Vengo a ver el disco de dos gigas”, nos decían. *Timecodes*, *patcheras*, un telecine en el que, con suerte, se distinguía la imagen. Estábamos haciendo una película con muchas ganas y la sensación de llevarnos el mundo por delante. Ahora son más normales. Antes, valía la pena morir haciendo una. Una película era algo gigante.

¿Te fuiste sintiendo cómodo con esa tarea? ¿Te pareció que expresaba alguna de las inquietudes que tenías sobre la realización?

Lo importante para mí es que te apasione contar una historia. En ese sentido me sentí cómodo con el montaje, porque es una de las cosas más completas que tiene el cine a nivel narración. Cuando montás estás construyendo un relato. Tenés que elegir una escena por actuación, luz, sonido, un montón de cosas. Estás contando la historia, armándola en ese momento, como cuando dirigís. Hace poco edité y codirigí una comedia popular por encargo. Ahí me di cuenta de que el ejercicio de ver tomas en la isla ayuda mucho en un rodaje. Tengo ese ejercicio, al menos durante ocho horas, casi todos los días de mi vida. Puedo abstraerme del universo y ver lo que está pasando ahí, poder ver qué sucedió con esto, por qué no funcionó una escena, si hubo una pausa de más... Hoy es maravilloso poder verlas en un monitor en el rodaje, al igual que en una sala de edición.

¿De dónde provienen tus herramientas, tu técnica?

No creo que haya una técnica, lo vivo más bien como un camino. Por ejemplo, al editar una escena, una persona tiene una idea, otra tiene otra. Las ideas son el inicio de un camino, no una solución. Algunas van a estar bien, muchas van a estar mal; pero no significa que una sea mejor que otra. En general, se suele llegar a algo mejor cuando se suman las ideas. El mundo del relato está siempre en ebullición.

¿Aprendés del cine que ves o que viste?

Está bueno poder elegir lo que ves: no ver todo, no ver mucho. Me pasa que, cuando estoy trabajando, llega un momento en el que no me dan más los ojos. Estoy diez horas mirando una pantalla, llega la noche y las cosas que tenés que hacer en la vida cotidiana requieren el uso de una pantalla. De tanto usarla se me arruina “la máquina para ver”. Hoy en día también se ve el cine en soledad, antes se veía grupalmente. Decíamos: “Vamos a la Lugones a ver no sé qué cosa, tal día, a tal hora”, y hablábamos antes y después de la proyección. Ahora ves cine solo en tu casa y después buscás en Google qué se dijo de esa película, pero el cine es una cosa grupal. La profesión del montajista es la más solitaria, casi más que la del guionista. Antes trabajabas toda la película con alguien a tu lado: los directores, los asistentes. También cambió eso, ahora estás solo. Ya no hay contacto humano.

¿Cuál es tu método de trabajo?

No hay una única forma, cada película es, como cada persona, diferente. En cuanto a la técnica, hay que aprenderla para olvidársela rápidamente y dedicarse a contar lo que uno siente, con lo que ve. A nivel técnico, el montaje es simple. Es infinito, porque es infinito lo que sucede adentro de cada toma, de cada cabeza, cada relato. Pero dónde cortar, a nivel técnico, es muy corto. Hoy en día, la ficción y el documental se están hermanando cada vez más, hay recursos que pasan de uno al otro así nomás, sin ser ninguna novedad. Los métodos para editar uno y otro también se mezclan algunas veces. Lo que sí hago yo, en todas las películas, es darle mucha importancia al visionado del material. Ver el material por primera vez es algo que sucede una sola vez. A nivel pegar, armar es rápido, es muy simple, por corte. Una escena se compone de cuatro, seis planos o veinte. ¿Cuánto tardás en poner uno después del otro? Tardás una eternidad en saber qué plano —y qué parte— poner adelante de otro. Me gusta sentarme, y en lo posible ordenadamente, a ver la escena uno, plano uno, toma uno. Luego, la dos. Así, empezar a cargar en mi cabeza un mapa de toda la película. De repente, retomás una película que habías dejado hace cuatro meses y te dicen: “¿No había otro plano?”. A lo que respondo: “Sí, había uno más, pero se cortaba por la mitad”. Me acuerdo de cosas por el estilo.

Lo más importante es que el material quede bien amasado para trabajarlo. Armo las escenas para interactuar más y entender el material. “¿No había una escena que descartamos? ¿No había una toma en la que quedó prendida la cámara? Me falta una palabra para construir una frase, ¿cuándo la dijo? En tal escena”. Poder encontrarla rápidamente tiene que ver con la concentración, con la importancia que tiene verlo por primera vez. La memoria es muy importante. Saber todo lo que está y lo que no.



De tanto vivir las películas durante el proceso, más que cuando están terminadas, me queda la sensación de que todas las películas podrían haber sido varias. Una cosa es cómo quedó; pero también una película es todas las versiones que se abandonaron.

¿Te quedan en la memoria todas las tomas descartadas?

Uno guarda cosas que no tienen sentido, pero que para algo van a servirte. Por eso es importante tener la percepción totalmente abierta al visionar el material. Ver con la atención de que está pasando algo importante, un evento único.

Editás con televisores o monitores muy grandes, ¿por qué?

Hay que ver en grande porque así se sienten distintos los planos. Lo que tenía de bueno el trabajo con moviola era que terminabas de armar, cargabas las latas, ibas a la sala de proyección y veías la película. En esas proyecciones la película se te venía encima. Las notas que tomábamos eran para desprenderse de esa imagen: “Poner planos más abiertos”, “Agregar planos generales”. A partir de esa experiencia, cuando empezaron a venderse televisores más grandes, dije: “Me compro el más grande que consiga”.

Me imagino que soy más chiquito, para así elegir los planos. Los hermanos Coen recortan siluetas de personas y las pegan en el monitor para tener una relación de cómo alguien va a sentir ese tamaño de plano en una sala de cine. Cambia totalmente tu percepción si, cuando elegís un valor de plano, lo pensás de esta manera. Se está perdiendo cada vez más el plano general.

A la hora de armar la película, en vez de abordar cada escena por separado, compaginás todo en una misma línea de tiempo. Contanos acerca de este “armado cero”.

Una cosa es armar una escena; otra, una secuencia; y otra; una película. Pero al mismo tiempo, es todo lo mismo. Construir una película en orden tiene algo de ir entendiendo, por lo menos, cómo fue pensada. Hizo esto para llevarme acá, y después hacia allá. No saber lo que viene, ser lo más parecido a un espectador. Eso te hace entender el hilo que te va llevando en una película. Encontrarlo es difícil muchas veces.

Editaste casi todas las películas de Ana Katz, ¿cómo comenzaron a trabajar juntas y qué pensás del trabajo colaborativo de una dupla creativa a lo largo del tiempo?

Yo era novio de una amiga de ella, y ella era novia de un amigo mío. Salíamos a la noche, nos conocíamos. La dejé de ver por un tiempo y cuando hizo *Una novia errante* (2006) me llamó para editarla. Fue algo natural. Cuando alguien hace una película, sobre todo en nuestro país y del tipo de proyectos en los que me tocó participar, tiene que ver con una necesidad expresiva, con una cosa que uno quiere contar desde muy adentro. Hay cosas que hay que hablarlas para entender la película, para entender qué estás contando, y terminas teniendo charlas, incluso una relación con los directores, como si de un amigo cercano se tratara. En realidad, de lo que uno trata de olvidarse es de que está haciendo montaje. Ahí empieza a haber una especie de 3D de las cosas que suceden, cosas que empezás a pensar, a imaginarte vos. Cómo construís la película poéticamente, para poder meter más conceptos dentro del poco espacio que tenés. Para eso hay que entender realmente qué tenemos que contar, o qué quiere contar el director, o qué es esa necesidad de contar que tiene. Entonces se hacen relaciones humanas fuertes, tratando de comprender al otro, el otro tratando de explicarte, y entre todos tratando de ver cuál es la fuerza de la película, o qué es lo que estás haciendo para que fluya lo que necesita salir. La vida va pasando y uno no filma seguido. Filma cada cuatro, ocho años con suerte, entonces te volvés a encontrar con alguien que no ves hace mucho, que ya piensa el cine de otra manera, su vida está en otro momento... Uno va encontrándose con compañeros del secundario que le van

contando sus vidas. En nuestras vidas, vos hacés algo y listo, ya está hecho; pero las películas van quedando. Van siendo un registro de tu vida, y también del paso de todas las personas que estuvieron ahí.

¿Cómo abordás el tema de la estructura?

Así como son pocas las reglas que tiene un encuadre, las de un corte y las de la estructura también lo son. Lo que cambia es lo que está formando esa estructura. Nadie sabe que hay una estructura, es invisible. Un espectador no se da cuenta por qué le están contando algo y quizás eso te lo está contando la estructura, no la escena. La estructura tiene que ver, sobre todo, con dónde está ubicada una escena, en qué minuto de la película aparece. Lo que comprobé es que funciona muy bien que el primer giro caiga a los 15 minutos, el *middle point* en la mitad, y el segundo giro o *plot twist* 15 minutos antes del final. Es mágico. En general, se hace girar las películas algo tarde. Recién cuando gira vos vas a entender de qué trata tu película. Las presentaciones de personaje duran, por ejemplo, media hora porque el director siente que tiene que contar de todo antes de que pase algo. Pero vos tenés un pre-contrato con el espectador, quien al minuto 15 está esperando que le llenes la casilla que dice de qué se va a tratar la película. Lo que haya ahí llena esa casilla. Si ponés otra cosa de lo que corresponde, la película es un engaño y eso se paga caro. Antes, las películas giraban a los 20 minutos y funcionaban muy bien. Ahora tienen que girar a los 15, sino las personas dicen: “¡No arranca más!”. Sucede muchas veces que comentan: “Se me hizo muy larga la segunda mitad”. “¿Cuál es la mitad para vos?”. “Esa”. “Bien, esa escena no está en la mitad, está antes. Por eso la segunda mitad se te hizo larga”. Evidentemente hay algo en el relato que hace que tomen ese hecho como la mitad de la película. Es tan cuadrado. Esquemáticamente, pienso una estructura como pequeñas vueltas de 15 minutos: 15 minutos para la presentación de personaje, el primer giro, 15 minutos para un giro más chico, 15 minutos más y ya estás en la mitad de la película. Luego, un giro más chico, 15 minutos más, otro giro importante y los 15 minutos finales. Esquemáticamente, así es una película de una hora y media. Pero no todas las películas duran una hora y media, los giros son abstractos. Pero yo imagino así una estructura y me tranquiliza mucho en el momento de tener que entender por qué algo no funciona.

¿Eso también sucede en el cine de autor?

La estructura es inevitable, está siempre. Si no sos consciente de que la estructura es un recurso narrativo, te estás tirando tierra encima. ¿Cómo te vas a pelear con la estructura? Es la herramienta más importante en un relato de una hora y media. Si querés llevar un relato de una hora y media peleado con la estructura, estás frito. Lo importante es contar la película.

¿Dónde crees que se ve la marca de tu trabajo?

El trabajo es descubrir el fondo, lo que cuenta y cómo vas transcurriendo ese relato. Cómo llegás al final y qué es lo que termina quedando. Esa cosa invisible. Hay veces en las que hay que sacrificarse y poner una escena mal hecha porque cuenta mejor; mal, pero lo dice. En ese sentido, no hay que ser esteticista ni detallista, lo que queda es un promedio, una sensación de la película.

¿Notás algún cambio en la manera de contar películas si están realizadas por mujeres?

Me entrevisté con una directora que estaba buscando montajista y me dijo: “Elegí una mujer para montarla porque me parece que es un tema que...”. Es un error eso de poner el género adelante de una película. En el cine siento, a nivel personal y por lo menos en mi generación, que los géneros están más desdibujados, no cuentan tanto. Pero el machismo existe. Antes, el cine era muy piramidal. Había que escalar posiciones y arrancar desde abajo. Lo que se rompió con nuestra generación es que hablás de igual a igual con el sonidista, con el eléctrico, que fueron compañeros tuyos. Leyó el guion y te habla porque es tu amigo y está ahí. Así se rompe la pirámide y cambia todo.



El tema de la horizontalidad y el hecho de que todxs saben más o menos lo mismo, ¿tiene que ver con las escuelas de cine?

Te puedo de hablar de la época en la que éramos pocos estudiantes. No había tantos rodajes y, cada vez que había uno, te acercabas porque conocías, al menos, a la mitad de los involucrados. En *El descanso* (2002), que fue la primera película que dirigí, junto a Rodrigo Moreno y Ulises Rosell, Lisandro Alonso “hacía caña”. Era decir: “¿Vamos a hacer películas?”. No era: “Voy a ser director de cine”. En este sentido, las nuevas generaciones son menos entusiastas. Antes, quien no estaba entusiasmado, no filmaba, era imposible. Estar entusiasmado con lo que uno hace es algo que hay que guardar para la vida en general. Me ha pasado que algún asistente con el que vengo trabajando desde hace tiempo me dice: “Me gustaría montar algún proyecto”. “Dale, mirá esta película”. “Lo vi; pero no me gustó... además ese actor...”. No lo puedo creer. Si me daban la posibilidad de montar una película, me volvía loco. Trato de mantener el entusiasmo, porque así es como elijo vivir. A la larga, así es la vida.

¿Encontrás desafíos particulares en algún género o formato?

En el documental lo más difícil es darse cuenta de qué trata un película, más que en la ficción. A veces lo que entusiasma para hacer un documental es una cosa; pero, a lo mejor, lo que se está queriendo contar no tiene nada que ver con eso. Lo importante es descubrir el tema.

¿Tenés algún método para encarar un documental?

Con las nuevas tecnologías que aparecen para el registro audiovisual se pierden algunas ventajas que tenían las anteriores. Tengo la sensación de que el montaje era mucho más cómodo cuando se hacía en fílmico. Para preparar el material, solo tenías que sacar las veladuras a la imagen. Considerando lo caro que era el material, el camarógrafo tenía la habilidad de tener lo suficiente para contar una situación con la menor cantidad de momentos registrados. Hoy en día la cámara no se apaga nunca, algo que va en contra del montaje. Ahora nos toca hacer en la isla de edición ese trabajo que antes realizaba el camarógrafo. Cuando llega ese material, lo primero que hay que hacer es limpiar todo aquello que el camarógrafo no tendría que haber filmado, pero que se filmó por las dudas. Es un trabajo insoportable, muy tedioso; pero inevitable. Con todo el ruido que generan estas cosas que nadie estaba mirando por cámara en ese momento o que no estaba previsto que se usara. Lo que hago es darle *play* e ir borrando lo que no va y dejando lo que realmente sirve, aunque todavía no sepa para qué. Cuando limpiás el material te das cuenta,

¹ Sostenía el micrófono *boom* durante el rodaje de una película para la toma de sonido directo.

por ejemplo, que en esa mañana de material habían hecho tres tomas de un plano. Dejo las tres juntas y luego elijo una. Si hay un plano muy largo de una calle, elijo dos o tres fragmentos que me gustan en una duración más o menos lógica: pasa un pájaro, una persona o no pasa nadie. Voy pasando por esos filtros hasta tener los planos con los que voy a armar la escena. Una vez que están esos planos, paso a ordenarlos. Por ejemplo, se filmaron planos de un lugar vacío: uno se hizo al principio, otro al medio y el tercero al final. Yo los pongo todos juntos. Una vez que está todo hecho, ya tengo todo para contar. Es curioso que una vez que lo veo, armarlo quizás es invertir un par de planos o pisar un audio.

¿Cómo definirías a lxs buenxs montajistas? ¿Qué características tienen que tener?

No puedo saber si el montajista tuvo que ver, o no, con el resultado final. Hay veces que decís: “¡Qué buen montaje! ¡Cómo lleva el relato!”, cuando en realidad el guion ya estaba bien. Fue bien llevado el rodaje, se le agregaron cosas y fue todo bien. Pero también hay películas que están mal. Sucede que, por trabajar en esto, ya no somos espectadores normales. Cuando estudiaba, un profesor estaba hablando de una película y le pedimos que no contara el final. A lo que nos dijo: “Ustedes ya dejaron de ser espectadores. Ahora van a construir relatos”. Por deformación profesional, veo mucho los hilos de una película. Digo que pusieron esto acá porque ahora viene tal cosa, adivino todos los finales. ¡Es insoportable!

Ganaste algunos premios al mejor montaje...

No significan nada para mí. Una vez estuve nominado a un premio Cóndor por una de las primeras películas que hice. El primero que entregan es al montaje, como si no importara tanto. Sube una actriz al escenario y anuncia que va a leer. Toma un papel y dice: “Para aquellos que no saben, el montaje es el arte de unir las imágenes con la música. Estos son los nominados”. En ese momento dije: “Ahora no importa a quién se lo dan”. Nadie sabe qué es el montaje si no hizo varias películas. Para empezar a entenderlo, tenés que haber trabajado un tiempo. Es un concepto rarísimo para alguien que no lo vivió. Obviamente, me siento muy halagado cuando me otorgan un premio y siento que no estoy haciendo mi trabajo tan mal. Pero no quiere decir nada más que eso.

¿Tiene premios la profesión en sí? Como vos decís, es un trabajo invisible: nadie sabe bien lo que hiciste, pero vos sí lo sabés.

Te tiene que gustar, pasa el tiempo y es tu vida. Creo que le dediqué a esto la mayor parte de mi vida, más de la mitad de las horas en las que estoy des-



pierto. Cuando trabajás de técnico, quizás no tantas, pero cuando dirigís o producís, son muchísimas las horas que le dedicás a una película para que, con suerte, la vean cinco mil personas. Es un proceso que uno lleva en contra del universo. Me tranquilizo haciendo el siguiente cálculo: una hora y media multiplicada por todas las personas que vieron la película puede dar como resultado unos diez años.

¿Qué consejo le podrías dar a alguien que está dando sus primeros pasos en la profesión, o que quiere darlos?

Hay personas que hacen películas para aparecer en los diarios, pero hay cosas más fáciles para que eso suceda. Para encarar un proyecto tenés que disfrutar de hacer una película. Porque ésta es tu vida.

Hace poco me pidieron un currículum y, como nunca hice uno, me metí en IMDB² para copiar y pegar la información que figura allí. Al ver los títulos, empecé a recordar la cantidad de películas en las trabajé. ¡Cuántas! ¿En qué momento pasó esto? Te vas poniendo viejo y tu vida fue eso. Por eso, hay que vivir el presente lo mejor que se pueda, haciendo lo que más te gusta y disfrutándolo.

² IMDB: Internet Movie Database; en español: base de datos de películas en Internet.

¿Cómo le explicarías, a alguien que no tiene idea, qué es el montaje?

Varias veces me preguntaron por lo que hago o me dijeron: “Vos que hacés cine, ¿no me conectás el reproductor de DVD?”. Doy la explicación más corriente: “Para contar una situación, se filma varias veces desde diferentes ángulos: de lejos para ver a todos, de cerca para ver a cada uno. Entonces, la escena se ve tres veces desde acá y cuatro desde allá; vemos a este personaje cinco veces y seis a este otro. Finalmente hay que elegir un fragmento de cada una de esas tomas para contar lo mejor que se pueda lo que uno quiere”. Me siento obligado a dimensionar todo el trabajo que es en realidad.

¿Y para vos qué significa?

Lo siento como si fuera arcilla con la que voy construyendo algo. Tiene mucho que ver con la forma. Quería ser artista plástico, de chico estudié escultura, es algo que me gusta. Si tuviera que comparar el montaje con una técnica, diría que con el modelado, de ninguna manera con la talla. El modelado te da algo para probar, mirarlo, volver a probar y volver a mirarlo. Cuando tenés el material ordenado es como cuando la arcilla está bien amasada y húmeda: te dan ganas de trabajarla. Hay un momento en el que vas viendo, y otro en el que tenés que hacer.





Nicolás Goldbart

Estudió en la FUC, en una de las primeras camadas de estudiantes. Su curiosidad por ver cómo funcionaba el cine, hizo que mirara las películas una y otra vez, desglosándolas plano a plano, viendo cómo estaban montadas. Un llamado de Ana Katz lo acercó a Pablo Trapero, quien recientemente había filmado *Mundo grúa* (1999) y estaba buscando montajista. Así empezó a trabajar en la productora Sargentina, que Trapero formó con Ulises Rosell y Andrés Tambornino. La empresa estaba haciendo muchas películas en un momento de importantes cambios tecnológicos; pero también de mucha incertidumbre económica. En el ambiente existía un gran entusiasmo por hacer cine, lo que formó un vínculo muy fuerte en ese grupo de personas. A medida que pasó el tiempo y fue necesaria la profesionalización, sus caminos comenzaron a separarse.

En 2010 dirige su primer largometraje, *Fase 7*, comedia sobre un grupo de personas que debe permanecer en cuarentena dentro de su edificio debido a una pandemia. Pocos años después, dirigió *Jorge* (2013), una miniserie televisiva creada por Malena Pichot.

¿Qué te llevó a elegir el montaje como profesión y cómo fueron tus inicios en ella?

Estudí en la FUC. En ese entonces las orientaciones eran Dirección y Fotografía, todavía no existía Montaje, que era lo que más me gustaba. Me interesaba el cine como un aparato, un mecanismo, el cómo funciona, y me parece que el montaje es la parte que más tiene que ver con eso. Veía las películas una y otra vez, como quien desarma un juguete y ve cómo son el motor y los engranajes. A muchas las vi infinidad de veces. Era la época del VHS, así que podía parar la película, rebobinarla, etc. Las desglosaba plano a plano, viendo cómo estaban montadas.

Un día me llama Ana Katz para decirme que Pablo Trapero había filmado *Mundo grúa* (1999) y estaba buscando montajista. Me junté con él y, al día siguiente, empecé a trabajar. En la productora cinematográfica que formó con Ulises Rosell y Andrés Tambornino, tenían un Media100. En ese momento era como el centro neurálgico de las personas que integraban lo que después fue

conocido como el Nuevo Cine Argentino. Era el lugar donde pululaba todo el mundo. Ahí empecé a editar con Pablo *Mundo grúa* de una manera un poco caótica. Yo ya había editado mis cortos en una moviola, pero el salto al montaje fue con esa película. Fue una experiencia entre el aprendizaje y lo profesional. Sin embargo, las cosas eran muy precarias aún: el sistema estaba algo roto, capturábamos de VHS y no había *timecode*. Era algo muy artesanal.

Mundo grúa tiene un estilo documental. ¿Cómo fue el trabajo de edición?

La película se filmó en muchas etapas y el montaje se fue mezclando con el rodaje. Filmaban cuando conseguían algo de dinero. En función de lo que se había editado se pensaba qué faltaba rodar para ir completando las piezas de la película. Era una época muy mala del cine argentino: todo estaba muy parado. Que alguien estuviera haciendo una película era todo un evento, sobre todo si era un pibe de una universidad. Entré a trabajar cuando la película estaba filmada en un 70%. Pablo tenía unas escenas con Luis Margani, el protagonista: trabajando en la construcción, con la madre, etc. Pero todavía había muchos baches en la historia. También estaba toda la secuencia que transcurre en Caleta Olivia, así que sabíamos que todo tenía que llevar a que el personaje viajara y sucediera toda esta peripecia en el sur.

No había un guion en términos tradicionales. Lo que estaba filmado tenía un sentido, pero no era una película todavía. Proyectábamos la película con carteles que íbamos agregando; por ejemplo: “Acá Rulo come”, “Acá Rulo discute con la madre”, tratando de completar los agujeros. Posteriormente hubo una última instancia donde se filmó todo lo que faltaba. El método de producción fue realmente no lineal, también lo fueron el trabajo de montaje y de guion. Trapero filmaba en lugares poco comunes, como obras en construcción; él tiene la facilidad de meterse en esos mundos de manera muy natural. Por eso la película da la sensación de ser documental.

Luego de Mundo grúa, ¿cómo se fue desarrollando tu carrera profesional y la manera de vincularse con el director?

En ese momento la productora estaba haciendo muchas películas, así que de manera muy natural después edité un documental de Ulises Rosell y más tarde hice *El descanso* (2001), una ficción que dirigieron Rosell, Tambornino y Rodrigo Moreno. Había una cierta efervescencia y tuve la suerte de estar ahí.

Por un lado, era un momento de muchos cambios tecnológicos, me tenía que estar adaptando todo el tiempo en algunas cuestiones. Por otro lado, había cosas muy caóticas de producción que no permitían trabajar de una manera ordenada. Trapero filmó *El bonaerense* (2002) de una forma más profesional. Pero en pleno 2001, y debido a la coyuntura que atravesaba el país, también

tuvo varios inconvenientes en la producción. Fue el momento más caliente de la caída del gobierno de De la Rúa, algo que se ve claramente en la película.

Respecto a cómo me organizo, creo que por haber empezado en la moviola intento replicar esa forma de trabajar. Aunque edite en una isla no lineal, trato de usar una sola pista de video y no empezar a poner imágenes una arriba de la otra, salvo que sea necesario, porque en realidad lo que uno está haciendo es un empalme. Además, intento ser lo más prolijo posible con el audio.



De izquierda a derecha: Laura Vidal, asistente de cámara, Nicolás Goldbart, director, y Lucio Bonelli, director de fotografía - Rodaje de FASE 7 - 2009.

Con Pablo Trapero se construyó un vínculo de trabajo, editaste tres películas suyas, siendo Familia Rodante (2004) la última. ¿Cómo cambió tu participación en esa película en relación con la primera?

La de *Mundo grúa* era una época en donde estaba el entusiasmo de hacer una película, de juntarse, de estar en un lugar en donde pasaban cosas. Yo era chico, vivía con mis padres, no tenía ningún tipo de obligación económica, entonces podíamos editar a la noche. Realmente se formó un vínculo muy fuerte

con la gente de la productora. Al lado tenían un estudio de sonido donde estaba Federico Esquerro con Catriel Vildosola. Era algo más grupal. Después se fue transformando en una cosa más profesional, y tal vez se fue generando cierto desgaste. Cada uno empezó a tener otras pretensiones, otras necesidades. Nos fuimos poniendo más grandes y necesitando otras cosas. La experiencia de *Mundo grúa* generó un vínculo que perduró. Había un entendimiento. Pero esa película tiene la energía de una banda de garaje, de pibes que se juntan a tocar porque les gusta hacerlo. Con *Familia rodante* se empezó a dar la situación de que había que llegar a estrenar en el Festival de Cannes. Son cosas que no tienen nada que ver con el hecho de hacer películas y que empiezan a condicionar el trabajo. Al mismo tiempo, esto es lo que hace que la máquina funcione. Cuando empiezan a aparecer otras presiones, se pierde un poco ese gusto de hacer la película *per se* y el vínculo empieza a desgastarse. Cuando estábamos terminando *Familia rodante* yo me tuve que ir por un tema personal y la terminó Ezequiel Borovinsky. En general, las películas pasan por esos procesos en los cuales empieza una persona y termina otra.

A partir de estas experiencias, ¿cuál es tu método de trabajo?

Primero, necesito tener todo el material ordenado en el programa de edición. A partir de ahí, empiezo a mirar qué se rodó y voy tomando decisiones. Elijo el plano a partir del cual voy a empezar a construir una escena y veo el material en función de lo que necesito, de lo que estoy buscando para armarla. Lo hago así porque si veo todo el material de corrido se transforma en una cosa inabarcable y llega un momento en el que no sé qué estoy viendo. Empiezo a armar la primera escena de la manera que considero apropiada, tratando de ser lo más prolijo posible.

Trato, pero nunca lo logro, de no usar música. Es algo que te condiciona y termina invadiendo demasiado todo. Es bueno que el músico no venga tan condicionado por la música que ponemos de referencia y tenga una mirada fresca. Unas veces se puede y otras no.

Casi siempre termino haciendo yo solo un primer armado. En general el director no viene en esa instancia. Ese primer armado, una masa de más de dos horas, es la película desde la primera escena hasta la última, con todos los diálogos, pero con la idea de montaje de cada escena ya planteada. Tal vez después todo se revierta, pero uno lo ve y tiene la experiencia lo más cercana posible a la película completa. Trato de ser lo más prolijo posible. A partir de ahí empiezo a trabajar con el director y, desde la primera escena, se revisa todo y se empieza a pulir. Se moldea esa masa hasta llegar al corte final. Creo que es el método que usan todos ¿o me equivoco?

Siendo que, ante todo, considerarás el orden para empezar a trabajar en un proyecto, contanos acerca de la importancia que tiene para vos la asistencia de edición en el proceso de montaje.

El/la asistente de edición es fundamental y está subestimado/a. Parece un trabajo muy básico por lo que tiene que hacer: transcodificar, sincronizar y ordenar. Entonces dicen: “Lo hace un pibe que tenemos acá en la productora”, y ahí ya te empezás a agarrar la cabeza. Son tres cosas básicas pero que muchas veces vienen mal hechas. Entonces, en vez de estar pensando en la película, tengo que estar tratando de solucionar problemas técnicos que me ocupan tiempo, que es lo más valioso que uno tiene.

Esos problemas los arrastrás hasta el final de la película. Entonces te llama el colorista diciendo que las tomas no tienen nombre, o el sonidista diciendo que en el OMF todas las tomas están con otro nombre. Son cosas que yo no tengo que hacer pero que es responsabilidad mía que estén bien. El coordinador de postproducción me libera de una responsabilidad que no es mía: saber que el sonidista va a tener el material como lo tiene que tener, que todo esté bien para el *online*, etc. Es algo bastante liberador que alguien controle estos temas. Además es alguien a quien se puede recurrir en caso de cualquier duda que podés ir resolviendo durante el montaje y no son problemas que después le tirás a otra persona.

Estuviste en el corazón del Nuevo Cine Argentino. ¿Cómo ves la evolución del cine nacional y lxs montajistas en ese proceso?

Mi experiencia varía de película a película. Se fue perdiendo esa cosa joven que tenía el Nuevo Cine Argentino, que naturalmente ya no puede sostener; pero, por otro lado, también aparecen proyectos que es un lujo hacerlos, como *La cordillera* (Santiago Mitre, 2017).

Por un lado, el cambio tecnológico mejora la situación y, por otro, la empeora. En lo personal, lo peor que me puede pasar es que me llegue una película con horas, horas y horas de material. Es el peor de los escenarios. Me expulsa muy rápidamente, me saca todo el entusiasmo. Antes todo era más costoso, por lo tanto, se pensaba más lo que se iba a filmar. Siempre había lugar para el trabajo en el montaje, pero había una idea más clara desde el rodaje. Muchas veces me llegan proyectos en donde me están tirando el problema a mí. Filman horas y horas, porque solo hay que cambiar la tarjeta de la cámara, y lo que queda después es algo inabarcable y caótico. El montajista padece mucho esta situación. Para el editor es una pesadilla esa facilidad que da el digital. En resumen, cuanto más planificado y pensado esté todo, es mejor para lo que viene después.

Igualmente, depende de cada película. En una película que se hace en dos semanas con un plano secuencia de 40 minutos, el lugar del montajista es el que uno se pueda hacer. También aparecen películas que tienen más que ver con “cómo se hacen las películas”, y todo vuelve a encontrar un lugar más normal, más estándar.

Lo que cambió es que ahora uno paga las expensas y las cuentas. Antes no, uno podía dormir hasta el mediodía tranquilamente (risas).

¿Cómo fue el proceso de montaje de La Cordillera?

Hice un primer armado sin el director durante el rodaje. Me pareció bien que él no lo quisiera ver. Luego empezamos a editar escena por escena, desde la primera hasta la última. A eso lo consideramos un primer armado. Después la película pasó por un proceso larguísimo, con tiempos inéditos. También cambiamos el guion. Sacamos escenas, incluso la que probablemente haya sido la más costosa de la película. Eso tiene que ver también con el tiempo de trabajo que se tiene, las discusiones y la cantidad de opiniones que intervienen. En este caso también los actores, que no poseen la última palabra, pero tienen una opinión de peso.



Trabajaste con muchxs directorxs, ¿cómo describirías la relación entre montajistas y directorxs en el proceso de montaje?

El trabajo con cada director es una experiencia diferente: unas veces, buena y otras, mala. Por eso es tan importante ese primer armado donde uno está solo, porque es el momento cuando uno más propone. Después vas midiendo si te dan lugar o no. Si te lo dan, bien. Si no, querés que se termine lo más rápido posible. A veces sos el psicólogo del director y otras, un mero operador de Final Cut. Todo depende de la química que uno logra con cada director: te matás de risa o no ves el momento en el que todo termine.

¿Qué considerás que debe aportar el montaje a una película?

El montaje es el corazón del cine. Es el momento en el que uno está construyendo la película. Entonces, si me dan lugar y si el material lo permite, hay un trabajo plástico de montaje. A veces el material no permite mucho. La última película que me llegó se filmó en dos semanas y tenía un plano secuencia de 35 o 40 minutos: no había mucho para hacer. En cambio, una película como *La cordillera* es similar a la construcción de un edificio. Si me lo permiten, trabajo a la par del director, para que en ese momento seamos dos cabezas pensando en la misma dirección. No espero a que me digan qué hacer: trato de hacer lo que me parece. Si veo que lo que hago es bien recibido, sigo. Pero la última palabra siempre es del otro, aunque considero que el resultado final también lo construí yo con las piezas que otro diseñó. Por eso prefiero la palabra montaje a edición, un término que no me gusta mucho.

¿Qué es para vos ser un buenx montajista, tanto en lo profesional como en el resultado de la película?

Desde el punto de vista operativo, es tener los conocimientos necesarios para poder trabajar en la isla sin que la otra persona esté esperando a que aprendas a usar el Avid. Después, aportar creativamente a la película. Respecto a lo que uno hace, es completamente invisible o completamente visible, dependiendo de la película. Ves una película de Scorsese y el montaje está, es palpable, cada corte tiene violencia. Pero ves una película de Hawks y en ningún momento te das cuenta de que el pobre montajista estuvo ahí. ¿Quién es mejor? No lo sé, posiblemente los dos. Depende de lo que la película necesite. Hay películas que están evidentemente mal editadas, las ves y te das cuenta. Por ejemplo, porque los cortes son innecesarios. Pero ¿qué es ser un buen editor? Es encontrar el punto que la película necesita, para llegar a la mejor película posible. También “romper las bolas” lo menos posible, porque sos uno más en un equipo de cuarenta personas; no es tu *show*. Hay que ser funcional. Es un equilibrio difícil porque hay secuencias que me encanta cómo me quedaron.

Si las tocan me empiezo a volver loco y trato de defenderlas lo más posible. En general, me parece peor lo que quiere el otro que lo que yo propongo. Pero hay que encontrar un equilibrio entre defender lo mío todo lo que pueda y entender que el director quiere otra cosa. Es un lugar algo ingrato.

¿Qué diferencias encontrás entre hacer una asesoría de edición y coeditar una película?

Son dos formas distintas de trabajar. Cuando coeditás estás trabajando a la par con otra persona. Nos sentamos los dos al mismo tiempo en la isla y, en un momento editará uno, luego el otro. Trabajamos juntos. Si estoy solo, tomo las decisiones por mi cuenta. Cuando se trata de una consultoría, es porque me están pidiendo una opinión. Entonces me tomo todas las libertades del mundo para hacer lo que se me ocurre. Después entrego lo que hice: unas veces queda algo, otras no queda nada o queda todo.

En *Cara de queso* (Ariel Winograd, 2006), por ejemplo, me pidieron que les hiciera una devolución sobre el corte. Me llevé el armado a mi casa y les devolví una propuesta de montaje, donde hice algunos enroques y pulí algunas escenas. Fue una colaboración sobre el final, cuando la película ya estaba un 90% editada, y quedó bastante de lo que propuse. Hace poco hice otra asesoría de una película que estaba casi terminada. Sin embargo, querían probar unas cosas y me llamaron. Si hubo una persona que estuvo editando durante dos meses, no me parece correcto ponerme como montajista en los créditos, aunque yo la haya puesto patas para arriba en una semana y quede—o no—todo lo que hice. Creo que “colaborador” es más adecuado. Me duele más cuando es al revés. Pero también hay que endurecer el cuero y aprender que así son las reglas del juego, que las películas necesitan lo que necesitan; que uno solo está de paso. La decisión final es del director o del productor. Lo que uno piensa no importa en una película en la que hay un director que la viene tratando de levantar desde hace años y un productor que está poniendo dinero en riesgo. Cuando te interesa mucho el proyecto, intentás con más vehemencia; pero a veces no tiene sentido pelearla tanto. Es como a un actor que no le gusta que lo doblen; son las reglas del juego. La película le pertenece a otro, y lo digo como alguien que también es realizador.

¿Qué te impulsó a hacer tus propias películas?

En realidad, nunca quise ser montajista, yo quería hacer películas (risas). Me interesaba el montaje para entender cómo funciona el cine. Entonces fue ahí donde concentré más mi atención, pero nunca tuve la intención de ser montajista. Es algo que se fue dando. Hacer *Mundo grúa* me llevó a conocer a Ulises Rosell e hicimos *Bonanza* (2001) y después *El descanso*. Fue una cosa atrás de



la otra y me resultó una manera de vivir mientras podía hacer mis películas. Ya dirigí un largometraje, *Fase 7* (2010) y una serie, *Jorge* (2013). Tengo ganas de hacer más películas; pero padezco la situación general del cine argentino. Mi primer objetivo fue hacer efectos especiales, entonces estudié maquillaje. Después, cuando empecé a estudiar en la FUC, me interesaban las películas de terror. El montaje fue el lugar en donde me pude acomodar. Primero, porque yo lo podía gobernar y, después, porque era desde donde podía aprender la forma de hacer una película.

Coeditaste Fase 7 con Pablo Barbieri. ¿Cómo fue ese proceso?

Originalmente la iba a editar yo, pero cuando terminó el rodaje y empecé a hacerlo, estaba completamente superado por el material. No podía, me parecía que nada servía y quería romper todo. Entonces el productor, Sebastián Aloí, que es amigo de Barbieri, lo llamó y le propuso hacer un comontaje. Había cosas en la película con una idea de montaje muy clara desde el rodaje. Me parecía como una continuación natural de mi trabajo, ya que filmé las piezas para que encastran en el rompecabezas. Pero no lo podía hacer, no tenía la distancia necesaria.

Editar un largometraje es una gesta tan grande que hay que seguir un método para hacerlo de manera casi mecánica, hasta llegar a algo que se parezca a una película, para recién ahí empezar a trabajar. Al principio, yo no podía hacer eso. Entonces Pablo me liberó de esa carga que es, en mi criterio, el trabajo que tiene

que hacer el montajista. Por eso el primer armado sin el director es tan importante: es el momento en donde él puede descansar y volver a agarrar la película sin la angustia de ver todas las cagadas que se mandó en el rodaje.

Con Pablo trabajamos juntos todo el tiempo. Cada uno tenía su isla y teníamos el material duplicado. De día trabajaba con Pablo, llevaba el proyecto a casa, seguía editando, se lo llevaba al día siguiente y lo veíamos juntos. Trabajábamos en paralelo hasta que Pablo ya no pudo seguir más por falta de recursos. Continué editando solo porque las películas no se terminan hasta que se terminan, y el único que sabe eso es el director. Por lo tanto, el último tramo lo hice solo, aunque Pablo seguía vinculado y dándome una mano.

En cuanto al pasaje del guion a la película, ¿hubo una reescritura en el montaje o fuiste fiel al guion?

Hay una reescritura del guion desde que empezás la preproducción: una cosa es escribir las cosas y otra es filmarlas. El guion que filmé no fue el que escribí. Vos escribís que “el tiroteo es en las bauleras”, pero lo rodás en una cochera y ahí cambia todo. *Fase 7* fue una película con infinidad de problemas en el rodaje, de todo tipo: lo que se filmó no fue del todo lo que se escribió. También cambió lo que se editó: el primer corte tenía dos horas y media, pero la película terminó durando unos 90 minutos. Inevitablemente es otra cosa. No tiene grandes cambios de estructura respecto al guion, la historia es la misma, pero eso es natural en todas las películas. Nunca una película es el guion tal cual está escrito. Es una hoja de papel y cada uno la interpreta distinto; los guiones a veces son más descriptivos y otras menos. Desde el momento en el que elegís poner a un actor u otro, son películas diferentes. Si leés el guion de *Fase 7*, el resultado final es consecuencia de esa semilla. Porque hay cosas que no se pueden hacer o que, cuando las hacés, te das cuenta de que no funcionan. Quizás estaba buenísimo lo escrito, pero el actor ese día no dio en la tecla. O quizá otro actor es espectacular, entonces decidís que eso crezca. Hay algo que tiene que ver con la naturaleza, algo que uno no gobierna. En resumen, las películas terminan siendo otra cosa diferente al guion.

¿Creés que hay una faceta autoral en la reescritura del guion en la isla de edición?

Es otro el trabajo. No estamos reescribiendo el guion, sino que es una continuidad del trabajo sobre el mismo, las ideas originales no son tuyas. A veces aparece algo original: uno puede decir que un personaje no diga tal cosa, entonces cambia el sentido de la escena. Otras veces uno inventa una escena de la nada: uno encuentra cosas que no estaban escritas ni filmadas y construye una escena que no estaba en el guion y es tuya, pero sos el montajista, no el guionista. Es un lugar donde uno termina aportando creativamente; pero

no porque uno quiera que le den el rol del guionista: “Si yo pongo esto en la película, se me ocurrió a mí”. No digo que sea menos importante, pero nada hubiese pasado sin el guion. Claramente el guionista tiene un rol distinto.

Hay algo que me gusta mucho en la última película de los hermanos Coen, *Ave César* (2016). Se trata de una secuencia increíble en la sala de montaje. Está la montajista con los cigarrillos, llega el material y pregunta: “¿Cuál querés?” “De acá a acá”. Un trabajo de “operario”. En un momento casi muere ahorcada por la moviola, pero no lo hace, sigue trabajando y a nadie le importa. Me gusta esa imagen. Hay una parte anónima que me gusta. Por lo tanto, reclamar un canon autoral es como empezar a pelear por el cartel sobre una figura que, generalmente, su mérito es estar atrás. El baterista es el baterista; si no te gusta, hubieses aprendido a tocar la guitarra. Tiene sus privilegios y sus “no privilegios”.

¿Y en los documentales?

Quizás en este caso sea diferente. No lo tengo tan claro. Mientras digo esto se me ocurren casos que me pasaron, en los que dije: “Esto lo hice yo” o “esto no estaba escrito”. Me encantaría que me llegue una liquidación de SAE o de EDA (risas), pero nunca se me ocurrió pensar que en mi rol haya, sin sacarle el mérito creativo, algo para percibir además de mis honorarios. Quizá mientras lo digo me estoy arrepintiendo (risas).

Si les tuviera que dar algún consejo a estudiantes de cine y de montaje, ¿cuál sería?

Que estudien Administración de Empresas (risas). La mejor manera de aprender es hacer mucho y ver mucho. A quien le interesa el montaje, le recomiendo que vea películas cuadro a cuadro para ver cómo se hicieron, aunque es algo que se aprende haciendo. Obviamente es importante la parte académica, pero hay algo fundamental que solo se aprende haciendo. Es un trabajo ingrato. Uno vive de esto, las películas las hacemos porque necesitamos pagar las cuentas. A veces llega un proyecto que te interesa y ahí es cuando todo empieza a tener más sentido. Uno trata de ponerle más o menos onda, pero hacer cine en Argentina es ingrato. El montaje tiene un aspecto de soledad que no lo tiene ni el sonidista, que está en el rodaje, está con el editor de diálogos. El montajista está solo, es como el loco en el ático.





Delfina Castagnino

Desde chica, y sin ser muy consciente de ello, editaba en cámara y también con VHS. Comenzó a frecuentar las islas de edición de la FUC y a interesarse por el montaje. En ese entonces trabajó, junto a Mariano Llinás, en la producción artística de *El amor (Primera parte)* (2004) y, poco después entró en La Fábrica, la productora donde Lisandro Alonso estaba editando *Los muertos* (2005).

En 2009 se fue a vivir a Bariloche, donde escribió y dirigió su primera película: *Lo que más quiero* (2010). Mientras viajaba por festivales con ella, Santiago Mitre, compañero de la facultad y amigo, le ofreció editar *El estudiante* (2011). Por ese motivo decidió volver a Buenos Aires y, a partir de entonces, empezó a recibir muchas ofertas laborales, no solo en Argentina, sino también en otros países de Latinoamérica.

¿Cómo llegaste al montaje?

Siempre me interesó dirigir y empecé a estudiar realización en la FUC. Como la facultad te daba una beca si trabajabas en el departamento de edición, tenía varios compañeros de clase que estaban ahí. Comencé a frecuentar las islas y me empezó a interesar el montaje. Me parecía que era un lugar donde podía estar muy cerca de los directores, en un diálogo cara a cara. Ahí trabajé casi dos años. Fue un entrenamiento muy intenso y fructífero. En realidad, ya de chica editaba —sin ser consciente de ello— porque me gustaba mucho filmar: lo hacía en cámara y también con una casetera VHS.

En esa época trabajé, junto a Mariano Llinás, en la producción artística de *El amor (Primera parte)* (Santiago Mitre, Alejandro Fadel, Martín Mauregui y Juan Schnitman, 2004). Sobre el final de ese proyecto, me llamó un compañero de la facultad para seguir editando *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2005), porque él tenía que irse a trabajar con Pablo Trapero. Era una película “sencilla”: planos largos, únicos, no tenía muchas vueltas; pero fue un trabajo largo en lo referido a la estructura, que fui haciendo con Lisandro. Finalmente me quedé en esa productora, que se llamaba La Fábrica.

¿Cómo fue la experiencia de editar en moviola?

Fue breve, pero me encantó. Editamos algunos trabajos prácticos de la FUC. Me pareció fascinante poder manipular el material concreto. Estás en una especie de microcine apretando botones gigantes, enhebrando, cortando con la empalmadora. Siento que me dio la visualización concreta de lo que es cortar y pegar algo, del trabajo artesanal y del sentido de la manipulación del tiempo. Quería editar todo en moviola. De hecho le propuse a Lisandro editar *Fantasma* (2006) en moviola porque era una película corta. Él filmaba en 35mm y no me pareció tan descabellado hacerlo. ¡No hubo caso! (risas). Yo estaba encantada con ese mundo, pero nos ganó la tecnología.

Estudiabas dirección, pero se te estaba abriendo un camino por el lado de la edición. ¿Te interesaba esa oportunidad? ¿Querías desarrollar esa otra veta?

En verdad, hay un *masterplan* detrás de todo esto: adquirir conocimiento para dirigir. No me imaginaba como editora profesional pero, casi sin querer, se me iba abriendo el camino y lo iba aprovechando. Además, me llamaban personas con las que me interesaba trabajar. También veía que la gente que dirigía pasaba mucho tiempo entre un proyecto y otro. No lo imaginaba como algo sustentable desde lo económico. La edición, de alguna manera, se asemeja más a un trabajo de oficina que tiene horarios y transcurre sin grandes sobresaltos. En el esquema de rutina de la vida me parecía que era más organizado, o más orgánico, poder editar y, en paralelo, escribir o pensar un proyecto. Mientras tanto, voy aprendiendo, voy editando, voy ganando plata, y así.

En el 2009 me fui a vivir a Bariloche. Ese año escribí un guion que dirigí. Fue mi primera película: *Lo que más quiero* (2010). Mientras viajaba por festivales con ella, Santiago Mitre, compañero de la facultad y amigo, filmaba *El estudiante* (2011). Fueron alrededor de 60 jornadas a lo largo de un año. En un momento me ofreció editarla. Como me parecía una oportunidad muy buena y me había encantado el guion, decidí volver a Buenos Aires. A este film le fue muy bien y se habló mucho de la edición. A partir de entonces, empecé a ser más conocida. Prácticamente no uso redes sociales ni tengo tarjetas personales. La mejor manera para que te conozcan es que vean tu trabajo, ¿no?

Gonzalo Tobal filmó *Villegas* (2012) y me llamó para editarla. Ese mismo año, me incorporé a la edición de *Los salvajes* (Alejandro Fadel, 2012). Luego me llamó Natalia Smirnoff para *El cerrajero* (2014). Empezó a abrirse la oportunidad de trabajar con otras personas. Siempre traté de abrir el juego y de ir con gente que no conocía, con productoras de las que no tenía ni idea. Una especie de desafío. No trabajar solamente con amigos y hacer proyectos “de onda”, sino empezar a ganar un sueldo y vivir del cine, algo que hasta ese

momento no había sucedido. En ese sentido, la bisagra fue *El estudiante*. Si no la hubiese hecho, probablemente me hubiese costado más conseguir un lugar en la edición.

¿Sentiste que para formarte como montajista tenías que estudiar algo más o que lo ibas a conseguir trabajando?

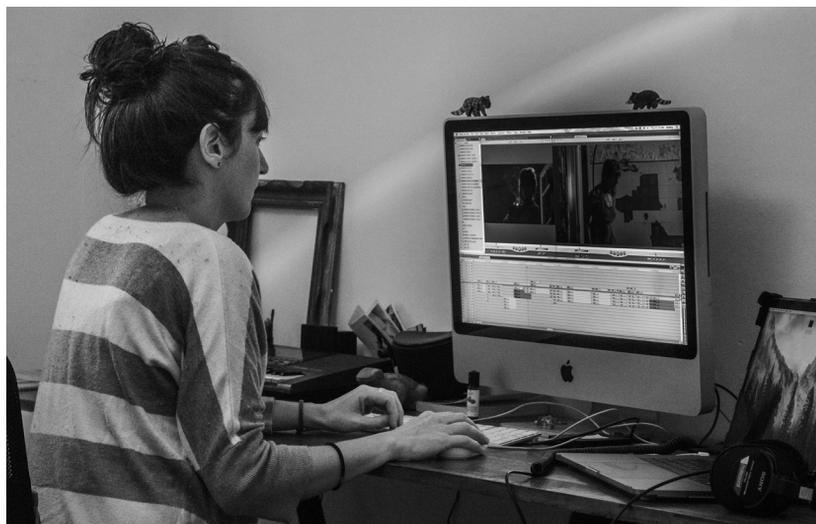
La FUC fue mi primera escuela. Después, continué aprendiendo sola. Fui a Mac Store, donde te enseñaban a usar la Mac. Investigaba, llamaba a Daniel Casabé, un amigo que también es editor, para preguntarle cómo se hacían algunas cosas. Fue un período de prueba y error. Sentía que lo mejor era la ejercitación, sentarme a editar. Había hecho una carrera de cinco años en la universidad, donde tuve montaje con Miguel Pérez y Fernando Vega. Nunca me formé técnicamente en edición. Hice un curso con Mauricio Kartun, que tuvo que ver más que nada con la estructura dramática. También me nutrí de ver películas. Para mí, el montaje es muy intuitivo.

¿Cómo fuiste adquiriendo una metodología de trabajo?

Cuando edité con Lisandro Alonso estaba Ezequiel Borovinsky, quien había trabajado para Walter Murch. Por ese motivo, él tenía todo el proyecto organizado de una manera muy efectiva que yo repliqué durante toda mi vida, agregándole algunos toques personales. Por otra parte, mientras editábamos *El estudiante*, Santiago Mitre le mostró un primer armado a Pablo Trapero, con quien él había trabajado en *Leonera* (2008). Pablo intervino y editó un poco el comienzo. Yo quería ir a la isla de edición a ver cómo trabajaban; aunque ellos no querían que lo hiciera. Les respondí: “¿Por qué no? Quiero aprender, ir y mirar qué hace Pablo”. Los montajistas eran recelosos con su trabajo, nadie se abría a que otra persona metiera la mano. Considero que, así como se tiene un/a guionista y después otro/a, en el montaje también debe pasar lo mismo, todo en pos de mejorar la película. Aprendí algunos *yeites* (trucos) viendo cómo Pablo editaba, cuál era su dinámica, etc. El resto lo aprendí sola. De este modo, armé mi propia metodología de trabajo.

¿Cómo adaptás tu metodología a los diferentes proyectos?

Depende mucho de cada uno de ellos. Hay proyectos para los que me llaman que ya están editados, pero el corte no los convence. En otros casos, ya está todo filmado pero no editado. Y en otros, tienen el guion y todavía no filmaron. Este último caso es el que me parece más interesante y enriquecedor, porque puedo aportar desde la lectura del guion, incluso en el rodaje, adonde suelo asistir. En general, tengo buena relación con los directores. Para mí, lo mejor es editar durante el rodaje.



Por ejemplo en *Alias María* (José Luis Rugeles, 2015), un film colombiano sobre una guerrillera de 13 años, me fui a editar a aquel país. La película está contada desde el punto de vista de la chica, la mayoría del elenco no eran actores profesionales; eso le daba un toque muy real y un poco “bressoniano”. Me di cuenta de que perdía el punto de vista cuando la acción pasaba entre otros dos personajes, se centraban en filmar a los otros actores y en la escena no aparecía la protagonista. Sugerí que en todas las escenas estuviese ella, aun cuando fuera en un solo plano, aunque no dijera nada, que estuviera solo mirando. Siempre con el sentido de mantener el punto de vista del personaje que vehiculiza la narración y desde el cual se genera empatía con el espectador. Fue un acierto, la película se construyó desde ese personaje y cobró mucha más fuerza. De hecho, muchas cosas quedaban en *off* porque no era importante verlos hablar sino era importante ver qué hacía ella, qué le pasaba con el drama que estaba viviendo. Creo que el director sintió un alivio cuando alguien de afuera, que no estuvo inmersa en todo lo que significa el rodaje, le dijo: “Filmá esto”, “Necesitamos aquello”. De ese modo, pudo descansar y saber que había alguien que estaba viendo cómo se iba armando su película.

Sucede en muchas ocasiones que, cuando edito durante el rodaje, se generan escenas nuevas. Pasó en *La patota* (Santiago Mitre, 2015), donde dijimos: “Entre esta escena y todo lo que va a venir, necesitamos un tiempo de ella en soledad, pensando, reflexionando”. Y se filmó eso. También se escribieron y filmaron escenas nuevas en *Alanis* (Anahí Berneri, 2017), por poner algunos ejemplos. Vas viendo situaciones de estructura y detectando problemas concretos tanto en la construcción de la narración como en la puesta en escena.

Editaste varias películas dirigidas por Santiago Mitre. ¿Cómo es la dinámica de trabajo entre ustedes?

Con él no hay muchas posibilidades de repensar el guion, porque ya lo hizo millones de veces antes de filmar. Filma el guion que le gusta, lo hace bien y funciona. Me siento más como alguien que acompaña un proceso. Con Santiago aprendí muchas cosas. Siento que la primera película que edité fue *El estudiante*, independientemente de que antes había trabajado con Lisandro Alonso o con Matías Piñeiro. Santiago es un director que filma pensando en el montaje. No filma planos para ver después si pegan o de qué modo se cuenta la escena. Él sabe que la escena empieza de una manera, cómo sigue, y así.

El estudiante, ¿se filmó tal cual proponía el guion o se armó en la edición? ¿De qué manera influyen la ética o la ideología en este tipo de películas?

La edición fue un proceso de depuración. En general, la estructura no se modificó y fue bastante similar a lo que Santiago había escrito. Por supuesto que el tema ideológico es muy importante, y él estaba muy pendiente de eso. A mí se me escapaba un poco. También lo hablamos mucho en la isla de edición. De hecho, termina con el discurso de un pibe que toma el rectorado. Ese discurso era más largo. A mí me parecía buenísimo, muy emocionante; pero Santiago terminó recortándolo. También se lo mostró a otras personas para ver qué pasaba a nivel ideológico. Lo mismo pasó con *La patota*, con personas que estaban en el tema de los abusos para, finalmente, poder transmitir lo que a él realmente le interesaba.

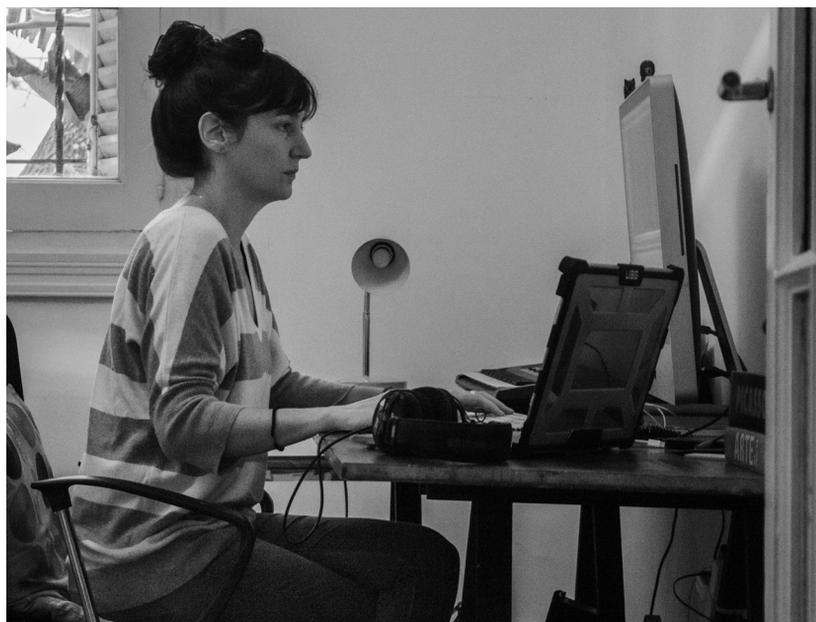
En La patota, ¿cómo encaraste el proceso de editar la remake de un clásico? ¿Qué recursos utilizaron?

Mi mamá había visto la versión original (Daniel Tinayre, 1960) en el cine y me contó la historia. Yo recién la vi después de haber editado la *remake* porque quería tener una mirada fresca. Por otra parte, Santiago me dijo que no hacía falta, ya que la suya era otra película. Hay muchas cosas que no pasaban en la original y reflexiones que tienen que ver con nuestra contemporaneidad: por ejemplo, el tema del aborto. Como director y guionista, Santiago reestructuró toda la película. Le dio una perspectiva diferente desde el lugar de lo que decide hacer la protagonista, tomando como base los eventos que ocurrían, pero cambiando muchas cosas. La hizo contemporánea. Además jugó con el punto de vista, para transitar la situación desde distintos ángulos. Fue un recurso novedoso que se usó en la reescritura: tenés el punto de vista de ella, el del padre y el del violador. También estaba el del novio de la protagonista —interpretado por Esteban Lamothe— que sacamos en el montaje.

¿Trabajaste en conjunto con otrxs editorxs?

Sí, lo hice con Andrés Estrada. En las demás experiencias en las que compartí el montaje fue porque tenían un armado que no les funcionaba, no entendían bien qué hacer, y entonces me llamaban para que siga editando. Alguna que otra vez me pasó al revés. Con Andrés trabajamos en un esquema en el que uno de los dos edita y después le pasa el mando al otro. Más que nada tiene que ver con la disponibilidad de tiempo. La primera vez que trabajamos juntos fue en *Los salvajes*. Había muchísimo material, la película tenía un armado de siete horas; más tarde, uno de cuatro; y luego, uno de tres. Andrés se tuvo que ir a trabajar con Trapero y entonces entré yo. Se filmaron algunas escenas que faltaban y, al final, volvió a editarla. Trabajábamos cada uno en su isla de edición y tuvimos un par de encuentros. No siempre se puede trabajar así: las productoras no tienen la plata para pagar el trabajo de dos editores en simultáneo.

En *Mujer conejo* (Verónica Chen, 2013) yo no podía seguir, entonces le pedí a Andrés que entrara. Como ya nos conocemos, existe una dinámica mucho más aceptada en los criterios. En *Alanis*, lo convoqué por una semana y después volví. Es algo bueno porque, por una cuestión de género, nos compensamos: yo tengo una mirada desde la femineidad y él, desde la masculinidad. También por una concepción del cine: él es más mental y metódico; yo, más intuitiva: no sé bien qué estoy haciendo pero si mejora, va bien.



Respecto a esta cuestión de género, ¿pasaste por alguna situación en la que se te haya dificultado trabajar solo por ser mujer?

Siempre me gustó estar en ámbitos masculinos, me divierte mucho. Aunque sí, veo que es un ámbito competitivo y que hay muchos hombres editores, sobre todo en las generaciones pasadas donde ellos reinaban. La edición era una cuestión masculina y, a partir de mi generación en adelante, se empezaron a incorporar más mujeres. De hecho, a veces te buscan por ser mujer: me pasó en *Alias María*. Como la protagonista era mujer querían la “mirada femenina” del asunto. Existe la fantasía, que yo comparto, de que la mujer tiene una sensibilidad diferente. Entonces, para la edición, quizás un director busca a alguien del otro género. A veces, también hay algo que me pasa al discutir sobre edición con Andrés: él ve un sentido que a mí se me escapa por completo, y viceversa. Eso es muy enriquecedor. Cuando trabajo con directores aparece esta diferencia de sentidos. Lo bueno es que me escuchan e incorporan mis sugerencias.

Trabajaste con muchxs directorxs que hacían sus primeras películas ¿Cómo es esa relación? ¿Les pedís algo en particular?

Muchas veces pido, sobre todo a directores con los que ya trabajé antes o cuando la estructura de la película o del guion es fuerte, que la propuesta de vestuario sea amable con la continuidad. De ser posible, que en toda la película tengan un vestuario similar. Incluso, que usen el mismo vestuario. Así, en el montaje no estamos limitados por esas cuestiones que me parecen mucho menos importantes que el resultado de la película. Al comienzo de *Los globos* (Mariano González, 2016), por ejemplo, al personaje le pegan una trompada, lo que le provoca una lastimadura grande que después se va achicando. Cambiamos tanto la estructura de la película que el tamaño de la lastimadura aumenta y disminuye. Nadie se da cuenta de que el *film* empieza con un tipo golpeado al cual después le van a pegar una trompada.

En tu relación con lxs directorxs, ¿te vas encontrando, cambia algo con el paso del tiempo?

Lo primero que tuve que superar fue mi inseguridad, no creía poder aportar lo que la película necesitaba. Una vez superada esa instancia, empecé a ver que lo que ofrecía, generalmente, hacía que la película mejorara. Cuando eso ocurre es unánime, hay un consenso donde todos dicen: “Sí, va mejor”, “Sí, está mucho mejor”, “Ahora sí la sigo”. Que Pablo Trapero haya intervenido en *El estudiante* afectó mi autoestima. Enseguida pensé: “Soy pésima, no aporté nada, todo está mal”. Una se va curtiendo con el tiempo y va entendiendo

que en el arte no hay bien y mal. Es hacer lo que cada una quiera en lo más profundo. Bajo esa perspectiva, empecé a trabajar y a confiar en mi criterio. Llevo editadas muchas películas y si me siguen llamando es por algo. Eso me dio seguridad e hizo que, a la hora de cerrar la película o en momentos de inseguridad del/a director/a, pueda aportar un halo de luz. Es algo así como: “¡Vamos! ¡Dale! Hay que salir a la cancha, ¡ya está! Aunque le des mil vueltas, la película es ésta y llegamos al mejor puerto que pudimos llegar”.

Por otra parte, soy bastante poco conflictiva, no me gusta confrontar. Edito algo, lo muestro y explico por qué para mí eso es lo mejor. Lo hago un par de veces dando mis argumentos pero sin tratar de convencer al/a director/a. Si no le gusta y quiere otra edición, vamos por eso otro y se acabó la discusión. Porque, en definitiva, la película es del/a director/a. Respeto que la decisión final sea suya. Como a mí me gusta dirigir, me guardo las ideas buenas que no me aprueban (risas).

Me rompo la cabeza para dar lo mejor de mis capacidades. Una vez que lo hago, me quedo tranquila. Si al/a director/a no le convence mi corte y considera que hay más para hacer, no hay problema, se la puede pasar a otra persona para que la siga editando.

Para mí, el estreno es el momento donde lo que está se legitima: acá está la película. Ningún espectador sabe, en definitiva, lo que fue quedando en el camino.

Contanos sobre Mauro (2014), la película que dirigió Hernán Rosselli. ¿Cómo fue el proceso de edición?

A Hernán lo conozco desde hace varios años. Me dijo que estaba filmando una película. Tímidamente me mostraba armados y yo le hacía devoluciones. De repente, se volvió una propuesta más formal: me convocó para editarla. Básicamente, fue escribiendo el guion mientras editábamos. Fue un proceso muy largo, pero muy motivador. La película mejoraba sin que me tuviera que internar para editarla. Yo trabajaba un par de semanas, después él seguía editando, pensando, reescribiendo. Me traía nuevas escenas, las veíamos, él descartaba cosas que después volvía a poner. Muchas idas y vueltas. Fue un proceso no solo de edición, sino también de acompañamiento, de motivación. Empezó a entender su película, encontró el tono. Es algo que pasa mucho con las óperas primas: sus directores quieren hablar de todos los temas y no podés hacerlo en una sola película. Hay que elegir uno, desarrollarlo bien y ese gran tema va a hablar de otros. Hernán quería hablar del dinero, de la maternidad, de la soledad, de la edad, de la falta de trabajo, etc. Tuvo que encausar la película para que tuviera un inicio, un desarrollo y un final; para que no se

empezara a abrir y ramificar en cosas que después no se podían cerrar. Como él también es editor, armaba varias escenas, lo cual me agilizaba mucho el trabajo. A veces, si yo no podía, le sugería qué probar y él lo editaba.

Esto me pasa muchas veces con los directores que saben operar el programa: cuando veo que hay un regodeo de “sacá tres cuadros” o “poné un plano acá”, les digo: “¿Por qué no lo editás como más te guste, lo traés a la isla y vemos qué pasa?”. Para que jueguen, para que se saquen el tabú de que necesitan un intermediario para hacer algo con la película. Me pasó con Gonzalo Tobal en *Villegas*, y también con Mariano González en *Los globos*. Mariano la había reeditado tanto que cambió mucho la historia. En *La patota* era tanto el material y tan poco el tiempo que Santiago editaba algunas escenas en otra computadora al lado mío.

A mí me parece bárbaro porque si no perdés tiempo en explicarle a alguien qué hacer cuando vos lo podés hacer directamente. Me parece más práctico que otro lo haga y después vemos.

Esto tiene que ver con la asesoría de montaje. Con el digital se filma mucho más material y podés saturarte.

Sí, sin duda. Ahora vamos a empezar a filmar menos porque va a haber menos dinero, lo que se va a traducir en menos semanas de rodaje. De cualquier manera, trato de aconsejarles que, si ven en rodaje que un plano no está resultando de actuación, que no hagan diez tomas del mismo plano, sino que traten de generar más material desde otros ángulos. Eso puede servir para cambiar y terminar de cerrar la actuación en la edición. En este trabajo, hay mucho de reestructurar, de inventar sentidos que no tienen las escenas originalmente.

Por un lado, cuando veo el primer armado de la película y noto los problemas que hay que solucionar, soy bastante clara y digo las cosas de manera directa para ahorrar tiempo. Soy de hacer una crítica constructiva, así como también soy crítica de mi propio trabajo. Sirve para descubrir dónde están los problemas de la película y ver cómo salimos adelante. Siempre priorizo una narración interesante y que el arco emocional del personaje se cuente de la mejor manera posible. Si la continuidad va en detrimento de eso, trato de no hacer caso de la misma, salvo que sea muy evidente, que en las visualizaciones lo señalen como algo que te saca de la película. Cuando la película funciona, la narración gana la atención del público y no se ven esos detalles. En algún sentido, el nuestro es un rubro muy bastardeado. Cualquier persona que pasa por la isla, opina sobre el armado. Toda la culpa cae siempre en el montaje. Yo solo soy una herramienta para contar de la mejor manera posible lo que quieren contar; pero siempre bajo la autoridad del/a director/a.

Me encantaría empezar a abocarme a la asesoría de edición: ver cuál es el problema que tiene una película, buscar cómo resolverlo, reestructurarla. Me encanta ese trabajo, mucho más que el de ver el material, armar las escenas de acuerdo al guion, y transitar todo ese proceso de hormiga hasta llegar a un primer armado. Me interesa más cuando ya está el primer armado y, a partir de ahí, ver qué hay que hacer para afinar la película.

¿Cómo te organizás con tu asistente de edición?

A Susana (Leunda) la conocí trabajando en *Los posibles* (2013). Ella había empezado a editar con el director, Santiago Mitre. Me pareció muy dedicada, prolija y responsable. Así que la llamé para otro proyecto. Si ella no puede, llamo a alguien más, no hay problema en eso. Pero hay algo que evito: explicarle a alguien nuevo cómo me gusta tener todo el material organizado. Eso Susana ya lo sabe. A su vez, cuanto más pueda aportar la asistente desde lo creativo, mejor. Prefiero que interceda a que solo haga cosas operativas. Le pido que vaya editando las escenas y que me haga el primer “armado de guion”. Que ponga todas las puestas de cámara, no importa si son excesivas, para ver editado todo lo que se filmó. Esa primera visualización me sirve para entender por dónde va la película y qué problemas puede llegar a tener. El hecho de tenerla de punta a punta me permite empezar a trabajar sobre algo concreto.

Hablemos sobre la película que dirigiste, Lo que más quiero. ¿Qué le sumó tu experiencia como editora a tu visión como directora?

Cuando la hice, no tenía tanta experiencia en edición. Son pocos planos, parecidos a los de Lisandro Alonso. El trabajo de edición tuvo más que ver con intercambios con otras personas que con el hecho de necesitar a alguien que editara. Era probar la estructura, cortar un poco, volver a probarla, siempre siguiendo las sugerencias que me iban haciendo. Fue un proceso muy intenso y haberlo vivido me ayudó a entender por lo que puede estar pasando un/a director/a durante el período de edición y dejar de tomármelo como algo personal. Entender que todo tiene que ver con ese proceso que está viviendo y que, como editora, tengo que ayudarlo a atravesarlo.

En un momento me sentí muy sola, porque también estaba al frente de la producción, junto con Iván Eibuzyc. La hice sin financiamiento del INCAA y llegó un punto en el que estaba con tantas responsabilidades que ya no me funcionaba la cabeza para escribir una nueva escena. Pienso que falta algo en la edición pero no sé qué más hacer. Ahí entendés que el cine es un trabajo en conjunto, que son partes que se ensamblan y que te ayudan, que no podés hacer todo sola. Primero vieron el armado Mariano Llinás y Santiago Mitre,

después lo hicieron Fadel y Mauregui. Durante el proceso de edición, fueron entrando personas en las que yo confiaba para que me ayudaran a mejorar y a cerrar la película. Por eso entiendo cuando un director dice: “No sé qué hacer”. La edición es un momento importante, un clímax, una sabe que hay algo que se cierra, que lo que filmaste es esto que está ahí y que no hay más ideas o fantasías de lo que puede llegar a ser. Eso es lo que me gusta de editar. Una trabaja con materiales concretos, y si tenés una idea podés materializarla, podés hacerla y mostrarla. Deja de ser algo abstracto y se puede discutir sobre materiales que ya existen.



Teniendo en cuenta tu experiencia anterior, ¿cómo te estás organizando para la película¹ que vas a dirigir a fines de este año (2018)?

En principio, tengo financiación del INCAA, eso significa mucho. Por otro lado, este nuevo proyecto tiene una estructura y un guion que apuestan a una trama más clara. Siento que *Lo que más quiero* es una película de climas, de estar y atravesar esos momentos. En cambio, la nueva tiene una narrativa concreta que se tiene que contar e ir siguiendo. Estoy trabajando con otros tres guionistas

¹ *Angélica* (2019) se estrenó en el 34° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata obteniendo el premio a Mejor Película en la Competencia Argentina.

sobre una idea que planteé. En el montaje, me gustaría que la asistente haga un primer armado, que luego editaré. Si llego a un nivel de saturación, en el que vea que no puedo más, me interesaría que se incorpore un editor para que haga una asesoría y una revisión de lo que viene sucediendo. Que vea si hay cosas que se pueden magnificar o cuantificar en su calidad. Tiene un tono que me preocupa un poco porque es una película melodramática, con toques de comedia. Entran en juego la estética, la música, la actuación, es un mundo en sí misma. Es una fábula, no es una película que apele al realismo como la anterior. En algún momento, sé que voy a necesitar tener un diálogo con un montajista.

¿Cómo influye, en esta nueva película, tu mirada de montajista en la escritura del guion?

Noto que haber trabajado en edición me enriqueció bastante en las cosas prácticas. Me doy cuenta rápidamente de qué escenas o situaciones sobran en el guion: las rearmo, las junto y quedan mejor. Tengo esa habilidad de cambiar, reestructurar, etc. También lo que me dio la práctica es una capacidad de comprensión para leer algo de una hora y media aproximadamente y saber dónde se cae, si se puede comprimir, etc. Eso ayuda y agiliza la reescritura del guion. Editando te das cuenta de qué es lo importante y qué es lo que no hace falta contar, a ser más precisa en lo que querés y cómo lo querés filmar. También estoy atenta a que, cuando ponés a hablar a los personajes, no repitan eso que la película ya se encargó de contar, sino que digan algo nuevo, que sumen otra capa de información.

Gracias a los errores de los directores con los que he ido trabajando, me di cuenta de la importancia de tener un buen guion al momento de filmar, de la necesidad de esa buena base. Ese punto de partida tiene que estar lo mejor construido posible. Confío en que, al ser cuatro personas en la escritura, ya exista una especie de filtro. Es como si todo el tiempo le estuviera mostrando la película a un par de espectadores que me van diciendo cómo va. Trato de ser práctica, que me digan qué cosas no están bien. Prefiero ir al problema directamente, ver cómo lo puedo solucionar y seguir avanzando.

Si una persona ajena al medio audiovisual te pregunta de qué trabajas, ¿cómo le explicás a qué te dedicás? ¿Cómo le decís qué es el montaje?

Si me preguntan de qué trabajo, respondo que edito películas. Y que editar es recibir el material que se grabó durante el rodaje, empezar a seleccionar y a armar las partes de una película. Una vez que todas las partes están unidas y armadas, ver si hay problemas y tratar de solucionarlos. En general, lo que no entienden son las posibilidades que tiene la edición, qué implica ese

“resolver problemas”. Es algo ilimitado y todavía sigo descubriendo esas posibilidades. Desde grandes cambios en la estructura hasta cuestiones más sutiles. Me sigo sorprendiendo de las cosas que se pueden hacer editando y cómo pueden cambiar las películas en el montaje. También les digo que es encontrar el verdadero sentido de la película, darle la mejor forma que pueda llegar a tener.

¿Qué consejo le darías a alguien que recién está empezando en el mundo de la edición?

Le ahorraría tiempo y le diría: “No te metas, es una trampa” (risas). En donde reside la mayor importancia es en poder formar un criterio. Ese criterio se va formando con el correr de los años. Cualquier persona puede operar un programa de edición. Pero tener criterio para editar, saber qué aporta o qué perjudica a la narración y a la estructura, es algo que se va adquiriendo con la práctica. A editar se aprende editando. Hay que aprovechar que ahora se puede tener una computadora en la casa para hacerlo. Que empiecen por editar cualquier cosa, que le dediquen varias horas por semana a esa actividad. También les recomendaría trabajar todo lo que puedan con personas distintas, con diferentes directores y productores. Cada proyecto es muy particular, es algo en sí mismo y todo eso enriquece la experiencia. Que no se queden en el lugar seguro de trabajar con cuatro amigos, sino que salgan y enfrenten los problemas. Una vez que empezás a tener cierta seguridad, te sentís más criteriosa a la hora de responder. Como montajista tenemos un lugar donde todo el tiempo te están demandando una explicación: por qué hacemos tal o cual corte, por qué una escena se cambió de lugar, etc. Hay que saber responder, argumentar y adquirir un lenguaje con el cual puedas expresar y justificar los motivos de las decisiones que vas tomando durante el proceso de edición.





Alejo Moguillansky

Su cinefilia comenzó muy temprano, cuando cursaba la secundaria: Hal Hartley, Godard, Antonioni y Fellini fueron sus primeros acompañantes en este recorrido. Dejó las carreras de Arquitectura y Letras, para comenzar a estudiar en la Universidad del Cine (FUC). Gracias a una beca entró al departamento de edición, una experiencia que fue toda una escuela para él. Sus comienzos como editor estuvieron marcados por la transición de lo analógico a lo digital. Mientras iba afianzándose en este oficio, fue desarrollando una carrera como realizador. La música clásica y el teatro atraviesan todas sus películas, son disciplinas que lo ayudan a generar estructuras en sus trabajos.

Junto a Mariano Llinás, Laura Citarella y Agustín Mendilaharsu conformó El Pampero Cine, una de las productoras más importantes y prolíficas del Nuevo Cine Argentino. Desde sus comienzos buscaron plantear una forma alternativa de producción a las que expresaban los cánones de la industria. En El Pampero Cine los roles no están fijos, y de película en película pueden rotar. También han innovado en los circuitos de exhibición, lo que les ha permitido no estar atados a las duraciones estándar de los largometrajes que pasan por los circuitos tradicionales.

¿Cómo fue tu acercamiento al cine?

Comencé siendo cinéfilo en la secundaria. El primer momento lo tengo ligado al recuerdo de las películas de Hal Hartley en los noventa. Después de eso, en tercer o cuarto año, me volví loco con la primera película de Godard que vi: *Una mujer es una mujer* (1961). Había algo ahí que me parecía muy cercano, que me concernía. A algunos eso les pasa con los poemas de Baudelaire; a mí, con Godard. A partir de entonces, tuve una necesidad completamente cinéfila de ver muchas películas. Inmediatamente llegué al cine italiano —Antonioni, Fellini— y a cosas más raras del cine francés como (Georges) Franju. Era la relación de alguien que ve cine sin pensarse como cineasta, sino que lo ve como una especie de familia cercana.

Empecé a estudiar Arquitectura y al mismo tiempo hacía el CBC (Ciclo Básico Común¹) con la idea de estudiar Letras. Al año siguiente, dejé las dos carreras

¹ CBC: Curso inicial, integral e interdisciplinario de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

y comencé a estudiar en la FUC, gracias a una pequeña beca por la que pude entrar al departamento de edición, donde trabajaba seis horas todos los días. Esa experiencia fue toda una escuela para mí.

¿Cómo fue que tuviste esa oportunidad de trabajar en el departamento de edición?

Entré a esa universidad, que es privada, con la promesa de que había una pequeña bolsa de trabajo. Fue la condición para poder pagar, no la cuota entera, sino una beca a partir del mes de junio. Gabriel Medina, el director, es una de las personas que me enseñó a manejar los sistemas de edición que había en ese momento y que eran rarísimos. Uno era el MC2, pero empecé a editar con dos Súper VHS que, mediante una controladora en el medio, llegaban a otra que iba grabando. Yo iba sincronizando ambas con un sistema analógico. Cuando había que hacer un fundido con un *mixer*, lo hacía manualmente.

También trabajé con una moviola. La diferencia con los sistemas digitales actuales es enorme y nula al mismo tiempo: se trabaja con la materia imagen-sonido. En la moviola la sensación de montaje, de poner una cosa detrás de la otra, está más presente porque uno ve el plano. Con la edición analógica o la moviola uno tiene menos capacidad de probar porque en un momento decís: “Estamos destrozando la película”. Actualmente, con los sistemas de edición digital uno prueba una y otra vez.



En la casa de Nicolás Goldbart durante la edición del *Noticiero del Bafici* (Crónicas diarias del festival filmadas en MiniDV y 16mm B/N) - Buenos Aires - 2003.

La *Prisionera* (codirigida con Fermín Villanueva, 2005) fue la primera película que dirigiste y filmaste en 35mm dentro de la FUC. Contanos sobre esa experiencia.

Está filmada con la Arri 2C de la universidad y se montó en Final Cut. El material original pertenecía a un corto mío y a otro del codirector del *film*. Habíamos ganado unos concursos y teníamos material virgen. Además empezamos a comprar material vencido, o a punto de vencerse, en productoras publicitarias. Yo tenía un amigo trabajando en Videocolor, en Palermo, y habíamos logrado, de una manera un poco clandestina, hacer los *transfers* sin que nadie nos vea. Todo se hizo así.

¿Extrañas ese estilo de producción?

Filmar en 35mm es algo genial que extraño mucho: no ver el material inmediatamente, tener un diálogo distinto con la luz. Hay una secuencia de *La prisionera*, que transcurre en Barranca de los Lobos (Mar del Plata), que es una larga escena de veinte o veinticinco planos, toda filmada en la hora mágica durante varios días. Debido a la inmediatez de las pantallas digitales de las cámaras se perdió esa relación con la luz, que es también lo que es el cine. También desapareció el no saber si uno se está jugando, si el diafragma está bien, el vértigo que genera la materialidad misma de la imagen. Por supuesto que extraño ese aura que a uno lo empuja con el celuloide, que es un material muy caro. En cambio, ahora el ensayo y la toma son parte de un proceso, de un mismo movimiento, hasta que el plano está. Cuando revisás la historia del cine, te das cuenta de que Chaplin filmaba igual: llegaba al *set*, se ponía a filmar y lo hacía hasta que encontraba algo.

¿Se puede decir entonces que el editor y el director fueron apareciendo juntos porque a medida que te ibas formando, ibas trabajando como editor?

Sí, una persona es cineasta; es un oficio que tiene diversas aristas. Son las mismas sensibilidades e inteligencias que van a uno u otro ámbito del mismo lenguaje. No siento que yo sea distinto como editor o como director, inclusive también soy camarógrafo. No es una persona distinta la que está encuadrando, dirigiendo o editando. Siempre es la misma relación con el cine, con la imagen y con lo real.

Editas tus propias películas. ¿Te hace falta una distancia crítica con tu trabajo durante el montaje al ser el director y editor?

No, pero los procesos de mis películas son algo particulares. Filmo y edito al mismo tiempo. Cuando termina una jornada de rodaje, llego a la isla de edición e inmediatamente codifico todo a *proxy*, porque trabajo en Final Cut 7. Esa

misma noche estoy editando lo que filmamos ese día y sacando conclusiones. En el mejor de los casos —o en el peor— reproduciendo un día nuevo para retomar lo que sea, hasta llegar a un primer armado. Es un *timeline* que puede estar abierto durante un año, siempre trabajando sobre él. Filmó y escribo. De hecho lo hago en la isla de edición directamente en un subtítulo en el Final Cut, sin pasar por un documento de Word. Recién entonces bajo eso a un guion, al que uso como herramienta de producción, no para la dramaturgia. Más bien diría que el guion se escribe a posteriori del montaje; ahí surgen las necesidades narrativas y las figuras externas. Soy muy “volado”, entonces me ayudan a fabricar una estructura personas como Walter Jakob —quien, además de actor y director de teatro, es un dramaturgo genial— o Mariano Llinás, mi socio. A ellos los llamo cuando el nivel de materialidad de las cosas, de delirio o de vuelo empieza a tener pequeños naufragios.

¿Cuándo decís: “Ésta es la versión final, acá está la película”?

Cuando estoy perdido en la edición, abro la película con Llinás, Jakob, Luciana Acuña o Matías Piñeiro. Básicamente hago lo que me digan, a pesar de no estar de acuerdo muchas veces. Lo pruebo, lo veo y, si pienso que está mal, discuto. Después de esos intercambios, es cuando digo: “Ya está”.

¿Cómo fue la experiencia de trabajar con Hugo Santiago?

El cielo del centauro (2014) fue una película muy difícil de hacer, por infinidad de motivos: una película a la vieja usanza, que se filmó en Argentina hace no tantos años... Hay un documental, *El teorema de Santiago* (Ignacio Masllorens y Estanislao Buisel Quintana, 2015), que cuenta el regreso de Hugo Santiago a Buenos Aires en 2013 para hacer aquella película. Yo lo había conocido varios años antes. Habíamos hecho dos documentales y unos cortometrajes que están en la edición de *Invasión* (Hugo Santiago, 1969) que hizo el MALBA². De Hugo me interesaba mucho su cabeza, con la que siempre me identifiqué mucho desde un punto de vista formal y sensible. Además, sabía que él había aprendido y trabajado con (Robert) Bresson.

Trabajé con Hugo en París durante un invierno muy particular. Era un director que hacía muchas tomas. El tiempo de edición se iba en decidir y entender qué había en cada toma con un nivel de obsesión y método que no lo vi en otra persona. *El cielo del centauro* tenía un guion de hierro. Hugo lo tenía en la mano, junto a las planillas del asistente de dirección. Como si desconfiara de todo, incluso de sí mismo, se fijaba sistemáticamente en qué le había pasado

² MALBA: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

al actor, qué diafragma habían puesto, por qué las cosas se habían hecho de esa manera en el rodaje.



En El teorema de Santiago se ve la relación entre ustedes, la confianza, tu apoyo emocional hacia él.

Éramos muy amigos. Resultaba muy caro que yo viajara y estuviera en París. También estaba su condición médica. En abril de ese año, yo tenía que estrenar *El escarabajo de oro* (codirigida con Fia-Stina Sandlund, 2014) en el BAFICI³ y, por insistencia de Hugo, le dedicaba sistemáticamente dos horas de trabajo diario a mi proyecto. Él metió mano por todos lados. Hugo era “eisensteineano”⁴ a la hora de montar. Le gustaba mucho el montaje de atracciones, que, en sus palabras, significaba que en cada corte pasara algo que descolocara toda la pantalla y a quien lo mira. Cada vez que algo le parecía levemente convencional o levemente predecible, atacaba para que no sucediera así. Los choques le interesaban mucho. Siempre tuvo una visión muy geométrica, y probablemente ese era el lugar donde más nos entendíamos. Cuando vio *Castro* (Alejo Moguillansky, 2009) tuvimos un entendimiento muy fuerte. Dijo que en la película había dos o tres tipos de cortes y pasó a nombrarlos. Le gustaba mucho algo que viene de Bresson: que el corte llegue a último momento en

³ BAFICI: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente.

⁴ Eisensteineano: en referencia al director de cine y teatro, e innovador montajista, Sergei Eisenstein.

movimiento; que la continuidad del ritmo sea con la pierna izquierda o derecha, donde se vuelve invisible el corte.

Empezamos a montar con eso y con muchas cosas similares. Estábamos apurados porque la secuencia era muy particular y él estaba acostumbrado a hacer un primer montaje. Fue tal el nivel de entendimiento que en un momento me dijo que era la primera vez en su vida que estaba haciendo un corte final en la primera ocasión. Estaba muy contento con eso. Y a cada persona que lo visitaba, él le decía que recién estábamos a un tercio del proceso, pero lo que teníamos ya era la película.



La música, sobre todo clásica, y el teatro son dos cosas que atraviesan todas tus películas. ¿Cómo influye eso en el montaje?

Supongo que la música clásica genera estructura. Mi aproximación al montaje es tan musical y tan intuitiva —más asociativa que argumental— que todo lo que genere estructura va a ser bienvenido. Es equiparable a una sonata o un cuento, como en *La vendedora de fósforos* (Alejo Moguillansky, 2017). Es capaz de emparar al relato con su propia estructura. Son estrategias, como un ban-

dido que va y roba la estructura de otro lado para otorgársela a algo que no se sostiene. También tiene una función emocional y, finalmente, forma parte de un paisaje afectivo que uno tiene.

En Esas cuatro notas (Rafael Filipelli, 2004) es muy imponente la música y el modo en que se rompen y superponen los tiempos. Está el tiempo de la ópera, pero también el del ensayo de lxs artistas y el de la orquesta.

Esa película se montó sobre la ópera de Gerardo Gandini, que habíamos puesto en un *track*. Provocábamos ciertos puntos de sincronización, pero la editamos con la partitura en la mano. La película está todo el tiempo en relación con ese pequeño programa, dura exactamente lo mismo que la ópera. Como ejercicio fue lindo y también muy fundacional en cierto modo para pensar que el montaje, más allá de cuestiones argumentales, tiene un componente fuertemente musical, entendido no de manera exclusivamente sonora, sino como materia en sí misma.

Además, en esa película, por momentos los subtítulos funcionan como una voz en off, ¿eso surgió en el montaje o era algo que el director trajo a la isla?

Recuerdo que iba a ser una voz en *off*, pero puse el subtítulo y nos pareció que estaba muy bien así, que poner una voz en *off* hubiera sido infinitamente convencional. Esa película es como un ejercicio de montaje, como la forma del cine, es lo que más me gusta de lo que hice. Sobre todo, porque en esa película el montaje es un lugar muy divertido. Todo el tiempo se toman decisiones en relación a cosas que están aconteciendo más allá de la edición, como la ópera que va siempre por detrás.

¿Cómo nació la productora El Pampero Cine?

Surgió hace 15 años con *Balnearios* (Mariano Llinás, 2002). Nació de la voluntad de un grupo de personas que quisimos trabajar juntas y que nos elegimos como familia, donde trabajo y amistad son lo mismo; sumado a la voluntad de tener una relación con el cine más directa que la que propone la industria. Ahí uno está mediando con una enorme burocracia y se destroza naturalmente el impulso inicial de salir a filmar. “Se me ocurrió algo. Encontrémonos a las siete y vayamos a filmar”. Tan sencillo como eso, más parecido a la relación que un pintor tiene con la pintura, o como hacían los hermanos Lumière, a quienes se les ocurría una idea y salían a filmarla. Lo que tratamos de hacer y defendemos es esa relación directa con el cine donde uno lo elige como un arte, no tanto como un esquema, sin exigirle ni pedirle obligaciones.

Contanos, ¿cómo surgieron El loro y el cisne (2013) y El escarabajo de oro?

En *El loro y el cisne* empezamos a filmar los ensayos de Krapp⁵, el grupo de teatro de Luciana Acuña. Estaban encarando una nueva obra, un nuevo tipo de trabajo y de creación y me pareció que era pertinente e interesante registrar eso como un proceso documental. En *El escarabajo...* la estructura y la dramaturgia eran algo más formales. Hubo cosas que estuvieron más pautadas; pero, al mismo tiempo, hubo otras que encontramos en rodaje. Una vez que volvimos de filmar el viaje largo que tuvo el escarabajo de oro a Misiones, con toda la *troupe*, nos sentamos a editar y ahí surgieron los problemas reales de la película. Sobre eso se empezó y volvimos a filmar una infinidad de pequeñas cosas.

¿Cómo soporta el sistema de producción estas dilaciones?

Esta es la forma que tengo de dirigir. Son películas baratas, básicamente no industriales, con la excepción de *Castro*, que tuvo un formato de producción más convencional. Las otras se filmaron de manera *amateur*, casi al borde de lo familiar, aprovechando viajes por esto o lo otro. Es algo así como tratar de que el cine se parezca un poco más a la vida de uno, y que la vida de uno se parezca más a la vida de un productor de cine, sin forzar una película a una situación completamente inorgánica y antiecológica para todos. Eso no lleva a ningún lado. Es una consecuencia de ese pensamiento, de llevarlo a un grado de naturalidad total. Uno va por determinada razón, porque algo le interesa, filma, vuelve, edita, ve que ahí hay una película posible, un posible relato. Uno no tiene la más remota idea de qué es, pero sigue trabajando en torno a eso.

¿Cómo fue la experiencia de montaje y qué diferencias encontraste entre Historias extraordinarias (Mariano Llinás, 2008) y La flor (Mariano Llinás, 2018)?

Agustín Rolandelli editó algunas partes de *Historias Extraordinarias*, yo otras. Se fue montando por secuencias: a veces de manera más consciente; otras, de acuerdo a la disponibilidad. Son películas que necesitan de un equipo de trabajo.

En los episodios uno y dos de *La flor* también estuvo Agustín. Mariano Llinás es, probablemente, la persona que yo más conozca en el cine. Es infinita la cantidad de veces que nos sentamos a editar juntos, no solamente en las películas que hicimos uno y otro. Sus películas tienen una duración extraordi-

⁵ Krapp es un grupo que desde el 2000 trabaja en la búsqueda de nuevas formas de expresión. Está integrado por bailarinxs, actorxs y músicxs que orientan su actividad a la investigación creativa. La heterogeneidad de esta "contaminación" contribuyó a la construcción de su estética particular. Sus integrantes son: Luciana Acuña, Gabriel Almendros, Luis Biasotto, Edgardo Castro y Fernando Tur.

naria, que una sola persona se ponga a montarlas es un ejercicio que puede llevar a la demencia. *La Flor* dura catorce horas. Son películas que buscan funcionar. Su duración es un detalle.

¿Cuál fue el criterio de Mariano para unificar todo ese sistema de edición?

Probablemente la voz en *off*. Uno va encontrando oxígeno cuando necesita, cuando está un poco abarrotado de este recurso. Se monta rítmicamente sobre el *off* y se va cortando sobre las sílabas que bajan, no solamente sobre las que suben, para no ir siempre a favor o en contra del *off*. Hay algo deportivo: uno va trabajando en ese sistema. Vas generando sincros, o fuera de sincros, reaccionando a algo. Pero es como la bajada olímpica literaria que tiene el “logo Llinás”, que viene con un texto que está muy bien. Algo parecido sucedió en *La flor (Parte 2)*. De todas maneras, los procesos de montaje de ambas fueron distintos. *La flor* está filmada de manera muy diferente a *Historias extraordinarias*: tiene una puesta en escena mucho más compleja, de más diálogo con el espacio y con la escena en sí misma.

En la estructura de Historias Extraordinarias interactúan tres historias, las de X, Z y H, divididas en episodios. ¿Eso estaba establecido en el guion o se buscó en el montaje?

Hubo un cambio en el orden pero ya estaba planteado así: las historias siempre estuvieron intercaladas. De hecho, había una cuarta historia que sacamos. Son películas tan extraordinariamente largas que estuve tentado de sacar la parte del león en *Historias Extraordinarias*. Tuve una pelea con Mariano en su momento. También la música es como el tercer agente, todo el tiempo está presente junto con la voz en *off*.

¿Cuánto tiempo de montaje llevó La Flor?

Se editó en diversos momentos. La primera parte se montó y se estrenó hace tres años, primero en Trenque Lauquen y después en Mar del Plata. Fue un proceso complejo que difiere en cada parte de la película. La primera la edité con Agustín. Él hizo un armado, después yo hice otro, y así hasta que edité una especie de pulido final. No sé cuánto tiempo llevó. De todos modos, las películas de Mariano se montan rápidamente. La edición de la tercera parte no llevó más de un mes, a pesar de que dura casi tres horas y que tiene todo el episodio mudo, el de Gato.

La flor tiene diferentes géneros y códigos. ¿Cómo viviste ese proceso?

El primer episodio de *La flor (Parte 3)*, que es mayormente cómico, tiene mucho que ver con el lenguaje que más trabajo. Algunas secciones de *La flor (Parte*

2) tienen una relación con el género más fuerte, con la que se lleva mejor Agustín. Trabajé mucho junto a Rolo, más que nada para poder dialogar con otra persona que no sea el director.



En La flor también tenés un pequeño papel como actor. ¿Cómo es editarte a vos mismo?

Soy muy crítico. En esta película, mi papel es muy pequeño. No me considero un actor, aunque haya actuado eventualmente en películas y en obras de teatro. Intento rodearme con buenos actores y dejarles los textos a ellos. Yo simplemente me sumo a cierta velocidad que la escena establece. Voy muerto si tengo que decir un parlamento. Ya había aprendido un poco de esto en *Por el dinero* (Alejo Moguillansky, 2019). Como también estoy dirigiendo, tengo que estar pendiente de la puesta en escena, prestándole atención a lo que realmente me interesa. Si hay algo que no me gusta, confío en el doblaje para mejorar la actuación. Con Hugo Santiago también trabajábamos este aspecto, a veces robando frases de otras tomas y armando una especie de Frankenstein para que la actuación de un personaje quede mejor. Tampoco actúo tanto, simplemente voy y pongo el rostro.

¿Pueden vivir del cine o necesitan hacer otras cosas para poder mantener esta forma de producción que se extiende tanto en el tiempo?

No vivimos de nuestras películas, sino de lo que produce El Pampero. Hacemos una infinidad de trabajos que no son estrictamente películas, las que, por otro lado, están al borde de desaparecer. El dinero que obtienen las películas va para la gente que trabajó en ellas. No cobramos nada por estos proyectos. Cuando reciben un premio va directamente al equipo técnico. De este modo, quienes trabajan pueden cobrar más de lo que habrían cobrado en un esquema industrial, porque esa persona trabajó a la par tuya en un esquema más parecido al de una cooperativa donde se pueden tomar decisiones a lo largo del trabajo con total independencia.

¿Qué son esas otras cosas que hacen para mantener la estructura de El Pampero?

Acabamos de hacer una instalación en la UNTREF⁶; yo estoy realizando un documental por encargo para una universidad inglesa. También otras cosas, por ejemplo, para la Fundación Proa y el MALBA. Ahora hay bastante trabajo y mucha gente en El Pampero. Pero también hubo épocas malas, sobre todo en este país donde trabajás el doble o el triple que el resto. Lo hacés para pagar las cuentas, para las películas y también para conseguir que las películas se hagan; en definitiva, estás todo el tiempo trabajando. Por eso, en las películas que hago, los artistas son básicamente trabajadores, no los veo de otra manera. Trabajan cuando todos descansan, es la condición para ser independiente, para poder hacer las películas que uno realmente quiere. Es muy esforzado, pero también genera vínculos más interesantes, fraternales, entre la gente que se involucra. Se parece más a un clan de piratas –con una sensación de complicidad– que a unas personas obedeciendo a un jefe al que todos odian.

Nombraste el trabajo en la UNTREF que es literalmente crear narrativa, es el montaje en su máxima expresión. ¿Nos podés contar un poco sobre eso?

Es una propuesta que nos hicieron por los 35 años de democracia. Partimos de la idea de 35 retratos conviviendo en un concierto con 35 audios. Se hizo un trabajo de edición y de mezcla bastante especial. La idea fue construir un relato coral. A veces, hay diálogos entre dos personas que hablan sobre temas similares. Como el esquema es de montaje, es asociativo, otras veces dicen cosas exactamente opuestas. A partir de ahí, se van construyendo diversos relatos. Por ejemplo, en uno una chica paraguaya que vive en la villa Rodrigo Bueno, cuenta cómo es que tiene que mandar a su hijo a un colegio privado

⁶ UNTREF: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

porque no hay vacantes en los colegios públicos cercanos, mientras otra dice cuánto paga por el Liceo francés. Siempre se generan contrastes. Hay un largo momento, que es mi favorito, en el que cuentan sueños, curiosamente bastante parecidos entre sí e insólitos.

El espectador está todo el tiempo viendo y escuchando 35 cosas simultáneas y tiene que darse cuenta de quién está hablando. De repente, lo discursivo es tan importante como lo meramente sonoro, lo instrumental o el silencio. Es como el montaje en su forma más despojada, como posible organizador de un mundo. Precisamente eso es algo que trato de que suceda mucho, que el montaje no sea funcional a nadie excepto a sí mismo, que no le haga caso a nadie excepto a su propia existencia, que no esté a favor ni de un argumento, ni de una eficacia, como la poesía de (Stéphane) Mallarmé. Confío en esa forma del montaje y creo que hay que defenderla.

Pero en una película hay una búsqueda a través del montaje, ¿o no?

Por supuesto, uno está juzgando las películas todo el tiempo: “Se me cae el rating en esta escena, vamos a hacer que eso no suceda”. Pero a veces se logra sacar esa ansiedad y que la película se vea como se escucha a (Claude) Debussy: uno se relaja y no quiere que termine, que sea eficaz, que me diga algo importante. Así se ingresa en otro tipo de experiencia. Me gusta que eso pase en las películas, algo parecido a la abstracción, sin que eso sea algo que espante al público. Confío en que eso exista todavía como idea.

¿Qué es lo que te resulta más difícil cuando estás editando una película?

Hay momentos donde uno es una especie de cosa que construye, una especie de herramienta que tiene el don de la curiosidad; a veces está tratando de salvar cosas insalvables. Sinceramente, creo más en el rodaje que en el montaje. Creo que todos los montajistas han pasado por ese momento en que el montaje se reduce a una especie de vericuetos argumentales algo insostenibles. Cuando sucede eso es porque falló el rodaje. Son películas que ya están a medio naufragar, y uno se ve en un lugar mediocre porque ya todo viene de ese modo. Uno trata de salir de ese engranaje y no lo logra. Es algo que me pasó en varias ocasiones.

¿Qué es ser un buen montajista?

Alguien que logra encontrar puntos cercanos entre dos imágenes lejanas. El montaje, en el fondo, se trata de eso o debería serlo: tratar de encontrar algo que la imagen no tiene, pero sin forzarla a ser algo que no es. Respetar el estatus de la imagen y, al mismo tiempo, hacerla entrar en diálogo con otra,

sin esclavizarla a un sentido único. Eso es lo más moral posible para un montajista.

¿Qué consejos le darías a una persona que está empezando a estudiar, quiere hacer cine o dedicarse al montaje?

Que empiece a editar lo que sea, que edite todo lo que pueda. Uno aprende editando, no hay que tenerle miedo. Cuando, por necesidad, empecé a editar en la universidad durante seis horas al día, empecé a soñar en lenguaje cinematográfico. Creo que le debe pasar a todos los montajistas. Ese es el momento en el que uno se da cuenta de que uno entró en relación con algo. Te tiene que gustar. No creo mucho en alguien que quiere empezar a montar, creo más en quien ya está montando. Es como alguien que quiere que le graben un disco en lugar de ir a grabarlo. Es un oficio y los oficios se aprenden haciendo.

Si tuvieras que explicárselo a alguien que no tiene idea de qué es el montaje, ¿cómo lo definirías?

El montaje es como pensar: una imagen te lleva a otra, y esa a otra. Es encontrar uniones, relaciones, entre imágenes que, a primera vista, no las tenían y, que cuando las ponés juntas, las tienen de manera innegable. No en el sentido del *Efecto Kuleshov*⁷: un nene más un choclo igual a hambre, sino hacer que dos imágenes se necesiten mutuamente. Recuerdo una frase de Godard: “Un pensamiento que forma una forma que piensa”. El montaje necesita ser esa forma que piensa. El montajista tiene que defender su idea de forma y su capacidad de pensar, de mirar una imagen y de poder pensarla, tomar distancia de ella y poder apoyarse en ella.



⁷ Efecto producido por el montaje cinematográfico demostrado por el cineasta ruso Lev Kuleshov en los años veinte. Kuleshov editó una secuencia en la que se intercalaba la misma toma de un actor con las de un plato de sopa, un ataúd y una niña jugando. La audiencia percibió que la expresión del actor cambiaba durante la secuencia, lo que demostraba que el montaje tiene una gran influencia en la construcción de sentido.



Santiago Parysow

(SAE)

Nació en Buenos Aires en 1977, en una familia muy vinculada con el cine. Sus dos hermanos mayores estudiaron cine y su padre lo llevaba a ver películas. Al terminar el Colegio Nacional de Buenos Aires, ingresó en la FUC y a los 19 años comenzó a trabajar en CuadroCuadro junto a Alejandro Alem y Alejandro Parysow, quienes fueron sus mentores. Junto a ellos vivió un quiebre en la producción televisiva: la forma de trabajar que instalaron en Polka marcó un antes y un después. Desde entonces ha editado y musicalizado más de 35 series de televisión. En cine participó como asistente de montaje en varias películas y compaginó largometrajes documentales y ficcionales. Además dirigió y editó shows en vivo de música y numerosos videoclips.

También creó Küche, un estudio de imagen, donde dirige desde la edición el registro de trabajos documentales que evidencian procesos creativos para marcas, diseñadores y artistas. Ha dictado talleres y charlas sobre edición en televisión y, sobre todo, de musicalización para editores.

¿Cómo llegaste a la edición? ¿Cuál fue tu formación?

Tengo dos hermanos mayores, los dos estudiaron cine en la FUC, después llegó mi turno. Siempre mamé eso de mis hermanos, veía cómo filmaban cortos y cómo editaban. Mi viejo tenía un gran amor por el cine, me llevaba mucho a ver películas, a los diez años me hizo ver *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971). Después entré al secundario, al Colegio Nacional de Buenos Aires, que es una institución gigante, con un montón de gente y muchos talleres extracurriculares. Rodolfo Otero, que había sido docente de mis hermanos en la FUC —y que por eso me conocía— dictaba un taller de cine. En primer año hicimos un corto con mis amigos. ¡Fue espectacular! Mis amigos lo tomaron como una aventura, a mí me encantó. Elegí las locaciones, hice el *casting* y terminé editando el corto con dos VHS. Ese fue mi primer contacto con la edición real, a los trece años. Fue amor a primera vista, me salía bien y lo disfrutaba. De todos modos, tenía una mínima presión de no querer estudiar lo mismo que mis hermanos, así que me anoté en Comunicación. Era algo relacionado al cine pero no directamente. También me anoté en la FUC para hacer las

dos carreras a la vez. Allí las clases comenzaron antes y, el primer día, al ver personas a las que les encantaba el cine, cada una nombrando sus películas favoritas, dije: “Es acá”.

Alejandro, uno de mis hermanos, ya editaba en cine y en televisión. Se asoció con Alejandro Alem y juntos hicieron *Poliladron* (Fernando Spiner, Jorge Nisco, Sebastián Pivotto, 1994), que fue el primer programa de Polka. Armaron su estudio con uno de los primeros Avid que llegaron a la Argentina. En ese momento no existía lo digital y traer ese equipo costaba una fortuna. Tuvieron que juntar dinero entre varios socios para poder comprarlo. ¡Era un aparato gigante!

En los inicios de CuadroCuadro, quedó un hueco en la empresa: Santiago Ricci, uno de los asistentes de edición —hoy un gran director— se iba. Yo llevaba un año y medio en la facultad, me encantaba la edición y mi hermano me dijo si quería trabajar con él. Así empecé. Duré seis meses cursando en la FUC y trabajando. Enseguida dejé los estudios, todo se dio muy rápidamente.

Polka empezó a producir mucho más, hacían dos o tres series y además empezaron a hacer tiras diarias. Entré en el momento justo, primero a prueba unos meses como meritorio, luego hice asistencia de edición durante dos o tres años. Siempre me apasionó y cuando me quedaba tiempo, pedía que me dieran escenas para editar. Como me encantaba la música y a ellos también, empecé a probar de musicalizar algunas cosas de *Poliladron*. Alem me daba \$300, que en ese momento era mucho dinero, y yo iba a buscar CD's raros para musicalizar en Tower Records o recorriendo la avenida Corrientes. Cuando empezó *Gasoleros* (Oscar Rodríguez, Sebastián Pivotto, Rodolfo Antúnez, 1998), la primera tira, me pusieron como asistente y musicalizador. La primera temporada la editó Gonzalo Arias; pero la segunda temporada la hice yo. Fui primer editor a los 22 años.

Vos trabajaste y, en cierto modo, seguís trabajando con tu hermano Alejandro y con Alejandro Alem. ¿Qué cosas tomaste de ellos para ser el editor que sos hoy?

Viéndolo a distancia, fue haber vivido un quiebre en la televisión actual. La televisión, antes de Polka, y la forma de trabajar que instalaron ellos, eran dos cosas muy distintas. Hicieron un *mix* con el cine y lo llevaron a la televisión. Polka, desde sus directores, desde la forma de filmar, de salir del estudio, de filmar en exteriores y en lugares reales, produjo un gran cambio. La edición también lo sufrió, en el buen sentido. Ellos le volcaron esa cosa cinematográfica a un producto televisivo. Los dos venían del cine y la publicidad, que en esa época era un derivado del cine. Se rodaba en fílmico, tenía su mismo esquema, el mismo *workflow*. También aprendí todo este mundo que significó el traspaso a lo digital, que para ellos era nuevo. Sobre todo, valoro haber aprendido el oficio con ellos, en CuadroCuadro. Pero lo que realmente desarrollé,

siendo como una esponja suya, fue la musicalización. Usar la música dentro de la edición era, y sigue siendo en muchas productoras, un mundo aparte.



Durante la edición de *Campeones de la vida*, en CuadroCuadro. Buenos Aires - 2001.
Foto por: Eduardo Fernández.

Teniendo en cuenta tu etapa en Polka y tu experiencia en general, ¿creés que se puede tener una visión estética y al mismo tiempo política en una tira diaria?

Poder se puede, pero depende de muchos factores. Sobre todo del tipo de televisión que estás haciendo: si es algo en vivo o no, si es ficción o documental, si es Polka, Underground o Canal 13. Todos ellos tienen su línea, su bajada y su mentalidad. Lo podés aplicar más o menos, dependiendo para quién estás jugando. Al principio, teníamos muchos programas que te dejaban jugar y eso repercutía en la edición. También la música es un buen ejemplo de esto: la misma escena, editada con los mismos cortes, cambia si le ponés una música u otra. Podés cambiar una realidad política o estética; podés jugar para conseguir un clima o contraponerlo totalmente.

Pensando en la época en que eras editor de tiras, ¿cómo es en general la edición ahí? Los tiempos en la tira son muy cortos, sin la posibilidad de estar jugando o probando, ¿cómo convivías con eso?

Es un laburo a contrarreloj. Tuve la suerte de empezar mi carrera con el inicio de las tiras de Polka. Ellos querían mantener lo que hacían en los unita-

rios: filmar en exteriores y tener dos unidades. Estuve en la génesis, entonces también fue generar un *workflow* nuevo, una manera de captar el material, de *loguearlo*, de asistirlo. Fue un gran aprendizaje. Además, al haber estado tan involucrados desde el comienzo, entre todos pudimos moldearlo a algo posible. Sin embargo, hemos llegado a estar a pocas horas de salir al aire en muchos programas y no era nada bueno.

Vi la transformación en Polka cuando salió el minuto a minuto. Eso fue un cambio enorme, que repercutió mucho en nosotros. Cuando hacíamos las tiras, Adrián Suar siempre trataba de tener la sogá bastante acotada, no estar muy alejado del momento de salir al aire. Se empezaba a grabar con dos meses de anticipación. En el primer mes se grababan los primeros tres o cinco capítulos, a los que se daba mucha importancia. Después ya se entraba en una maquinaria de cubrir y producir. Él no quería estar muy alejado del aire porque quería poder “pegar el volantazo”: cambiar el programa si no le gustaba o veía que el *rating* no lo acompañaba. Todo era más complejo antes del minuto a minuto: las mediciones llegaban semanalmente y no había tanto tiempo de respuesta. Eso nos obligaba a estar a dos días del aire porque él quería tener esa rienda corta.

Cambió mucho para nosotros cuando salió el minuto a minuto y todas las noches podías ver si funcionó el programa y cómo le fue a la competencia. Junto a esta lucha por el *rating* con los otros canales, empezó la pelea por la duración. La duración de los programas es algo que influye directamente en el *rating*. Las mediciones mostraron que convenía que los programas fueran lo más largos posible. De esto se dieron cuenta al mismo tiempo Canal 13 y Telefé. Empezaron a pelearse para ver quién hacía los capítulos más largos. En un día yo tenía que editar y musicalizar un capítulo de 70 minutos, era un largometraje por día. Obviamente la calidad bajó y se empezó a cambiar la forma de filmar; en conclusión, una decisión derivada del *rating* cambió todo el *workflow*. Se hacían escenas de siete u ocho minutos mucho más improvisadas y nosotros las partíamos en tres escenas distintas. Estuve quince años en Polka, y en tira diaria, casi diez. Esta cuestión de que una sola persona edite y musicalice un capítulo por día, me dio un gran entrenamiento.

Hoy veo que cada tira de Polka tiene varios editores. Desde un punto de vista, es positivo porque las personas no tienen que trabajar durante 15 horas; pero, al mismo tiempo, le saca algo de personalidad. Si cinco personas meten mano a un mismo programa, a la larga se hace evidente. Responde a esta lógica, a tener que hacer programas más largos, a cumplir otros tiempos. También fue un cambio para nosotros. Habíamos creado ese *workflow*, y años más tarde, Polka hizo lo que hacen todas las productoras: puso sus islas y contrató a sus editores. Si bien mi hermano y Alem siguen yendo —y yo lo hago cada tanto—

se abrieron los mundos. Eso la convirtió en un canal de televisión y la alejó de ser una productora independiente, que trabajaba más cinematográficamente, estando más cerca del director. Eso se perdió también, al tener los *boxes* de los editores pegados unos al lado del otro.

¿El rating te afectaba personalmente? ¿Alguna vez, sin que la productora te pida “dar un volantazo” por el tema del rating, decidiste hacer algún cambio o probar alguna otra cosa que te nazca para “ayudar”?

Me gustaría decir que no me influye el *rating*; pero, como está relacionado con algo que sentís que le gustó a la gente, en algún punto sí lo hace. Probablemente lo que más disfrutaba era la etapa previa al minuto a minuto y a toda la guerra del *rating*. Lo disfruté mucho en *Gasoleros*, que era muy sencilla en edición: muy costumbrista, escenas larguísimas de charla, muy basada en la actuación. Sin embargo, la música cumplió un rol muy importante en esa tira. El personaje protagonista, Panigazzi (Juan Leyrado), había sido músico en su juventud y, por lo tanto, usamos mucha música nacional de los años setenta. Enseguida me empezaron a llegar cartas escritas a mano por mujeres que habían visto el programa y no podían creer que habían escuchado tal o cual tema. También llamaban por teléfono para saber qué canción habíamos puesto el día anterior, o de quién era. Eso pasaba todos los días, ¡estaba buenísimo! A mí me fascinaba y me hacía buscar más y más, revolver, e ir encontrando cosas cada vez más desconocidas o bizarras. Me divertía hacerlo y me encantaba ese ida y vuelta, mucho más que ver en una planilla si hiciste 27 o 28 puntos de *rating*.

Decías que ahora hay una mayor cantidad de editorxs. En general, había primerxs editorxs que tenían el corte final y la musicalización, y segundxs editorxs que hacían una estructura del capítulo. ¿Cómo es trabajar con unx segundx editorx?

Eso fue algo que aprendí por ser segundo editor de “los Ales”. Cuando estás al mando, cuando sos el primer editor, sirve mucho editar los primeros capítulos de punta a punta, porque lo más importante en la televisión es generar un formato. En la tira diaria, el trabajo de los diez primeros capítulos es una historia, y el resto, aunque sean 400, es otra. En el medio puede pasar esto del *rating* y del “volantazo”, pero es en los primeros diez capítulos donde le diste forma al programa. Te la jugaste por decisiones musicales, por si hay planos de ubicación o no y cómo son estos, si hay apertura y cómo es, qué gráfica tiene, qué cadencia le vas a dar, si el protagonista es éste y aquel es mejor como secundario. Es darle una idea, una noción de edición y de música según la historia, el género y los personajes. Es formatear el programa. Es importante que eso salga de una sola cabeza, obviamente trabajando con el productor y el

director. Luego, el segundo editor debe acoplarse a eso. Porque si lo sentás a que lo arme él, se pierde mucho tiempo, no va a salir fluido, no va a ser el mismo programa. Es algo bueno trabajar con un segundo editor para que te vaya “armando el choclo” y ser uno quien le dé “el fino”. Uno hace el trabajo sucio de elegir cada toma, cada plano, armar cada escena —y hasta unirlas—, pero después siempre tiene que pasar por una misma mirada, así el programa no pierde identidad. Se nota mucho en televisión cuando cada capítulo lo agarra un editor distinto.

En televisión, y en el *prime time*, sobre todo en ficción, podés hacer un programa de terror o una comedia, no importa el género, pero nunca se tiene que perder el pulso y la tensión. Eso es en lo que más tiene que trabajar el editor; más allá del corte fino entre un plano y un contraplano. Ver que la tensión nunca decaiga es algo que aprendí de quince años en la televisión, teniéndolo a Suar a mi lado. Es muy gracioso porque él quizás no mira la escena pero te dice: “¿Cuánto dura?”. “Dos minutos y medio.” “Bien, sacale cuarenta segundos”. Él no la vio, pero yo repaso la escena, le saco esos cuarenta segundos y cambia un montón. Él sabe que la tensión de una escena baja después de un minuto y algo más. Es distinto en una tira que en un unitario, éste te permite hacer muchos más juegos con eso. Hay un montón de cosas del tiempo del espectador que aprendés, que son reales.

Con respecto a esto que decís de la tensión, ¿sentís que, con la tecnología y las redes sociales, fueron cambiando el nivel de atención de lxs espectadorxs y los tiempos?

Trabajé mucho para *web* y contenido para redes sociales, tanto documental como ficción o publicidad. Este asunto se estudió mucho, sobre todo en grandes empresas como Coca Cola o Disney. Está comprobado que las personas se aburren a los 15 segundos de visionado. Se dice entonces que, debido a esta pérdida de la atención, el video no puede durar más de un minuto. Me mandaron muchos estudios al respecto; pero no creo en eso. Solo creo en la historia. Yo mismo hice *focus groups* para Coca Cola, con chicos de 10 años, y cuando les preguntás cuál es su video favorito te muestran piezas de 25 minutos. No solo ven cosas de 40 segundos, la pregunta es qué están viendo, por qué lleva esa atención y qué es lo que disfrutaban al ver eso.

La televisión cambió mucho, pero los programas duran una hora y los géneros no cambiaron. Hay muchos recursos en las redes sociales y en las aplicaciones, pero sigue siendo un contenido que es generado de la misma forma. Sin duda, hubo un cambio grande en el acceso de los editores a la edición, sobre todo porque todos tenemos acceso a una computadora para editar, tanto los profesionales como los *amateurs*.



Lxs youtubers también son editorxs: ellxs mismxs editan, suben el video, tienen 20 millones de visitas y ninguno de nosotros fue partícipe en ese proceso.

Es cierto. Hicimos varias publicidades con *youtubers*. Después de editarlas, les pedíamos su opinión y nos marcaban cosas de edición. Es el mundo al revés: nos metimos en su forma de contar, buscamos su aprobación y aprendimos de ellos. Estábamos emulando una publicidad o videos de contenido como si los hubiera hecho un *youtuber*. Es un caso interesante, como editor tenés que parecerse lo más posible al que genera eso. Pero es algo muy particular, no creo que esto vaya a cambiar el oficio o la profesión.

Por otro lado, cada vez hay más personas que estudian y se dedican a la edición. Esto es algo muy positivo y ojalá todos tengamos trabajo. Aunque tampoco esta masividad va a cambiar profundamente la profesión. Las tecnologías influyen pero no tanto: las cosas se siguen contando de la misma manera y el público las sigue captando igualmente. Las formas de contar siguen siendo las mismas, independientemente de la duración.

¿Te tocó alguna vez ser una especie de psicólogo, tener que tranquilizar a lxs directorxs o a tu grupo de editorxs mientras estás trabajando?

Sí. El editor tiene un rol muy fuerte en la psicología de la película, del capítulo o de lo que sea. Tanto en televisión, como en cine o en publicidad, tenés que contener a un director que está sufriendo por un montón de cosas. También porque somos uno de los eslabones finales y nos van llegando todos los sufrimientos, las cosas que quiso hacer y que no pudo. Muchas veces el trabajo

está en la contención y no en el teclado. O puede ser que, después de haber tomado una decisión respecto a un corte, te digan que quedó espectacular; pero otras veces, no les gusta y tenés que defender tu posición. Algo que ocurre con frecuencia es que el director te diga: “¿Por qué no usaste ese plano?”. No lo usaste porque no cuenta nada, porque está mal actuado, porque no te gusta la cámara. Entonces, tenés que escucharlo, explicarle tus razones, consensuar, negociar... Esto sucede muchas veces y es muy bueno. Hay directores con los cuales te entendés con solo mirarte; pero con otros no. En una serie, el director no estuvo de acuerdo con la edición que yo le proponía —que era la que pedía el cliente— y no quiso saber nada conmigo. Se ofendió, no conmigo, sino con la decisión, decidió abrirse y no pude trabajar con él. Yo le mandaba capítulos y él no me contestaba. Finalmente, tomé el control y salió. Considero que quedó un buen producto, pero no estuvo bien no tener su opinión. Es un buen director y yo tenía ganas de trabajar con él, pero no tuve esa oportunidad.

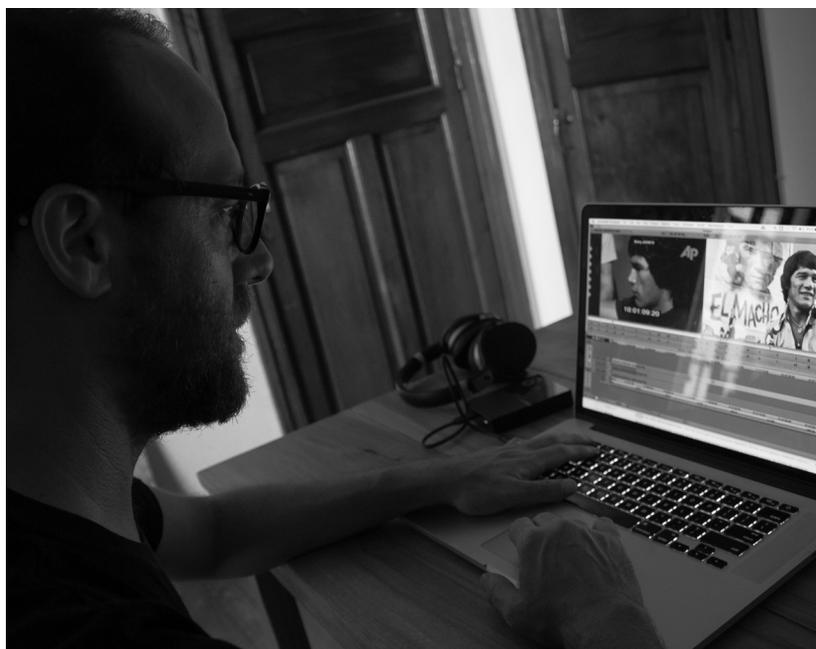
En otros casos no se puede porque el director está en rodaje. Ahora estoy editando *Monzón* (2019), una serie que dirige Jesús Braseras. Con él me entiendo muy bien y así se aceleran los procesos. Para un director, que ya tomó 28 millones de decisiones en el rodaje, es molesto tener que ver lo filmado y ponerse a escribir: “En el minuto 12, tal cosa”. Es más expeditivo si viene y trabaja a tu lado. Pero no soy muy afecto a laburar con alguien al lado, prefiero editarlo yo, que después el director lo vea, y entonces consensuar, negociar. No me gusta nada tener alguien al lado diciéndome “vamos a estar ocho horas juntos y yo te voy a decir qué hacer”. Es como que si yo me sentara al lado del director en rodaje y le fuera diciendo al oído: “Ahora correlo de la camarita un poco hacia la izquierda”. Eso te confunde, no te deja trabajar bien. Los editores somos una raza muy particular.

¿Cuál es la importancia de la asistencia de edición? En cine, por ejemplo, se está perdiendo un poco esa figura y hay que insistir mucho para tenerla.

Como todo, es un equipo. Puede darse el caso de que sea un solo guionista, pero en general se trata de un equipo. La dirección también es un equipo: está el director, su primer asistente, su segundo asistente, dependiendo del tamaño de la película. El editor también tiene que armar su equipo. La asistencia de edición es fundamental porque te marca cómo va a ser tu trabajo, cómo vas a manipular ese material. Es alguien que te trae todos los elementos, te los deja en la mesa, te los ordena. De este modo, tu trabajo va a ser mejor, vas a estar más fresco, más atento que si tuvieras que ponerte a sincronizar y a *loguear* cada plano. Cada editor tiene su método: con un *timeline*, con *subclips*, con *groups*, con *multiclips*. Es muy bueno que el editor, junto con su asistente,

elija una forma de trabajo, porque va a tener una buena repercusión en el resultado final. También hay que darle tiempo. En muchas producciones se quejan de que el *logueo* tarda mucho. Para mí, es perfecto de ese modo. Un asistente de edición, más allá de que sea quien *loguea*, suma otra mirada sobre todo el material.

Además es la mejor herramienta para hacer escuela. Más allá de la docencia en una facultad, más allá de algunos talleres que dicté, siento que todas mis enseñanzas las doy en el trabajo con mis segundos editores y mis asistentes. Desde ahí estoy enseñando un oficio, más allá de la forma que uno tenga de ordenar el material. La asistencia es mucho más que eso.



Tenés una carrera muy larga en la ficción, donde te iniciaste, pero en los últimos años estuviste más dedicado al documental. ¿Fue una decisión, una necesidad?

Por un lado, fue una decisión personal y por otro, fueron las circunstancias de la vida las que me volcaron al documental. Tuve quince años de mucha televisión, mucha ficción, tiras diarias, series. En ese tiempo hice treinta series y al final me cansé. La tira diaria me quemó la cabeza por lo que hablábamos sobre la cantidad de horas. Te exige demasiado saber que tenés salir al aire de inmediato. Abrí mi camino, mi productora (Obol Producciones), y empecé a producir y a dirigir, algo que también me influyó mucho como editor. En

esa productora trabajamos mucho con el documental como contenido para redes sociales. Es otra forma, siento que otra vez estuve en la génesis, en el momento justo y en el lugar indicado cuando empezó a surgir eso. Las marcas empezaron a pedir contenido para las redes.

En paralelo, con mi mujer abrí un estudio, Küche, y un poco por *hobby* empezamos a hacer videos de nuestras vacaciones. Mi mujer es arquitecta, pero también es fotógrafa. Le empecé a insistir para que se pusiera a filmar. Yo tomaba esos videos caseros y los editaba. Luego empezamos a hacer videos para amigos; muchos de ellos son diseñadores, artistas, artesanos. Ella generaba cosas muy íntimas, y yo las editaba también muy íntimamente. De ahí salieron videos cortos, de un minuto, totalmente alejados del mundo publicitario, del cine, de la televisión, de todo lo que hacía. Casi como un dogma, y por decisión nuestra, hacíamos cosas que no tenían corrección de color ni postproducción de sonido. Algo muy crudo y simple. Volví a experimentar con la música, y lo que empezó como pequeño se convirtió en una empresa. Pasé a tener dos productoras: en una, Obol, me volcaba más como director, productor y hacía cosas publicitarias; la otra, Küche, era un estudio pequeño pero que cada vez producía más. Me di cuenta de que lo que hacía eran documentales. Era buscar personas que no fueran actores, entrevistarlas, registrar cosas reales.

Küche surgió como algo casual, como un juego, pero terminó convirtiéndose en una búsqueda estética de ambos. Para mí, significó despojarme de todos los años de televisión y de ficción. Ya estaba agotado de usar siempre los mismos recursos. En general, lo que hago en Küche son videos cortos, muchos tienen algo documental, entrevistas. Otros son más que nada un pequeño clip musical, casi como si agarrara una hoja de papel y pintara lo primero que me viene. Son puras sensaciones. Hago una especie de antisistema: no repaso el material, no lo veo todo, no marco qué es lo mejor. Tiro a la basura todo lo que dije del asistente, de la necesidad del *logueo* previo. Hago algo casi natural: no elijo, tomo el material, lo voy sintiendo. Son sensaciones, algo que fui perdiendo al editar tanta ficción, tener el ojo tan entrenado, tomar tantas decisiones, pensar y convencer a otras personas de la decisión que tomaste. Es como despojarme de eso, hacer más lo que me salga.

¿Qué importancia le das a la música? ¿Sentís que lxs editorxs tienen que saber de música, tienen que ser en un punto una especie de músicxs?

Para mí, la música es una parte muy importante dentro de la profesión. Trabajé mucho como editor y director de videoclips, también de recitales en vivo. No puedo concebir la idea de que un editor no esté relacionado con la música de alguna manera, sea músico o no. En muchos casos los musi-

calizadores somos músicos frustrados. Sé que hay editores excelentes que no tienen oído musical pero sí tienen desarrolladas otras cosas: la pulsión y los tiempos, los climas. Son elementos que la música expresa perfectamente. La sensibilidad musical está en el ritmo de los cortes, a veces de forma consciente, otras inconsciente. Prestarle atención a eso y trabajarlo es algo que potencia mucho a los editores. Es lo que genera la diferencia entre un editor y otro.

Estoy editando un documental de músicos, de directores de orquesta, y tuve que aprender algo sobre ese mundo. No quiere decir que me vaya a convertir en uno de ellos. Si editás un documental de mecánica vas a aprender algo del tema. Pero el hecho de poder tratar todos esos temas musicalmente te va a hacer siempre un mejor editor. En mi opinión, la música y la edición siempre estuvieron de la mano. La tengo siempre entre mis herramientas: al editar una escena y ponerle música, no importa cuál, la primera que encuentre, defino el estilo de la escena, la tensión, hasta dónde va a llegar, cuánto va a durar. A veces juego con ponerle una música totalmente distinta a la que pide y ver qué pasa. Estoy probando todo el tiempo.

Es algo de lo que hablo mucho con mi hermano y con Alem. Los tres tenemos características de musicalizadores. No es algo común a todos los editores, ni sucede en todos lados, pero en nosotros sí.



¿Cuáles son tus criterios para usar música?

La música tiene múltiples usos y genera muchas sensaciones, siempre de acuerdo a lo que el director quiera contar. La música puede reforzar, transmitir algo que siente el personaje, podés identificar una época en el mismo momento y con la misma música, podés unir una secuencia con una música. Pongo música de manera muy impulsiva, según la sensación que tengo en el momento. Tengo mucho entrenamiento en eso, enseguida me doy cuenta si funciona o no. Hay escenas que pueden convivir perfectamente con el silencio y otras que no.

Estudio mucho este tema y es de lo que más me gusta hablar, también dar charlas o talleres. Se habla muy poco de esto y, a veces, se deja de lado, no se discute. Una serie o una película cambian con la música que le pusiste o no, con lo que suena o lo que no. Siempre es bueno que esas decisiones estén en el proceso de edición. Sobre todo es importante dónde ponés música, por qué ahí, por qué antes o después de que el personaje diga el texto. Dependiendo de estas elecciones, el resultado es totalmente diferente. Otra cosa a lo que me dedico, además de la musicalización—que, como dije, está más en el hecho de elegir qué música vas a usar y dónde ponerla—es a la edición de la música. En nuestro medio no existen, o son escasos, los *music editors*. Acá es una tarea que hacen un poco los editores y otro poco los postproductores de sonido. Es una labor que influye mucho, sobre todo en un largometraje.

Vos, que estuviste desde el principio en Polka, ¿cómo viste el acceso de las mujeres al mundo laboral de la edición?

El rol de la mujer en la edición evolucionó mucho desde que empecé hasta hoy. En Hollywood, en el cine mudo, las primeras editoras eran mujeres. Tenían un “cuartucho” oscuro donde trabajaba una viejita hermosa, de 80 años. Creo que la mujer tiene, como en muchas otras cosas de la vida, una sensibilidad distinta al hombre y eso hace que sean muy buenas editoras. Sienten algo del tiempo y de la sensibilidad de los personajes; me doy cuenta cuando algo está editado por una mujer o un hombre. Después, teniendo en cuenta cómo una persona siente el material y las ganas que le pone en ese momento, es buena o mala editando, independientemente de su género. Actualmente trabajo con muchas editoras mujeres, muchas asistentes. Antes éramos casi todos hombres, había muy pocas mujeres en el rubro. En CuadroCuadro éramos todos hombres hasta que un día entró Jimena García Molt. En Polka pasaba lo mismo, y ahora cada vez hay más mujeres, no sé si editoras pero sí en otras áreas: de *after* o de *motion*. Falta mucho todavía. Como hombre no siento esa discriminación, pero es obvio que existe.

¿Cómo definirías lo que es el montaje para explicarle a alguien que no conoce del tema?

De muy chico estudié artes plásticas y siempre lo comparé con la escultura. Tenés un trozo de madera o de arcilla y lo vas moldeando. Le vas sacando capas, le vas dando una forma y finalmente te ocupás de los detalles. Ese es el recorrido que sigo cuando edito. Armo el esqueleto, elijo los personajes y su importancia, y luego voy puliendo, de a poco. En cada pasada que le das a una película, un capítulo de televisión o una publicidad lo vas mejorando y encontrando qué funciona, qué no. Hoy el editor, como rol dentro de la cadena de cine o de televisión, es una cabeza de equipo más, tan importante como el guionista o el director. El director toma un montón de decisiones, lo mismo que la directora de arte, el guionista o el editor. Tengo un recorrido mucho más grande en televisión, que es un medio distinto al cine. No tenés a tu lado al director con su visión particular, quizás nunca le ves la cara; pero tenés al productor, alguien que no tiene esa formación ni la visión que tuvo el director para filmarlo de esa manera, pero que está viendo otras cosas que son igual de respetables. El editor tiene un *plus* respecto a los otros roles: estar alejado de todo lo que sucedió en el rodaje. Eso permite saber si sirve o no, si está bien actuado, si está bien el trabajo de cámara y muchas otras cosas por el estilo. Al no haber estado ahí, podés verlo de otra manera y no perder la mirada virgen que va a tener el espectador la primera vez que lo vea. Hay editores que van al rodaje o se empapan de los actores, pero, en mi opinión, es mucho mejor el resultado final cuanto más alejado estés.

Es un gran entrenamiento que lleva muchos años. Aunque veas millones de veces el material, siempre tenés que tratar de verlo como si fuera la primera vez. Ahí sentís cosas que no vas a experimentar otras veces.

¿Qué le dirías a alguien que está empezando su carrera como montajista?

Lo primero es que “meta mano”, que practique. Eso más allá de la teoría y de ir a una universidad, que son cosas que hay que hacer. Ser asistente de edición y aprender a ver el material, ver cómo te llega. Todo esto te da una primera pauta y no creer que ya se sabe todo. A veces algunos asistentes me dicen que ya están listos para editar. Puede ser, pero las cosas no me llegan bien *logueadas*. No te voy a poner a editar hasta que eso suceda. Si sabés comprender cómo llega el material de un director y sabés ordenarlo, vas a saber editar.

Con mis amigos éramos muy vagos estudiando; pero todos los fines de semana salíamos con la cámara a filmar y hacíamos cortos, uno tras otro. La mayoría, o bien son malos o son en broma, pero aprendí mucho haciendo eso, no solo trabajando. Ahí jugás, hacés cosas que no harías en el trabajo profesional.

Si no te vas a dedicar a la edición, vas a aprender muchas cosas sobre el proceso, y vas a ser mejor realizador, director de fotografía, *gaffer* o sonidista. También les digo a los editores que pasen por otras áreas. A mí me sirvió mucho: fui asistente de dirección, director, productor... De todo aprendés algo para llevarlo a la edición.



¿Qué es para vos ser unx buenx montajista?

Se suele decir que la edición es buena cuando pasa desapercibida. No creo demasiado en eso. Alguien es buen editor porque le sacó jugo al material que tenía, y está bien que se note su trabajo. También el editor tiene que proponer mucho, tiene que apropiarse del material, olvidarse de quién lo dirigió y hacer su propuesta, independientemente de que después no sea llevada a cabo o cambie mil veces.

Un buen editor también es un buen negociador, que sabe que el director o el productor no van a aceptar todas tus sugerencias, pero hay que saber negociar decisiones de un corte, la elección de una toma, de una actuación. En general, estás tomando decisiones luego de haber visto un montón de material que ninguna otra persona vio, quizás solo el asistente de edición o el director

en el piso¹ tres meses antes. Tomás muchas decisiones porque viste todas las tomas, porque elegiste, porque venís de esta escena, porque vas a la otra. Un buen editor es alguien que interpreta. No es pegar un plano después de otro; es interpretar algo y querer llevarlo adelante. Después está en el resto, en el director, en esa negociación, si ganaste o perdiste. Un buen editor propone e interpreta, es como un músico, alguien que lo hace propio y de su autoría. Es un autor, toma imágenes y sonidos y lo cuenta a su manera. Cada persona lo va a contar distinto; eso es un autor, sea en un libro, una pintura o una edición.



¹ Piso: estudio de grabación.



Carla Muzykantski

(SAE)

Nacida en Buenos Aires, estudió Diseño de Imagen y Sonido en la UBA¹. Fue alumna de Miguel Pérez, y compartió con él el armado del largometraje *Cerca de la frontera* (2000), experiencia que gusta describir como su “tesis del curso de Miguel”. Fue ayudante de Alberto Ponce—quien le enseñó “las entrañas del Avid”—y Paola Amor, así como asistente de Marcela Sáenz, Lorenzo Bombicci, Alejandro Carrillo Penovi y César Custodio. Trabaja en televisión, cine y publicidad; ficción y documental. A este último rubro se dedica casi exclusivamente desde el año 2000, habiendo editado miles de piezas publicitarias. Ha ganado premios en todas las especificidades. Fue docente en la UBA, en la cátedra de Montaje a cargo de Alberto Ponce, y actualmente en la EICTV (San Antonio de los Baños, Cuba) en la cátedra de Montaje a cargo de Miguel Pérez y César Custodio.

¿Cómo apareció el montaje en tu vida?

Estudí Diseño de Imagen y Sonido en la UBA. Se trataba de una carrera muy nueva. Teníamos muchos problemas para armar los ejercicios: casi siempre conseguíamos una cámara, pero faltaban islas de edición. Ante la imposibilidad de conseguir lugares donde trabajar, me puse una isla—con la ayuda de mis padres—y dos socios. En ella, hacíamos nuestros trabajos prácticos y los de todos aquellos que estudiaban con nosotros. Usábamos dos Panasonic FS90, un *mixer* AV5, no teníamos controlador e íbamos rotando las FS90 porque a la que grababa se le comprometía más el cabezal, entonces las rotábamos cada tanto. Eran PAL-B y teníamos que usar un transcodificador de PAL-B a PAL-N para poder ver a color. Hacíamos el *pre-roll* a mano, íbamos dándole vueltas hasta enganchar justo el corte. Así editábamos. Entendí enseguida el concepto de *online* y *offline*. No había posibilidades de equivocarse en cuál era el original y cuál era tu copia de trabajo. Todo eso lo aprendí ahí.

Cuando estudié no existía la materia de Montaje en la UBA. Por lo tanto, no tenía una formación, ni teórica ni práctica, solo un pantallazo muy general y muchas “horas silla” delante de la máquina editando. Quería estudiar y no sabía

¹ UBA: Universidad de Buenos Aires.

dónde. Un día un profesor de tercer año, Teo Kofman, me recomendó que llamara a Miguel Pérez, que estaba dando un curso de montaje. Así es que me fui a estudiar con él. En ese momento la carrera de Imagen y Sonido “estalló”. En nuestra promoción éramos solo veinte alumnos, al año siguiente fueron ciento veinte, y al siguiente, doscientos cincuenta. Había mucha necesidad de ampliar el número de integrantes de las diferentes cátedras. Busqué una en la que pudiera ser ayudante y ahí empecé a trabajar con Alberto Ponce. Yo tenía que ir a buscar el pizarrón, el televisor y la videocasetera —porque ese era todo el equipamiento con que contábamos en las clases—, pasar lista y cosas por el estilo. A partir de este momento empecé a trabajar como asistente de montaje, tanto con Alberto como en el estudio de Miguel.

Contanos tu experiencia en ese rol.

Para mí fue fundamental. No tenía la menor idea de lo que era un trabajo profesional y la tuve a partir de mis trabajos de asistencia en televisión. Cuando empecé los equipos eran muy caros, existían empresas de postproducción —que ya no eran los laboratorios porque este trabajo se hacía en computadora, no en fílmico— que contrataban a los profesionales para trabajar en tal o cual serie. Mi primer trabajo fue asistiendo a Paola Amor, que a su vez era la asistente de Alberto Ponce, en *El signo* (Leondardo Bechini, 1997), una serie que se emitió por Telefé. Me faltaban conocimientos técnicos, estaba muy preocupada por tener todo bajo control, de que no se me escapara nada. Cada uno de mis trabajos los tenía que usar para aprender otras cosas y no para ver “cómo se corta una escena”. Lamentablemente, no aproveché tanto esa experiencia para aprender de Marcela Sáenz, de Paola o de Alberto.

¿Cómo ves la evolución del rol de lxs asistentes de montaje en los últimos años?

En mi opinión es una figura fundamental, tanto en la formación profesional como en la cadena productiva. No considero que editar y hacer la asistencia sean trabajos similares. Hay que alimentar la formación de un editor empezando con la asistencia. Soy muy feliz cuando tengo asistentes porque pongo todo el tiempo a prueba mis conocimientos.

¿Se puede enseñar a editar? ¿Qué opinás de la docencia?

Me gusta mucho dar clases, me ayuda a reflexionar sobre la teoría y sobre la práctica. Llegué a la escuela de San Antonio de los Baños, en Cuba, de la mano de Miguel Pérez y César Custodio. Fui dos veces como consultora, una herramienta que los alumnos pueden usar si quieren. Más tarde, dicté Montaje para primer año en dos ocasiones. Sin embargo, todo lo que leí no me ayudó nunca en el momento de editar —o al menos no conscientemente—. Cuando

me preguntan cómo se corta una subida de escalera, les respondo: “Bueno, a ver... Los libros dicen tic, tic, tic”. Pero los libros no me sirvieron. Tengo una forma de armar intuitiva, más “bestia”, más ruda, más bruta.



En 1999 trabajaste por primera vez en una película como comontajista de Miguel Pérez. ¿Cómo fue esa experiencia?

Cerca de la frontera (Rodolfo Durán, 2000) es mi primer largometraje de ficción. Yo lo llamo mi “tesis de estudios con Miguel Pérez” porque hice los dos años de su curso y él tiene esta generosidad de compartir conocimientos y proyectos con sus alumnos. Fue un trabajo que le llegó, que quería hacer o al menos estar presente, pero que no podía abarcar. Entonces me lo dio a mí. Él hizo la supervisión. Fue un momento de aprendizaje muy íntimo que tuve.

Yo armaba, él miraba y charlábamos. Estuvo buenísimo. El hecho de que fuera Miguel quien supervisaba lo que yo hacía le daba mucha tranquilidad al director. Miguel no lo hizo solamente conmigo, sino que compartir el cartel en una supervisión lo hace con muchos alumnos. Tiene algunos proyectos que él quiere hacer; pero, por alguna razón, no puede encarar; entonces con su generosidad los comparte.

Fue espantoso trabajar con un *software* rarísimo que se llamaba EMC2, una combinación entre lineal y no lineal. Se trabajaba en una computadora pero la información se grababa en forma lineal. Era turbio, difícil. No sé cómo llegó

ese equipo a manos de Miguel y sus socios. Sus alumnos tratamos de aprender a usarlo, pero era realmente imposible. Por ese motivo, fue muy complicado desde lo técnico. Más tarde, Miguel se desprendió de esa máquina. ¡Lo bien que hizo! Tuvimos que pasar al Avid para la lista de cortes del negativo. Hacer toda esa conversión fue una pesadilla. Ahí fue fundamental Alejandro Carrillo Penovi, socio de Miguel en esa época, que se puso al hombro ese pasaje. Como ya dije, yo venía mal en lo que a técnica se refiere.

Gran parte de tu carrera se desarrolla en publicidad, ¿cómo llegaste a ese rubro?

Entre tantas cosas que Miguel Pérez y su empresa Pulso me posibilitaron, está el haber conocido a Marcela Sáenz. Ella fue contratada por una producción de un proyecto televisivo y necesitaba una asistente. Ahí aparecí yo, nos conocimos, pegamos buena onda y de inmediato nos llevamos muy bien. Un día, vino un director de publicidad que tenía que editar un comercial. Marcela empezó a hacerlo; pero en un momento me dijo: “No puedo con esto, seguilo vos”. Yo operaba muy rápido la máquina y, por ser asistente, tenía un método prolijo: copiaba, duplicaba, guardaba, encontraba todo.

Estaba muerta de miedo, no podía abrir la boca del susto que tenía. Entonces no decía nada, me quedaba callada y trabajaba. El creativo enloqueció y empezó a pedirme: “Ahora probá con esta toma”, “Ahora hacé esto”, “Ahora hacé lo otro”. Quedó realmente enloquecido y me empezó a llamar el productor de Andy Fogwill (director y guionista). Durante varios años fui alternando entre publicidad, asistente de cine y editora de televisión. Entre idas y vueltas, la vida me llevó a hacer publicidad mayormente.

¿Cuál es tu método para editar publicidad?

La publicidad, tanto en Argentina como en el resto del mundo, evolucionó muchísimo desde que empecé hasta el día de hoy. También cambió la forma de consumirla y el modo en que las empresas la pautan. Cuando empecé a trabajar era para televisión. Hoy ya no existe la tanda publicitaria. Se hacía en fílmico, entonces tenía que pasar por un proceso de laboratorio, *transfer*, digitalización, sincronización y recién después hacíamos el armado. Hoy el material sigue viniendo separado (imagen/sonido); pero lo pido convertido en Apple ProRes, porque no he dejado de trabajar con el Final Cut 7. Además, el armado de una pieza se acortó gracias a la inmediatez que permite tener todo el material en el disco. Te dan el material el viernes a las tres de la mañana y quieren que el lunes ya lo tengas armado para ajustar y salir al aire; a lo que sea que llamen “aire” ahora: las redes sociales, por ejemplo.

Sigo sosteniendo las instancias de trabajo *offline - online*. Mi trabajo consiste, en primer lugar, en contar un cuento y que después ese material pase a otra

instancia: un sonidista, un colorista, a un artista de *online* que ha conformado los VFX, etc. Lo sigo sosteniendo muy firmemente porque lo que excede a la narración y al hecho de “contar la historia” no me compete. Básicamente, para editar lo que hago es separar las tomas por planos; nunca miro el *shooting*. Separo por planos y armo de acuerdo al guion. Si puedo, hablo con el director y le pregunto qué quiere o qué se le ocurre. Los directores le ponen mucho cariño a las piezas y siempre están buscando algo: probar con algún tipo de lente o con un método de actuación, por ejemplo. Tengo la suerte de trabajar con esa clase de directores. Entonces siempre trato de hablar con ellos. Después, separo en planos y armo con la anteúltima toma. La última no me gusta nunca; es mejor la anteúltima. En el rodaje vienen calentando, siguen y siguen hasta que logran una toma espectacular. Ahí es cuando se “ceban” y hacen una más, que nunca es buena. Por otra parte, en general las tomas de actuación que más me gustan son la primera o segunda. Como no estamos en una industria grande, los actores que trabajan en publicidad no saben actuar. Es muy difícil para ellos sostener un personaje. No tenemos una buena técnica. ¿Por qué no la tenemos? Porque nuestro mercado es mínimo.

Decís que tenés una forma particular de cortar. ¿Cómo la describirías?

Me gustan los cortes desprolijos porque considero que ahí estás sugiriendo una acción, más allá de lo que se ve en la pantalla. Cuando dejás un “halito” más, sugerís en ese movimiento que falta completar una acción, o que simplemente falta algo. Soy bastante desprolija, por lo que no soporto el *raccord*. Me parece que, si hay dos o tres pasitos de más entre un lugar y otro, puedo hacer una elipsis. El espectador no va a perder el hilo. No me interesan esos pequeños aires en el medio. Tiene que ver con mi ansiedad. Podemos decir que yo tengo “cortes ansiosos”. Hago todo rápido. Al comienzo, un primer armado con todas las tomas y puestas de cámara. Después voy sacando puestas de cámara, voy dejando tomas únicas, hasta tener un armado más “tranquilo”.

Tengo un ojo que es muy mío. Me gusta y me guía lo bello. Busco, encuentro. Es como el trabajo del arqueólogo: ir buscando, ir limpiando hasta encontrar la belleza. Me gustan mucho las luces *flares*, los rebotes y los brillos, los ojos y las manos, las sutilezas y las cosas que se te escapan. Me gusta cuando la persona se va de personaje y muestra una verdad. Los actores, cuando son hermosos, geniales y maravillosos tienen esa profundidad de lo que no es artificial, de lo genuino en la actuación. Por eso hablo de los ojos. De a poco ves que cada corte funciona porque queda bien. Es ahí, ni un cuadro más ni uno menos. El corte va a ser donde no moleste lo que se está mostrando. Y funciona.



¿Qué te pasa con la gran cantidad de material que se graba?

Empecé mi carrera en publicidad trabajando con Andy Fogwill, que es conocido por filmar mucho. No me asusta la cantidad de material. Lo que me fastidia es que, con el digital, no cuidan el material que hay que filmar, que dejan la cámara encendida, que el segundo de dirección viene caminando desde algún lugar y cambia el número de toma. Me parece que es una falta de respeto al que te sigue en la cadena de trabajo; pero también lo considero como una falta de seriedad respecto a lo que se está filmando. Los discos son muy pequeños y, cuando te traen uno, ¿qué tenés? ¿Dos teras, cuatro teras, mil teras? Lo podés correr en cualquier computadora porque tiene USB, es un chiste. Insisto: no me asusta el material, lo que complica mi trabajo es la falta de concentración. Se trata de una falta de rigor, de no poner la cabeza donde estás.

Asistí a Marcela Sáenz en *Ojos que no ven* (Beda Docampo Feijoó, 1999). En esa época compartíamos la computadora: trabajábamos en un turno la asistente, en el otro la editora. Estaban rodando una escena en el Teatro Colón en mi horario de trabajo. Teníamos la isla muy cerca de allí. Llegué justo en el momento en que estaban haciendo el armado de luces y del carro. Me quise morir. Pasé por lo menos cuatro horas en la locación. En ese tiempo hicieron un único plano, porque tenía carro. Yo pensaba en todo lo que tenía que hacer

en la sala y todo lo que hubiera avanzado en esas horas. Se pasaron todo mi turno, toda esa mañana, haciendo ocho tomas, ocho carros. Eran impecables. La concentración que había allí no la tienen los rodajes a los que voy actualmente: están todos con el celular. ¡Me vuelvo loca! Me pasa lo mismo en la sala. Si tu sueño era trabajar en cine o en televisión, ahora que lo estás viviendo y es tu trabajo, apagá el teléfono.

¿Lxs montajistas deben ir a rodaje? ¿O solo si hace mucha falta?

No lo veo necesario, aunque entiendo que, en determinadas producciones, lo sea. Estar en un rodaje es aburrido. ¿Para qué estar ahí? Estás molestando, no sabés dónde ubicarte, es como una pesadilla. Hay personas a las que les gusta mucho ir porque disfrutan de la magia del momento, de la creación. A mí no, yo encuentro magia en el material filmado. Somos otro tipo de técnicos. Estamos con aire acondicionado, en silencio. No interactuamos con otros, solo lo hacés con una máquina. En verdad, somos distintos.

Me encanta la soledad del trabajo de edición. Me gusta estar sola, cuaja con mi personalidad. Eso no quiere decir que no me guste la visita de alguien. Pero hay momentos para estar sola y momentos para estar con otros. Necesito tiempo a solas con el material y es cuando mejor lo entrego. Me gusta tener un asistente al lado, para no aburrirme, como ejercicio de humanidad. Pero puedo estar tranquilamente sola. En otros momentos “atolondro” a alguien con mi charla, pero la soledad en la isla no me preocupa nada, encaja perfecto conmigo. Me sigue sorprendiendo, gustando y maravillando lo diferente que son nuestros trabajos: el rodaje y la edición.

En publicidad, durante una presentación, suele haber bastante gente en la sala de edición: creativxs, agentxs, productorxs, cliente... ¿Cómo se maneja esa situación?

La publicidad que estoy haciendo ahora, a diferencia de la que empecé a hacer hace veinte años, no tiene un “cliente persona”. Mi trabajo sufrió mucho cuando pasé a un “cliente corporación”. Cuando empecé, primero trabajaba la asistente, digitalizando, sincronizando y organizando el material. Después venía yo y editaba. Más tarde, se sumaba el director, quien, generalmente, no venía solo, sino con el postproductor, más dos o tres personas que lo acompañaban. La publicidad siempre fue una actividad grupal. Luego, venía el creativo y yo trabajaba con él. Por último, venían los “kapangas”: el director general creativo y el dueño de la marca, la persona que financiaba el comercial. Éste último se sentaba en la sala, veía la pieza, hacía sus comentarios, se llevaba el VHS y tomaba las decisiones. Digo “él” porque en general eran hombres. En realidad, quien tomaba las decisiones era su esposa, que veía el VHS durante

el fin de semana y hacía sus comentarios. En ese momento, cuando presentábamos, estábamos en una instancia real de decisión. Actualmente, presento esta pieza a un montón de empleados de alguien, que a su vez responden a otro alguien, que a su vez responde a otro alguien, y la cabeza mayor es una junta que no sabés lo que te pide. La instancia de presentación de mi trabajo pasó de ser un lugar de prueba, de trabajo, de toma de decisiones, a ser un trámite más.

Además está esa otra situación, cuando te llaman a las siete de la mañana porque el jefe del jefe del jefe está de vacaciones en Singapur, tiene otro horario y lo quiere ver en cinco minutos en su celular por Whatsapp, para así aprobarlo. ¡Ni que fuera una cirugía a corazón abierto! ¿Qué es, entonces, lo que tenemos que hacer? Bancarlo y a otra cosa.



En todo ese engranaje, con tanta gente con poder, ¿cuánto podés aportar como montajista y cuánto te escuchan?

Tengo una palabra bastante autorizada en el momento de cortar. Viendo la vibración y las energías de cada uno de los encuentros de trabajo, sé hasta dónde puedo hablar y cuándo debo callar. Mi aporte está dado desde el momento

en que edito la pieza. Yo elijo la actuación de una persona, por ejemplo. Lo que yo propongo dispara muchas cosas. Y yo propongo todo el tiempo. Trabajo con gente a la que le interesan mis propuestas. Como dije antes, no miro los *shootings*. Entonces los directores siempre me dicen: “Yo no pensaba poner este plano acá, pensaba hacerlo en este otro lugar”. Cuando uno va cambiando ideas va aportando nuevas miradas, va sumando al proyecto.

Hay una dinámica que se genera donde aprendemos todos de todos. Aprendemos de nuestros padres cuando envejecen, aprendemos de nuestros hijos cuando crecen y aprendemos de los directores. Los directores reconocidos con los que he trabajado no te dan cátedra, pero la charla con el otro es lo que me enriquece. Yo no hablo de lentes, de técnica o de colorimetría. No hablo de esas cosas, hablo de la vida. Entonces, la particularidad, singularidad y modo de ver la vida de cada una de estas personas es lo que me hace aprender.

¿Qué pasa cuando lxs directorxs te piden algo que sentís que no va a funcionar o que está en contra de lo que te parece que está bien?

Los caminos del armado tienen que ser transitados por todos. Cuando me piden que haga algo que sé que no va a funcionar, lo hago igual. No para probar que yo tenía razón, sino para que la persona que me lo pide se quede tranquila. En ese camino de probar cosas que sé que no van a andar descubro también atajos o cosas que me sorprenden. A veces en el error encontrás mucho sobre lo cual bucear, investigar. Si puedo sumar, si tengo el espacio para hacerlo, lo hago. Si lo único que me dejan hacer es apretar botones, hago solo eso, no tengo ningún problema. Salvo que sean las siete de la tarde. A esa hora ya quiero estar en casa.

Existe la idea de que lxs editores son como diplomáticxs, incluso psicoanalistas de lxs directorxs en los momentos de crisis. ¿Te parece que hay algo de cierto en ella?

Considero que a la relación entre las personas hay que nutrirla, pulirla y llevarla lo mejor posible. Con un director que te convoca para un trabajo, es una relación de retroalimentación siempre. Si no, no te convocaría. Entiendo que ser director es muy difícil y que el espacio de la edición es un espacio íntimo, en el cual el creador se puede relajar. Los pobres directores están todo el tiempo rodeados de gente que les pregunta cosas, tanto en el rodaje como en la pre-producción. Todo el tiempo preguntando, consultando, dudando, fijándose en su cabeza qué es lo que va a contar, cómo lo va a hacer, qué le puede buscar a este personaje, a este actor, a esa actriz. Cuando vienen a la isla y se encuentran solos con la editora y la computadora, en un ambiente tranquilo, surgen todas las otras dudas que económicamente son insostenibles en un *set*. Por ser individual, nuestro trabajo le da al director, que está todo el tiempo en

sociedad, su lugar de reflexión. En cuanto a contener emocionalmente, ya es un tema hacerlo conmigo misma... Hago lo que puedo.

¿Qué es lo que más te gusta del formato publicitario?

Lo específico de este trabajo. "15 segundos". "¿Cómo 15 segundos? ¿Me estás cargando?". "No". "Bueno, dale, vamos". Esta semana me toca hacer una historia y dentro de dos semanas, hacer otra completamente diferente. Eso me gusta. Me parece muy divertido porque hay muchísima plata, porque se filman muchísimas historias y porque estás trabajando todo el tiempo con gente y productos diferentes. Además, en la industria argentina de ficción nunca hubiera podido editar tomas de helicóptero, drones, tres cámaras. Tengo delante mío una cantidad de dinero divina, genial.

Me encanta manipular tanto material, la paso bárbaro. Cuando se ríen de lo que yo quiero que se ríen es una satisfacción muy grande. Me encanta cuando consigo que en esta piecita publicitaria, en este cuento, la gente se emocione, reaccione, se compenetre y diga: "¡Qué lindo! ¡Qué hermoso! ¡Qué todo!". Aunque siempre supe que todo es manipulación. Además, es loco porque considero que desde el montaje podemos hacer todo eso cuando, por otra parte, hay un director que te dice: "Sin mi material vos no podés armar". Pero lo armo yo, porque si lo hago de otra manera el resultado va a ser diferente.

Al pasar de los 15 segundos de la publicidad a los 23 minutos de una serie televisiva, ¿cambia algo en la manera en que te enfrentás al material o son simplemente tiempos más largos?

Cuando trabajo en formatos de distinta duración sigo teniendo las mismas "taras". Siempre corto de manera atolondrada, ya sea una pieza de 60 segundos o una de 60 minutos. Es el mismo tipo de trabajo, pero me lleva más tiempo. No estoy acostumbrada a ver un primer o segundo armado de 80 o 100 minutos. Pierdo la concentración. Pero en sí, el método de trabajo es similar. Y los problemas con los que me encuentro son míos y no del material. El material siempre tiene virtudes y defectos. Cuanto más material, mayor la cantidad de virtudes, eso permite compensar mejor los defectos.

¿Cómo fue editar el documental Caseros (Julio Raffo, 2006), sobre la antigua cárcel?

Físicamente ese material me apretaba, me encerraba, me apretujaba. Fue la única vez que tuve angustia con un material, una angustia que duró todo el proceso. Me llevó mucho tiempo poder sacarme el encierro y la mierda de adentro. Lo único que podía hacer era seguir laburando. Fue un proceso muy feo; pero lo transité, lo charlé con el equipo, disipando la angustia en ese

núcleo de gente. Nunca me pasó lo mismo con una publicidad de desodorante de baño ni con ninguna de las ficciones. Esa experiencia fue tremenda, terrible. Me preguntaba: “¿Por qué estoy haciendo esto?”. Porque era un proyecto buenísimo.

Contanos sobre tu experiencia editando series. Televisión por la inclusión (Alejandro Maci, 2011/12) ganó dos premios Emmy Internacional². ¿Cómo llegaste a ese proyecto?

Fue un trabajo hermoso que estaba muy bien organizado desde la producción. Alejandro me llamó para decirme que tenía un proyecto muy lindo y que le encantaría que yo lo editara. Tuve una asistente fantástica, Julieta Lisovsky. Como todos los trabajos que están por fuera de una industria “aceitada”, también tuvo sus problemas. Fue muy divertido trabajar con actores distintos cada semana, cambiando de protagonistas de un capítulo al otro. Te encontrás con un material muy valioso, muy apropiado para experimentar. Una de las cosas más lindas que recibí en mi carrera fue un llamado, la noche que salió al aire el capítulo que protagonizaba Darío Grandinetti. Pasada la medianoche, cuando terminó la emisión, Maci me llama y me dice que Darío estaba enloquecido con el trabajo, que le había parecido fabuloso y hermoso, que la actuación en el *set* no era lo que se vio en televisión y que eso tenía que ver con la edición. Es un golazo cuando atrás del material tenés una persona inteligente que te dice: “¡Qué bueno lo que me dejaste!”.

A veces, también tenés la desgracia de ver a un gran actor mal editado o mal dirigido. Nosotros, que ya editamos otros trabajos de esa persona, sabemos muy bien cuando está mintiendo en la actuación, cuando se le escapa la persona, el personaje, el enojo o el no sé qué. Es divertido, es tener “alma de chusma” también. Por sobre todas las cosas cuidamos al actor. No por él, sino por el cuento. Trabajá, no seas un editor vago. Creo que la falta de trabajo, de rigor y de amor es lo que diferencia un montaje bueno de uno malo. Cuando lográs hacer actuar a un mal actor, sabés que es porque “te pelaste el culo” en la sala de edición. Por el contrario, cuando tenés un gran actor mal editado, te preguntás: “¿Qué pasó?”.

El trabajo de edición está supeditado a las miradas y opiniones de muchas personas. ¿Cómo vas construyendo tu autoestima profesional?

Si puedo entregar varias miradas, varios armados, varios caminos y varias opciones, estoy bien. Si me dicen “no va por acá”, cambio por otro lado. Trato de

² A Darío Grandinetti como mejor actor y a Cristina Banegas como mejor actriz.

sumar y lo hago desde mi forma de percibir el mundo, desde lo que me imagino que sirve para ese material. Si no, como decía Groucho Marx (actor, humorista y escritor estadounidense): “Estos son mis principios; si no le gustan, tengo otros”. No sé si es autoestima, pero mi valor como profesional lo encuentro en este punto. Si me vuelven a llamar porque les resolví un problema anteriormente, estoy satisfecha. La valía que una tiene se ve cuando seguís presentando opciones, seguís enfrentando y seguís viendo que la cabeza te da para editar y que los ojos todavía te funcionan, o te da la paciencia, o te dan las ganas.

Por otro lado, considero que un editor le da valor agregado a una pieza. Un editor trabajando solo o en compañía de un director y/o guionista es también un autor. Sobre todo en aquellos proyectos que no tienen pies ni cabeza. Nuestro aporte es distintivo y suma. También tengo en claro que no es mi cuento, sino del otro, del director, de la directora. Creo que puedo aportar muchísimo a una narración. Tendría que estudiar un poco más si eso me hace autora de esa obra o no. Pero definitivamente considero que mi aporte puede llevar a una pieza a un lugar al que no la puede llevar otra persona. La figura del editor es fundamental; pero le aconsejaría que no edite sus propias obras, su propia película.

¿Alguna vez te sentiste discriminada por ser mujer o que cuestionaran tu capacidad para editar ciertos contenidos catalogados “para hombres”?

No tuve ningún impedimento en mi carrera más de los que yo misma me impuse. Tengo un carácter muy particular, siempre fui muy combativa. Vengo de una familia en la cual el feminismo no era un tema porque no existía, nunca había problemas de género. No solo desde mis padres, sino desde mis abuelos, y desde sus padres, sus abuelos, etc. Me encontré tarde en mi vida con una imposición y la creí. Quería ser arquitecta como mi papá, pero él me dijo que no era una profesión para mujeres y se lo creí porque en mi familia nunca hubo un “vos no podés por ser nena” o un “sí podés por ser varón”. Fue la única vez en la vida que me pasó algo así, y en mi propia casa. Después entendí por qué me hizo ese comentario. No me dificultó nada en mi carrera, porque ésta es muy particular. Siempre peleo mucho y tampoco me importa el qué dirán. Ahora me cuido un poco más por mi hija, para que ella encuentre su camino y se fije qué es lo que le importa o qué le deja de importar del otro. No me importa pararme delante de quién sea a decir lo que sea que tenga que decir. Siempre fui así.

Seguí trabajando más allá de todos mis exabruptos. Hoy estoy trabajando donde lo hago por una decisión que fui tomando a lo largo de los años. Cuando fui madre, la cosa se complicó. Recién con la maternidad empecé a encon-

trar un montón de impedimentos. Empecé a notar un prejuicio que antes no notaba. “¡Pará loco! ¿Qué pasa? Hace cinco meses, yo era la misma que soy ahora. ¿El papá sí se puede ir de viaje y la mamá no? ¿Cómo que no me puedo ir? ¿De dónde sacaste eso? Preguntame a mí si puedo o no, no asumas que no puedo hacerlo”.



¿Cómo vivís los constantes cambios de la tecnología en las bocas de exhibición y en los sistemas de edición?

Me da mucha pereza encarar el Final Cut X. La gente consume tecnología y contenidos todos los días. Yo también lo hago. Nunca pensé que fuera a consumir en Instagram esos videitos de morondanga. ¿El cielo es nuestro límite? No lo sé, no tengo la menor idea. No creo que el cine vaya a dejar de existir. No me importa dónde la gente vea el producto. Usar Whatsapp me ayudó a trabajar en paralelo. Es un signo de los tiempos, no me pasa solo a mí, sino a todas las personas que están sentadas a mi alrededor cuando estoy editando.

*¿Cómo viviste el cambio de la cantidad de gente que trabaja en el audiovisual?
¿Creés que creció la industria?*

Me parece que lo que creció fue la cantidad de gente que estudia audiovisual y los canales de difusión; pero no la cantidad de trabajo. Me encanta que seamos un montón los que hacemos esto. Hace muchos años que el mundo es audiovisual y lo es cada vez más. A nivel laboral, lo que nos complica a todos es la escasa cantidad de trabajo bueno que existe para una masa tan grande de trabajadores. No tenemos una industria grande. Tenemos que ver de qué forma se puede generar trabajo que nos sirva a todos. Los técnicos con más años no pueden vivir del audiovisual. Muchas de las personas que hacen cine no tienen toda su trayectoria hecha en el cine. Igualmente, tenemos cuentos hermosos, actores maravillosos y seguimos ganando premios. Y tenemos a Netflix, que produce alrededor de ocho series por año en nuestro país.

¿Cómo explicarías en qué consiste este oficio a alguien que no tiene idea del mismo?

Es la persona a quien le llega todo eso que se ve en un rodaje. “¿Viste qué lindos son los rodajes? Tanta gente, cámaras y luces. Bueno, todo lo que sale de la cámara, sale desordenado. Entonces el editor, en su computadora, arma el cuento”. Si alguien tiene un poquito más de interés, agrego: “Elijo qué es lo que van a decir los personajes, voy poniendo un pedacito de una toma, después un pedacito de otra toma, y así hasta armar el relato. Después agrego música y títulos. Al final, todos ganamos premios, pero la plata no la vemos nunca” (risas).

¿Qué consejo le darías a alguien que quiere dedicarse al montaje? ¿Qué le recomendarías?

Me llaman mucho hijos o sobrinos de amigos que están estudiando Imagen y Sonido, por ejemplo. Les recomiendo que vayan a fondo con lo que quieran, que vean mucha televisión y mucho cine, que lean todo lo que puedan, que se acerquen a las asociaciones, que tengan el pasaporte al día, que estudien muchos idiomas, etc. También que traten de sentarse con alguien en una isla de edición y que se queden al lado de quien sea, ya sea cebando mate o preparando un café con leche. Que estudien, si tienen para estudiar y que hagan, si tienen para hacer. Que se diviertan.

Después hablo con los padres y les digo: “Está todo bien, pero acordate en qué país vivimos”. Si viene alguien y me dice seriamente, como ayer lo hizo una postproductora de 26 años: “Me quiero ir”. Andá, hazlo, andate. Yo no pude hacerlo nunca, tengo algo con mi mamá que me impide mudarme a

una distancia mayor de veinte cuabras. Hablo cuatro idiomas, fui la editora de Andy Fogwill, tengo familia en Los Ángeles desde hace cuarenta años, podría haberme tomado un avión sin ningún problema; pero no lo hice. No puedo, no me sale. Pero a quienes me preguntan les digo: “Sí, estudiá, pero fijate dónde estás”.





Juan Pablo Lloret

Nacido en Buenos Aires, se graduó en la UBA en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en el año 1998. Tuvo un acercamiento al montaje desde muy chico: con la VHS y la cámara de sus padres armó una isla de edición casera en su dormitorio. César D'Angiolillo, Alejandro Alem y Alejandro Parysow fueron quienes le abrieron las puertas al mundo profesional y de quienes aprendió mucho sobre el oficio. De esa etapa valora la instancia como asistente, la cual le permitió ver la edición de una manera más amplia y no solo circunscribirse al momento creativo. Habiendo aprendido el oficio musicalizando y editando, tiene totalmente naturalizada esta doble faceta. A lo largo de sus 19 años en Polka, entre sus principales trabajos se cuentan algunas de las tiras diarias más exitosas de los últimos años en Argentina: *Soy Citano* (2003), *Padre Coraje* (2004), *Epitafios* (2004), *Son de fierro* (2007), *Socios* (2007), *Violetta* (2012/13) y *Guapas* (2014).

¿Cómo fueron tus comienzos en el mundo de la edición?

Si miro en retrospectiva, me doy cuenta de que tuve un acercamiento al montaje desde muy chico. Me acuerdo cuando les robaba la VHS y la cámara a mis viejos y me quedaba horas jugando a pegar imágenes y hacer videoclips. Había armado mi isla y método de edición casero en mi dormitorio. Era un espacio lúdico que solía recorrer con mucha felicidad. Si vamos a una instancia más formal, llegué a la edición a través de César D'Angiolillo, quien me abrió las puertas con mucha generosidad y de quien aprendí gran parte del oficio. Estaba a punto de graduarme en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la UBA y lo conocí a través de un amigo de la facultad que trabajaba con él. Por esos días, César estaba montando *Corazón, las alegrías de Pantriste* (Manuel García Ferré, 2000) y necesitaba hacer *transfers* de las escenas animadas y subirlos (digitalizar) al Avid, programa con el que editaba. Fui quien se encargó de esa tarea. Así conocí el mundo de la edición digital —no lineal— y el flujo de trabajo que había entonces. Eran las primeras máquinas que llegaban a la Argentina, de modo que fue un desafío para todos.

Meses después, César arrancaba con una película y necesitaba un asistente que operara el Avid. Yo ya había adquirido las herramientas como para poder hacerlo y desde entonces nunca me despegué del universo de la edición. Posteriormente fui construyendo mi camino alrededor de gente que trabajó con él. Alejandro Alem y Alejandro Parysow fueron quienes me enseñaron y ayudaron a desarrollarme. Tengo agradecimiento pleno para ellos. De esa etapa valoro mucho la instancia como asistente, me permitió ver la edición de una manera más amplia, no solo circunscribirme al momento creativo. La asistencia es un estadio fundamental por el cual tiene que pasar todo editor. Ahí es donde se construyen las bases.



Desde hace varios años trabajás en Polka. ¿Cómo es el flujo de trabajo en la edición de una tira diaria? ¿Influye el estilo de producción en el proceso creativo?

La estructura de producción consta de dos unidades: una de exteriores y otra de piso. De exteriores llega el material crudo, sin *switchear*; de piso (*set*), el material ya llega *switchead* por el director. En los últimos años se hizo más frecuente que el material de piso también se edite o corrija si es necesario; pero, en general, el ritmo de la tira diaria no suele permitirlo. Cuando el material llega al área de postproducción, se genera un flujo de trabajo donde cada

persona se encarga de una instancia diferente del proceso. En lo referente a la edición, hay un asistente que ingesta, *loguea* y organiza el material de acuerdo a las planillas de dirección. El segundo editor es la primera persona que tiene contacto con el bruto y edita el capítulo de acuerdo al guion. Luego llega el momento del primer editor, que hace un trabajo más fino, cerrando el capítulo con los productores.

Me gusta esta dinámica en la que formás parte de un equipo. Esto es lo más interesante del proceso creativo. El hecho de trabajar con otros editores, con otras áreas, nos amplía, nos hace más receptivos. Hay muchas formas de contar una historia, no solo la propia. Tener la capacidad de aceptar esas otras maneras de narrar es un lindo ejercicio.

Con esta metodología de trabajo, ¿se puede modificar la estructura de un capítulo en la edición?

Sin ninguna duda. El guion y la estructura de una tira son solo un mapa de recorrido al cual estamos constantemente consultando; pero las modificaciones a la estructura son mucho más comunes de lo que se piensa. Por ejemplo, en un programa como *Guapas* (Lucas Gil, Daniel Barone, Nicolás Di Cocco, Lucas Ruiz Barrea, 2014), se reestructuró cada capítulo buscando imprimirle un ritmo y una impronta “clipera” al programa, reforzando el relato coral desde el montaje. Tal vez en otras tiras la reestructuración no es tan marcada, pero siempre se hace. Intento trabajar la tira diaria, o al menos los comienzos, como si se tratara de un unitario, buscando una identidad, una cadencia y una sonoridad propia, construyendo el universo más armónico posible.

¿Cuál es la participación de lxs directorxs en el proceso de edición de la tira diaria?

En los comienzos tenemos un mayor contacto con ellos. Es bueno que exista este diálogo. Esas charlas ayudan a imaginar el mundo que estamos contando. A medida que se va desarrollando la tira, ese contacto disminuye pero nunca deja de existir. Nos llaman por cosas específicas que quieren remarcar o “entrecomillar”, o para darnos una devolución sobre cómo quedó editado algún capítulo o escena.

Podríamos decir que Polka ya tiene una narrativa propia para contar las historias...

Tiene lo que podemos llamar una poética, un estilo que se intenta reconstruir en cada nuevo proyecto. Algunas veces se logra, otras no; pero esa búsqueda existe. Desde la edición estamos siempre atentos a lo que pasa con el lenguaje audiovisual del momento.

¿Influye el rating o la popularidad de una tira en el trabajo diario? ¿Cambia la dinámica?

Sí, la dinámica cambia. Pasó alguna vez, cuando un programa no estaba funcionando en el *rating*, que desde la edición se intentaron distintas estrategias para obtener otros resultados. Eliminamos o subrayamos líneas argumentales, partimos escenas, les dimos un mayor –o un menor– recorrido a las escenas, cambiamos e incorporamos más música, etc. Me ha pasado que he comenzado una tira buceando en determinado género; pero, en el medio, tuvimos que dar un giro de 180 grados. Por ejemplo, virar de una comedia costumbrista a un *thriller*. De todos modos, han sido pocos los casos de cambios tan bruscos. También nos ha pasado al revés: editar algo que tuvo una buena recepción y terminar replicándolo más habitualmente en los capítulos. El modo en que se produce la tira diaria lleva a un *feedback* cotidiano con el público que hace al trabajo mucho más dinámico, hasta ecléctico.

¿Cuál fue la propuesta de edición para Guapas?

Hay dos tiras que disfruté mucho mientras las editaba: *Socias* (Pablo Fisherman, 2008), que en realidad fue un unitario, y *Guapas*. Ambas tenían mujeres como protagonistas. Las disfruté porque tenía mucha libertad, no solo en la edición sino también en la musicalización. En *Guapas* nos dieron total libertad creativa para proponer en los primeros capítulos, esa estructura gustó y se acomodó bastante a lo que estaba en el guion. La tira narraba un universo femenino y había que buscar algo que lo identificara. Desde un comienzo decidimos utilizar canciones interpretadas por mujeres, eso funcionó y ayudó a hacer más orgánica la propuesta.

En las tiras diarias suele pasar que se edita con los guiones aún sin terminar, se adaptan en el camino según como mida el rating. ¿Cómo es la metodología de trabajo en esos casos?

Tener muchos capítulos abiertos puede ser un problema. Muchas personas manipulan el material, hay varios editores trabajando para el mismo capítulo, por lo tanto, los errores son mucho más probables. Entonces uno, como cabeza de equipo, tiene que ser muy cuidadoso.

El estilo de edición para las series de Polka dio inicio a la figura conocida hoy en día como editorx-musicalizadorx ¿Cómo trabajás la musicalización de una tira diaria?

Aprendí el oficio musicalizando y editando a la vez, así que lo tengo totalmente naturalizado. A muchas escenas las imagino con la música, me cuesta

mucho armarlas sin esa instancia. En el peor de los casos utilizo algo que me sirva como referencia. Cuando musicalizamos un programa, lo que hacemos es buscarle una identidad musical, un timbre, un *beat*. Trabajamos con tres o cuatro músicos con quienes hablamos, les pasamos referencias que creemos que pueden funcionar. Eso nos ayuda a encontrar un género musical determinado, una unicidad en cada uno de los proyectos.

Por ejemplo en *Esperanza mía* (Lucas Gil, Sebastián Pivotto, 2015), la historia rondaba alrededor de un grupo de monjas de clausura, por lo cual planteamos la música desde el gospel. En *Los ricos no piden permiso* (Gustavo Luppi, Rodolfo Antúnez, Alejandro Ibáñez, 2016), que trataba sobre una estancia, algo más rural, buscamos una instrumentación más relacionada con lo folclórico. En los inicios de una tira se da lo que llamamos “sobremusicalización”, se musicaliza en exceso. Muchas veces se hace a modo de prueba. Después, a medida que nos vamos familiarizando con el verosímil de la tira, la música se presenta de manera orgánica y articulada, teniendo más presencia las zonas de silencio y respiro musical. Esto también depende mucho del género y de la forma que tiene el proyecto.



Editaste Violetta (Jorge Nisco, Martín Sabán y Lucas Gil, 2012) que fue un éxito mundial. Desde lo personal y lo profesional, ¿cómo fue la experiencia en esa estructura de producción tan masiva?

En este caso, el producto no era la pieza audiovisual en sí misma —que representaba un porcentaje mínimo del total— y la repercusión fue inmensa. Como



editor, aprendí otra forma de producción que no teníamos en Polka: se cuidaba mucho más lo musical, había que estar más atento a ciertos detalles, en particular por ser una serie infantil. Entregábamos un capítulo cada tres días, eso nos permitía trabajar un poco más el material. Desde la edición tenías más posibilidades para proponer creativamente, pero también era necesario entender el universo de los chicos. Era un *know how* que no habíamos desarrollado nunca.

¿Cómo considerás que influyen las nuevas generaciones y las nuevas tecnologías en la televisión actual?

Evidentemente, las nuevas generaciones nos están influyendo con las redes sociales, nos hacen reformularnos, de a poco tratamos de ir incorporándolas a los programas. Es algo que me gusta mucho; pero no sé si va a ser en la televisión de aire donde se van a generar nuevas búsquedas dentro del lenguaje audiovisual. Más bien creo que corre desde muy atrás. Me parece que va a pasar más por las plataformas digitales, donde las necesidades y el público son distintos. Por lo que veo, las nuevas camadas conciben a la edición no solo como la manera de articular en relato, sino que la entienden de una forma más compleja, más amplia, multidisciplinaria.

Tenemos que estar *aggiornándonos* y consumiendo productos audiovisuales todo el tiempo. No solo hablo desde las herramientas, sino también desde lo formal. Las nuevas generaciones tienen otra forma de entender las cosas visualmente y uno se tiene que actualizar, porque sino se sale del mundo. Hay un cambio de paradigma en cuanto hacia dónde van los medios y qué se va

a hacer con los productos audiovisuales, que nos lleva a una situación de incertidumbre. La gente cada vez consume más contenidos audiovisuales, en las redes sociales y en las nuevas pantallas que se han creado en base a las nuevas plataformas. Como editores tenemos que acompañar y reconstruirnos a la par de estos avances.

¿Cómo ves la representación femenina en la pantalla hoy en día? ¿Has editado personajes masculinos, por ejemplo, cuyos dichos en la ficción difieren mucho de lo que pensás a nivel personal? ¿Cómo trabajás esas contradicciones?

En algunas ocasiones tengo contradicciones con el contenido que edito. En esos casos, lo consensuamos con producción, nos escuchamos e intentamos contar las cosas de la manera más honesta posible. Puede ocurrir que no lo logremos, pero el intento existe. En cuanto a los personajes femeninos, siento que se ha mejorado un poco el tratamiento que se les tiene. Igualmente, en lo que respecta a la construcción y a la representación de la mujer, falta mucho en la tira diaria. Veo ciertos avances que la sociedad misma exige, pero todavía son insuficientes.

¿Cómo ves la desigualdad de género en el ámbito laboral?

En 1999, cuando entré a trabajar en el medio audiovisual, éramos todos hombres. De a poco la situación va cambiando: ahora hay más mujeres editando tiras diarias, pero no son tantas. Todavía en televisión no ocupan cargos de mucha responsabilidad, no son cabeza de equipo, no hay primeras editoras. Los puestos más significativos y jerárquicos siguen estando ocupados por hombres. Debemos seguir avanzando en este tema, creo que nos estamos perdiendo de algo significativo.

¿Qué le aconsejarías a alguien que quiere dedicarse a esta profesión?

Lo primero que le diría es que es un oficio que necesita constancia, no hay que distraerse mucho, necesitás estar muy concentrado en la labor. Después, que tiene que jugar, experimentar: la edición es un juego. Si uno se puede abstraer del estrés y de las preocupaciones, editar es muy divertido. Hay un gran aporte personal en nuestra profesión, pero también hay que entender qué es lo que quiere el director y/o el productor y cómo construir esa situación desde la edición. El montaje es una construcción de piezas que no producís vos, pero que te toca acomodarlas.





Valeria Racioppi

(SAE)

Nació en Quilmes en 1982. Estudió Dirección de Montaje en la ENERC y Estructura Dramática con Miguel Pérez. Se formó también en postproducción, narración oral y en dramaturgia con Mauricio Kartun. Participó del programa Berlinale Talents en el marco del 64 Festival Internacional de Berlín, tomando allí clases magistrales con Susan Korda. También asistió al Rough Cut Lab, dictado por el editor Neils Pagh Andersen en el DocMontevideo. Profesionalmente trabaja como editora, mayoritariamente en proyectos documentales. Uno de los aspectos en los que se ha desarrollado especialmente es el *found footage*, logrando ser una gran trabajadora de los archivos, tanto públicos como familiares. Ha trabajado en producciones nacionales e internacionales, con directorxs como Alejandro Fernández Mouján, Andrés Di Tella, Bernie IJdis, Christoph Khün, Alejandra Grinschpun, Marcelo Burd, Emiliano Romero y Martín Weber, entre otrxs.

Comencemos por el principio, ¿cómo te acercaste al montaje?

Empecé estudiando Letras; pero, como quería acercarme más al cine, estudié Montaje en la ENERC. Mientras cursaba, empecé a trabajar en mis primeros proyectos.

Cuando elegiste estudiar cine, ¿por qué Montaje?

En ese momento sentía que era lo más cercano a la literatura. Me dejó de interesar el universo académico y la vida laboral que iba a tener con la carrera de Letras. Además, la mayoría de las cosas que me gustaban de Letras seguían operando en Montaje: la importancia de los relatos, de las palabras, de las formas, la cercanía con la lingüística; pero con algo que yo buscaba, más corporal, más de estar en presente, de tener que ponerle el cuerpo. Emiliano Romero, un amigo director, me orientó. Yo quería estudiar producción; pero me convenció diciéndome que tenía que estudiar montaje para editar sus películas, que es lo que hago ahora. Lo que terminé de definirme fue que un día, mirando los libros que tenía sobre cine, descubrí que mis subrayados tenían siempre relación con el montaje. Mis lecturas previas también me orientaron, o quizás podría decir que fueron predictivas.



Topos (Emiliano Romero, 2012) fue uno de los primeros proyectos donde trabajaste como editora.

Sí, pero yo ya trabajaba en su otra película, *Sarah* (Emiliano Romero, 2015), desde un tiempo antes. Mis primeros proyectos fueron con Emiliano. *Topos* fue mi primera ficción y—por muchos años la única— junto con algunos cortos. Hasta este último año, en el que solo edité ficciones.

¿Por qué creés que solo te llegaban documentales y no ficciones?

Son circuitos, una película lleva a otra, con los mismos círculos de gente. En Argentina, la ficción y el documental parecen universos paralelos. Obviamente en el medio hay una zona híbrida, pero en general un proyecto va llamando a otro. A veces trabajás con algunos directores compartiendo el mismo productor, quien generalmente produce solo documentales o ficciones. Tuve la suerte de que una película me llevara a otra, se fueron encadenando. Una vez que empecé a trabajar se dio una constante que me permitió no hacer las cosas que no me interesaban, como trabajar en televisión. Es importante resaltar que empecé a trabajar en un contexto muy particular. Gracias a la demanda que tenía Canal Encuentro¹ y otros proyectos estatales, muchos editores estaban ocupados y dejaron espacio a los que estábamos empezando.

¹ Canal Encuentro es un canal de televisión abierta argentino de índole cultural, lanzado el 5 de marzo de 2007. El canal se caracteriza por transmitir conocimiento de variados campos educativos, científicos y culturales.

¿Te sentís más cómoda con la ficción o con el documental? ¿O te es indiferente el género?

Son experiencias muy distintas. No las podría evaluar con un criterio jerárquico, pero sí con criterios diferenciales. En el documental, debido a la ausencia de guion, a la multiplicidad de materiales y a los procesos extendidos en el tiempo, hay una libertad de trabajo real. Se mueve de otra manera: hay algo en el latido de un proyecto documental que lo hace muy distinto. Además, el tipo de pregnancy que tiene en mi vida personal es muy diferente. De todos modos, no me gusta mucho esta distinción tan tajante. Sin embargo, a los fines prácticos de distinguir por el tipo de material que se genera, en los documentales hay cierto peso, o cierto dolor del mundo, mayor que en las ficciones. Hay algo que define mucho lo documental que es lo que llamo “*plus* de materialidad”: el saber que lo que estás viendo ocurrió realmente en el mundo. Es un *plus* que dan esos registros, aunque también puede darlo un excelente actor o una excelente actriz en una ficción y que vos sientas que el mundo late igual ahí. Estoy dando una “no respuesta” a esta pregunta. Entro en un universo que es el de la película y no salgo por mucho tiempo, a veces por años. Porque desde que empieza un proyecto hasta que se termina pasa mucho tiempo, es realmente una convivencia, no un trabajo solamente. Entro a ese mundo y estoy ahí, viviendo con esas problemáticas, enfrentada a responsabilidades sobre las personas involucradas en el proyecto, o las que se ponen frente a cámara. En las ficciones hay algo de la inmediatez del trabajo que lo hace completamente distinto, probablemente en un año o antes la película esté estrenándose. Hay algo en esos tiempos que es lo que más marca la diferencia. Los documentales tienden a quedarse conmigo y en mi vida cotidiana mucho más, porque ocupan objetivamente mucho tiempo; generalmente las zonas de reflexión que tocan son más amplias, más duras o más coyunturales, están más vinculadas al día a día de las cosas.

¿Te afecta emocionalmente esta convivencia de tanto tiempo con esas historias que describís?

Sí, mucho; pero es el único lugar desde donde uno se puede parar para trabajar, un lugar vital. Es imposible que no afecte mi propia vitalidad, por ejemplo, estar viendo cómo se ahoga un migrante cuando intenta cruzar la frontera entre México y Estados Unidos, porque el mundo en que vivimos es así. Hay una pregnancy muy fuerte entre los materiales en los que estoy trabajando y lo que pienso del mundo y cómo me interfieren esas relaciones. Cada película me enseña algo de mí, o lo descubre o lo transforma, y entonces ya es parte mía. Hay un *feedback* desde lo personal, más allá de las cuestiones formales que cada película pueda develar, una zona de permeabilidad muy

fuerte con quien es uno y con lo que puede aportar desde ahí. Si no pudiera tener una permeabilidad con lo que estoy trabajando, si no me permitiera esa afectación, no podría aportar nada a la mirada del otro. Cada película enseña sus propias formas y, en el momento en que te está enseñando cómo va a ser, se va metiendo en tu vida. En efecto, hay algunas películas, como *Años de calle* (Alejandra Grinschpun, 2012), *La lluvia es también no verte* (Mayra Bottero, 2015), *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017) y *Mapa de sueños latinoamericanos* (Martín Weber, 2018), que marcaron grandes cambios en mí, son las que más impacto han tenido en mi personalidad, en mi forma de ver el mundo y han acompañado procesos de crecimiento personal.

¿Por las temáticas?

Por los procesos. La temática no tiene por qué ser dura para tener permeabilidad. Cada película tiene su zona de sensibilidad, algunas son dolorosas y otras alegres. En general, no es habitual la alegría en los temas que aborda un documental, pero sí la hay en las formas. Si hay algo que puede definir al documental, especialmente al de creación, es justamente la libertad: de las formas, de los materiales, la posibilidad de permitírsele todo. No importa cuán terrible sea el tema, cuán duro sea el mundo que muestra, la alegría que provoca la libertad es siempre genial.

En general, ¿cómo es tu metodología de trabajo? ¿Cómo es tu relación con lxs directorxs al momento de editar?

Siempre es una relación muy singular, incluso trabajando con la misma persona en dos proyectos distintos. En general, recién conozco a los directores cuando empiezo a trabajar, entonces el proceso de conocimiento tiene que ser muy rápido porque hay que optimizar lo más posible el tiempo. Al principio, hay una relación binaria muy fuerte entre quien dirige y su proyecto, entre una persona y sus materiales, entre una persona y su deseo concreto de operar sobre el mundo con su arte, con lo que finalmente será una película pero que todavía es una especie de nebulosa. Nuestro trabajo como editores rompe esa relación, abre una zona de trabajo, una triangulación entre el material, la persona que dirige y el editor. Hay algo en ese gesto de expansión que es propio y que pertenece a todos los procesos de montaje: abrir esa relación unidireccional para lograr enriquecerla. No desde lo que aportamos individualmente, sino desde el vínculo que se genera en ese espacio nuevo que acaba de construirse. Cada película tiene un espacio de triangulación que se llena con todas las referencias de las películas, con los años del proyecto, con la personalidad del/a director/a, con la personalidad del/a editor/a, con el momento concreto que se esté viviendo, con

las emociones que ese proyecto genere en cada uno. Si hay otra persona involucrada, un asistente, un productor creativo o un amigo que también participa en el proceso, también puede formar parte de ese espacio que abre la película y que es casi lo único que se repite en todos los procesos. No es una regla, es como una especie de sensación intuitiva que se arma en ese espacio tan único que abrimos y cerramos. Metodológicamente, te podría decir que es armar una zona inicial de trabajo, que excede al material, a la temática y a todo, y que se trata más que nada de crear vínculos.

Construir el vínculo...

Sí, porque estamos en función de la mirada del otro, no de dirigirle la película. En nuestro trabajo, a veces ocurre, y, sobre todo cuando hay procesos de reescritura, que se pone en juego ese rol. Siempre opto por ir hacia lo vincular con la persona que está dirigiendo y entender que mi trabajo es potenciar, sacar lo mejor del otro y de su intención, de la idea que lo pulsó. Independientemente de las mías. Llevamos de la mano el proceso de armado de una película, lo acompañamos con herramientas de formación o experiencia que nos hacen poder aportar al proceso creativo de otros, pero es, justamente, de otros, por más que involucre nuestra creatividad o nuestras capacidades. Por eso pienso que es un espacio que se abre y se cierra: termina tu trabajo y “las vaquitas son ajenas”.

¿Cómo trabajás la estructura dramática? ¿Por dónde te acercás a una forma posible en los primeros armados?

Si es una ficción filmada de manera tradicional, el primer paso que doy es seguir el orden del guion e intuir los posibles desvíos, límites o posibilidades que va a tener. En documental, trato de identificar un posible final y de preguntarme cómo puedo llegar hasta ahí, qué elementos necesito para hacerlo. Esos elementos van sugiriendo un primer orden. Otro camino, que sucede en simultáneo, es sentir las escenas como imanes, como pequeños núcleos convocantes de otras escenas, y así ir armando bloques más grandes; reducir esa totalidad, en principio tan apabullante, a módulos más manipulables.

En todos los casos –pero muy especialmente cuando el volumen de material es muy grande– lo segmento mientras lo estoy viendo, secuenciándolo y planillándolo con nombres y notas para tener un acceso más ágil. Esa es mi manera de ir aprendiéndolo, de ir haciéndole anclajes para mi memoria. También es la forma en que el sentido contextual va develándose, o mejor dicho, instalando como una presencia global. De a poco, los materiales empiezan a convivir con mi cotidiano y empiezo a asociarlos a otras cosas que veo o que escucho, pero de manera involuntaria. Ese es el momento en que siento que

ya lo tengo incorporado de alguna manera, que somos viejos conocidos, que ya lo estoy transitando desde adentro. Este es el momento de empezar a tener ideas “sobre”, no ya los prejuicios del primer momento, porque es desde esa interioridad del material –ya visionado y atravesado por la mirada de dirección– desde donde empieza a motorizarse esa forma deseada, ese destino del montaje.

¿Hiciste propuestas de reestructuración en algunas de las películas que editaste?

Sí, por supuesto. Yo no siento que la reestructuración de una idea, o incluso el dejar cosas afuera o el pedir nuevas, sea externa o venga de mí. Entro en un universo que está pre-procesado. A lo sumo empiezo a operar y trato de afinar mi pensamiento, mis modos y mi forma a eso que está sucediendo y que es exterior a mí. Si se me ocurre una idea no es que sea mía, sino que la detecto, late en el proceso mismo, la está pidiendo el material o la necesidad misma de la persona que tuvo la pulsión inicial. Todas las formas pueden cambiar. No creo que porque cambie más, hayamos trabajado más. No podría decir exactamente cuál es nuestra tarea, pero nunca es vulnerar el rol de dirección. Es entrar a una etapa y salir. Al momento de entrar a un proceso, tener en cuenta que le pertenece a otro, con sus propias reglas. Después llega la “parte déspota”, en la que aceleramos las decisiones, lo cual es necesario para llevar la película a buen término. También tiene que ver con que la mayoría de las películas llegan al proceso de montaje, sobre todo los documentales, después de mucho tiempo, de mucho cansancio y cierta soledad de los directores. Ya casi no quedan herramientas de producción, no se puede filmar más, está muy limitado. Este es el momento de enfrentar que probablemente la idea que tenían no se manifestó en el material y hay que ver qué hacer, descubrir las nuevas posibilidades.

A veces, también lxs directorxs están peleadx o disgustadx con el material.

Sí, también hay que tener una contención para sostener este proceso que puede irse muy fácilmente de las manos. Entonces, además de editor, te convertís en un cuidador. Realmente trato de cuidar. Hay un momento donde tenés que defender el proyecto, incluso por encima de los directores. Estoy muy convencida porque realmente disfruto mucho este trabajo y se inserta mucho en mi vida. Mi trabajo forma parte de mi vida y quiero hacerlo lo mejor posible. Y lo mejor tiene que ver con empujar la vara siempre más allá. No permito jamás a alguien que baje los brazos un segundo antes del momento en que hay que hacerlo. Sé que el trabajo conmigo es a veces muy difícil para los directores, en términos de exigencia. Les exijo mucho, porque me exijo a mí, porque tenemos una responsabilidad muy grande. Trabajo en general en

películas argentinas, subvencionadas por el Estado con fondos públicos. Esto significa para mí una responsabilidad extra, ética, que hace que no pueda permitir que las cosas se hagan mal, o más o menos.

¿Cómo se resuelve una diferencia de opiniones entre montajista y directorx respecto al armado?

En general, cuando llegamos a un armado, estamos en una instancia tal de conocimiento del material y del camino que fuimos recorriendo que las diferencias de opinión no son muy extremas. Cuando lo son, se prueban ambas opciones: a veces, suele aparecer una tercera. Me gusta pensar que, mientras estamos en la isla, somos veletas y que cambiar de opinión debería ser lo más natural. Trato de fomentar eso como parte del proceso de trabajo porque es un potenciador más para lo creativo. Además, nos va dejando la sensación de tránsito: la huella de ese recorrido de vaivenes, es una experiencia en sí misma. Con cada nuevo armado vamos viendo y sintiendo en simultáneo lo que vemos, lo que ya probamos, lo que no probamos en la práctica pero analizamos proyectivamente... Como si el armado se mantuviera permeable a su



propia historia, pasada y futura. Es como si cada armado fuera una Pompeya que contiene sus ruinas, y que esas ruinas son en parte los restos de las diferencias entre editor, director, productor, guionista o quienes estén participando de manera activa en el proceso.

En muchas películas que editaste, hay escenas donde se “limpia el sonido”, quedan casi mudas, con un ambiente de sonido blanco que, sumado al contexto, genera un clima de drama tremendo. ¿Es un recurso tuyo, algo que solés proponer?

Hay una pequeña bolsa de recursos con los que contamos y el silencio siempre es de los más poderosos, al igual que un negro o una suspensión. En el proceso de trabajo siempre estamos eliminando cosas, siempre estamos eligiendo “qué no”. En realidad, es mucho más el “qué no” que el “qué sí”. Eso se te imprime casi como un estado de ánimo frente a una película. A veces creo que ese tipo de marcas son como dejar expuesta la cicatriz de que ahí hubo una herida, de que ahí hubo algo que no se pudo mostrar. Muchas decisiones de corte fino tienen que ver con eso mismo, con un corte que no es perfecto pero que es el más funcional para provocar una percepción distinta. Prefiero que la película esté mal cortada a que pierda potencia; antes que una película prolija, una que tenga potencia. El silencio está muy asociado a la potencia porque nosotros no estamos nunca en silencio. Ese es un privilegio que una película puede darnos como percepción. Nunca vemos las imágenes en silencio, es totalmente fuera de lo cotidiano. Puede tener que ver con eso, y también con que tengo la suerte de trabajar con unos sonidistas maravillosos. Trabajo el silencio, o trato de hacerlo, que no siempre significa que la escena quede en silencio. Por ejemplo, en *Ausencia de mí* (Melina Terribili, 2019), que trata sobre un músico, se trabajó para poner la menor cantidad de música posible como otro de los modos de apelar a ese “silencio” del que hablamos. Por otro lado, estoy bastante en contra del uso sensitivo tradicional de la música de relleno. Para mí, lo más interesante es cuando suena música porque “es música”, no porque está viniendo a completar una emoción que le falta a la imagen. Si a una imagen le falta emoción, es un problema estructural, no de la imagen o de la música faltante: es que no tiene el lugar correcto.

¿No ves la música como un recurso fuera de lo diegético?

No, en casos puntuales la veo pero no como un recurso de los primeros que elegiría. El trabajo sonoro reducido a la música es bastante pobre en relación a otros recursos. No puedo concebir que la música sea como una salvación de algo si no lo está “pidiendo”. Entiendo que es un recurso habitual y que muchas veces se lo considera de esa manera, pero, en mi opinión, va en detrimento del audiovisual. He escuchado muchas veces decir que: “Esto está medio

flojo, hay que ponerle una música de fondo”, y pensar: “¡Qué mal que estamos hablando de la música y qué poca confianza le tenemos a los materiales!”. Soy una confiada en lo que estoy haciendo. Por eso, le pongo mucha fe y si no funciona por un lado, va a funcionar en otro lugar, o habrá que cortarlo o intervenirlo, pero nunca salvarlo con algún recurso externo que no esté “pidiendo”.

¿Con la voz en off te pasa lo mismo? ¿La sentís como un recurso externo a las imágenes?

No, para nada, es un elemento más dentro de los materiales de la película. Es uno de los elementos más maleables, con más posibilidades de mutabilidad. Por ejemplo, una película como *Mapa de sueños latinoamericanos* (Martín Weber, 2020) debe tener unas setenta versiones de voz en off, hasta llegar a los últimos textos. Cuando trabajo con ellas, se reescriben y regraban casi todos los días. Su editado es tan puntilloso como el editado de las imágenes. La mutabilidad también la tienen las imágenes: tenemos cambios de velocidades, inversiones, posibles VFX, combinaciones de planos, etc., pero la voz en off tiene una mutabilidad radical, absoluta. A veces, esa posibilidad de cambio constante se vuelve también muy difícil de manejar o puede demorar el cierre de una película.

¿Usás referencias para el uso de la voz en off o vas experimentando?

Antes que editora, soy espectadora, por lo tanto, tengo un acervo de las películas que me gustan, de lo que disfruto y de lo que no me gusta. Tengo un montón de reglas sobre lo que no me gusta. En el momento en que estoy trabajando en la isla conviven todas las películas que vi, las que puedo recordar, más todas las que vio la persona que dirige. Cuando se abren los procesos de visionado, llegan las referencias de otras personas, pero, concretamente, no tengo modelos. Hay algo en cómo se hace una película que no tiene que ver con el saber o el tener formas preestablecidas. Usar una referencia muy fuerte puede eliminar las posibilidades creativas que tiene la película. Lo que digo cuando empiezo un proceso —y sé que a veces he quedado afuera de trabajos por decir esto a productores— es que no tengo ni idea de cómo se hace su película. ¿Quién puede tenerla? Puedo aportar mi fuerza de trabajo, voy a ir, voy a estar, me voy a entregar a esto, vamos a trabajar y es a fuerza de trabajo que podremos saberlo. Es tiempo de trabajo, de meterle mano, cabeza y alma a lo que tengas, pero de ninguna manera es saber algo. Obviamente, nuestra tarea tiene una zona de conocimiento, de teorías y de cosas que operan como base. Pero, en el momento en que te sentás a editar una película, la mejor sensación es la del vértigo de no saber nada, de que cualquier cosa puede devenir. Las referencias funcionan porque a veces te agarrás de ellas, pero las

que más definen son las referencias negativas: no ir por este lado, no a esta falta de ética, no este borde de las cosas.



Sos una gran trabajadora de los archivos, tanto públicos como familiares, ¿cómo te sentís editándolos? ¿Qué tiene de particular trabajar con ellos?

Cada película plantea la necesidad de pensar el archivo de una manera distinta. Constitutivamente el archivo plantea una fisura, o varias, y se articula a sí mismo desde esa perspectiva. Fisura temporal, estética, autoral. Lo interesante del trabajo con archivo es que siempre está puesta en acto la noción de tiempo, la porta como un apellido y se encabalga al resto de los sentidos del material o de la escena. Por otro lado, porta una apreciación plástica por el solo hecho de entrar en diferencia con el resto de los materiales, o incluso entre sí. Al no tener la pretensión de homogeneidad estética, nos da esa herramienta que nos permite decir: “Esto es archivo y esto no”, porque es distinto y será percibido como tal.

En *Ausencia de mí*, más allá del uso narrativo, el principio rector del trabajo con el archivo fue un uso rítmico, que pudiera hacerse eco formal con la idea de composición musical que recorre el film, dado que el personaje es un músico. En *327 cuadernos* (Andrés Di Tella, 2015), el tratamiento conceptual del archivo

fue distinto. Una de las ideas de dirección era la de trabajar archivos anónimos familiares de distintos orígenes, como si fueran archivos personales del personaje central, lo que planteaba una libertad muy grande al momento de establecer las conexiones. Por otro lado, había también un trabajo con archivos del tipo que podríamos llamar “histórico”, pero con la peculiaridad de ser un material originalmente descartado de los registros televisivos a los que estaba destinado. Hubo una búsqueda de dirección que influyó en la estética de los materiales y en las decisiones de cortes; por ejemplo, en la conservación de las veladuras o la reproducción de las interrupciones propias del material para tratar de conservar la sensación de “material en crudo” y de “restos fragmentados” de un hecho registrado, como “sobras” del relato oficial.

El tratamiento del archivo en *El silencio es un cuerpo que cae* fue completamente distinto; se trabajó principalmente en su potencia simbólica, de manera tal que mediante la yuxtaposición pudiera continuar o tensionar los testimonios que lo circundaban, aportando un *plus* de sentido al relato o una continuidad del mismo con algún otro matiz. Tenía la fantasía de estar editando como los rusos, como (Sergei) Eisenstein, era el sueño del pibe para una montajista. Era un proceso extremadamente lúdico, donde algunos sentidos nos sorprendían mientras estábamos en la búsqueda de otros.

En películas como La lluvia es también no verte y Mapa de sueños latinoamericanos, las entrevistas funcionan como elementos conductores indispensables para lograr un mensaje coral. ¿Cómo es el trabajo de edición de éstas?

Algo que me enseñó Mayra Bottero, la directora, mientras editábamos *La lluvia es también no verte*, es a pensar las entrevistas a partir de la capacidad de las personas de transmitir imágenes al hablar. Desde entonces, eso se convirtió en el elemento principal al momento de mirar entrevistas, tanto editando como siendo espectadora. Le sumo a eso todo lo que el cuerpo aporta, el tempo, los silencios, las vacilaciones, el timbre de la voz y otras cosas más. Es a partir de estos elementos que la entrevista empieza a ser potente, más allá del contenido, por “su lugar de verdad” para ese cuerpo presente que habla. De este modo, la entrevista se vuelve testimonio, sucede algo análogo a la diferencia entre decir y comunicar, o entre oír y escuchar, ese es el *plus* que busco en las entrevistas.

En la dimensión práctica, las desgrabaciones son aliadas en el trabajo con entrevistas; pero recién entran a operar para mí después de una selección del material, a modo de recordatorio textual, de relectura ágil, nunca *a priori* por el contenido verbal, que termina siendo un elemento más, no siempre fundamental, a veces incluso insignificante.

¿Trabajás en varios proyectos en simultáneo?

Sí, lo más interesante de la simultaneidad es que las películas terminan dialogando fuertemente entre sí aun cuando en apariencia sean bastante diferentes. Un ejemplo: trabajaba por etapas en *Mapa de sueños latinoamericanos* y, en simultáneo, en *Ausencia de mí*, película sobre las consecuencias del exilio político. En uno de los rodajes de *Mapa*, en la frontera entre Estados Unidos y México, el equipo se enfrenta a una situación en la cual alguien que intentaba cruzar a nado hacia Estados Unidos casi se ahoga. Se filmó el rescate y ahora es parte de la película. Esa experiencia influyó mucho en mi mirada sobre el proceso de *Ausencia de mí* y en la necesidad de que la película —al tiempo que narraba una situación ocurrida entre los años 1976 y 1985— aludiera lo más intensamente posible al mundo actual y a las distintas situaciones en las que el exilio nos es contemporáneo. Así, el dolor de una película ilumina zonas de la otra, creo que es lo mismo que nos puede pasar como espectadores cuando vamos asociando lecturas de diferentes películas. Es un proceso que también sucede entre las películas en las que trabajé, aunque no sean simultáneas. Unas dan herramientas para entender a las próximas: procesos que pueden pensarse como análogos, *tips* solidarios, redes que se tejen entre ellas a pesar de ser muy distintas entre sí.

¿Cómo juzgás el montaje? ¿Evaluás la película en sí o el proceso?

En el momento de evaluar un montaje ajeno, es la película en sí. Es lo único con lo que contamos. Si contáramos con el proceso, o con la descripción del mismo, se podría evaluar de otra manera; pero, en sí, nuestro trabajo ya desapareció, ya está en función de la película. Película estrenada no es película montada, es película que tiene esa forma. La evaluación debería ser sobre el impacto que tenga y su efectividad. En eso soy muy primaria, me gusta o no, lo sentí o no. Me cuesta evaluar el montaje, lo veo como el lugar donde está la potencia. Si se siente la potencia de una película, lo más probable es que esté bien editada.

¿Cuándo está terminada una película?

Muchas veces, incluso después del estreno se le hace algún pequeño ajuste, así que no sé cuándo está terminada. Pero sí puedo identificar el momento en que empieza a estarlo. Dentro del proceso de esa tríada inicial que se forma entre el que dirige, el que edita y el material, hay un momento donde la película empieza a tomar forma, a emerger sola, a hablar y a pedir cosas por sí misma. O sea, empieza a funcionar como una estructura, como un sistema y desde ahí habla, pide y reclama. Puedo estar sonando irracional, pero puedo identificar eso como el principio del fin de una película.

¿Qué referentes tenés en el montaje?

Miguel Pérez y Lorenzo Bombicci fueron fundamentales en mi formación. Ambos fueron mis profesores y admiro mucho sus trabajos. Me fascina también el trabajo del danés Peter Brandt, que ha editado varias de mis películas favoritas. Otra referente ha sido Agnès Varda con su serie de televisión *Un minuto por una imagen* (1983) y Roland Barthes con sus textos, ambos me hicieron mirar cada detalle de un plano de otra manera. Varias secuencias de películas de Carlos Hugo Christensen son y fueron fundamentales para entender la potencia del montaje, al igual que *El año pasado en Marienbad* (1961) y *Noche y niebla* (1956), ambas de Alain Resnais. Otro referente muy fuerte en mi trabajo es Alejandro Fernández Mouján, por la rigurosidad ética y la libertad que me transmitió cuando trabajamos juntos, hablamos de otras películas o proyectamos hacer otros procesos en el futuro.

La pequeña cinemateca del gusto personal es un referente fuerte, por un lado, porque creo que son las películas las que nos enseñan constantemente sobre el cine y su mutabilidad, y por otro, porque nos ayuda a identificar nuestros deseos. En mi lista suelen estar esas películas que hubiese querido editar, en las que hubiera deseado poder “meter mano” y disfrutarlas también desde la práctica de nuestro oficio. El gusto y el placer personal también suben la vara de lo que esperamos de nosotros mismos y de las películas en las que participamos.



¿Qué importancia tiene trabajar con asistentes de edición?

Muchísima. Para mí es fundamental, sobre todo porque en general trabajo con las mismas personas, entonces ya nos conocemos y tenemos afianzados los vínculos. Un asistente me aporta mucho porque es la primera persona que ve el material. Cuando tengo una duda o quiero tener una charla—más allá del trabajo concreto de la asistencia—es para mí como una muleta muy fuerte. En general, cuando trabajo con asistentes son las personas que miran los primeros cortes, quienes opinan con un conocimiento del material y del oficio, por la misma formación y por el mismo trabajo. Sucede muchas veces que la misma persona que hace la asistencia hace el *trailer* de la película; así hacemos un círculo completo de comunicación, ellos inician y terminan el montaje.

¿Pasaste por alguna experiencia en la que, por ser mujer, te hayan elegido o rechazado para un proyecto?

Pasé por distintas etapas. Hubo una época en que, en algunos proyectos para los que me llamaron, recibí el comentario de que estaban buscando una mujer por cuestiones de sensibilidad. Es un comentario bastante fastidioso y claramente no estoy alineada con esa idea, pero lo he escuchado muchas veces. Por otro lado, también pasé por un proceso de selección donde fue muy claro que no querían trabajar conmigo por ser mujer. Pero más allá de ese caso puntual, es muy difícil de cuantificar si te están rechazando por una cuestión de género, porque generalmente es un comentario que no trasciende.

¿Qué consejo les darías a estudiantes de montaje?

Podría decirles que el trabajo es sumamente placentero y muy enriquecedor; que tenemos el privilegio de convivir con universos que no son los nuestros en lo inmediato o que no lo son definitivamente y que, de golpe, como una experiencia vicaria, impactan en nuestra vida. En cada trabajo, en cada película, hay un universo de enriquecimiento y es muy bueno poder aprovecharlo; una zona de placer que para mí es innegable. Sin embargo, en términos del trabajo real, concreto, los mejores consejos son la sinceridad y el error. Tomar conciencia de que es un proceso que no necesariamente va en una dirección, que puede ir retrocediendo y volviendo, hay que asumir la vulnerabilidad misma del proceso. No creer que uno se las sabe todas. Estar un poco en esa zona de incertidumbre y “bancársela”.

¿Cómo le explicarías qué es editar a alguien que no conoce este oficio?

Si llegara a un lugar donde el cine no existiera y tuviera que explicar qué hace un editor, le diría que hay una persona que quiere decir algo sobre el mundo

o que quiere operar sobre el mundo a través de una obra artística y que nosotros ayudamos a que esa obra, en algún momento, tome cierta forma. Sería una definición muy general de lo que hacemos. A nivel existencial: alguien tiene un deseo y nosotros ayudamos a que se cumpla. Digamos que trabajamos del lado de los sueños.





Anabela Lattanzio

(EDA)

Nació en Buenos Aires en el año 1982. Obtuvo su título de Realizadora Audiovisual en la Escuela Profesional de Cinematografía en 2002. En 2006 egresó de la ENERC, donde estudió Dirección de Montaje. En 2010 comenzó la Licenciatura en Artes Audiovisuales en la UNA¹.

Es editora desde hace más de 15 años. Posee amplia trayectoria como asistente de montaje, oficio aprendido junto a grandes editorxs y realizadorxs. Se dedica principalmente a largometrajes de ficción —ha trabajado en más de treinta—, aunque en los últimos años ha incursionado en series de TV de la mano de directorxs cinematográficos.

En el año 2014 formó parte del jurado de la Competencia Latinoamericana en el 28 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, otorgando el premio SICA. En el 2016, fue juradx de la Competencia Argentina en el 18 BAFICI otorgando el premio a Mejor Edición que otorgan EDA y SAE.

En el año 2013 junto a un grupo de colegas fundó EDA, entidad de la que fue presidenta durante el período 2016-2019.

¿Cómo fue que descubriste el montaje? ¿Cuáles fueron las primeras influencias, personas o películas, que te llevaron a elegirlo como profesión?

Cuando empecé a estudiar cine no sabía muy bien dónde me estaba metiendo, mucho menos qué era el montaje. Vengo de una familia de comerciantes, pocas veces íbamos al cine y tampoco veíamos películas en casa. Un día fui con unas amigas de mi hermana a ver *No te mueras sin decirme adónde vas* (Eliseo Subiela, 1995) y fue un *click* para mí, no solo por descubrir que en este país también se podía hacer cine, sino por sentir las diferentes realidades que las películas nos podían plantear. En mi familia, el poco cine que se consumía era extranjero, por lo tanto me fascinó descubrir a un director que mostraba las calles de Buenos Aires, actores y actrices que hablaban en castellano. Descubrí que había otras formas de expresarse y de ver el mundo.

Empecé a estudiar en la escuela de cine de Eliseo Subiela y con el tiempo me di cuenta de que dirigir no era lo que más me gustaba. En el segundo año de la carrera, cuando tuve clases de montaje, me interesó bastante pero tampoco

¹ UNA: Universidad Nacional de las Artes.

estaba muy decidida. Me interesaba y gustaba mucho la estructura del relato, el ir y venir, toda la parte formal del montaje, aunque aún no sabía muy bien de qué se trataba. Luego de tres años, cuando terminé de estudiar Dirección todavía era muy chica y, además, estaba un poco perdida. Resolví seguir estudiando y me decidí por Montaje. Di el examen en la ENERC, y ahí sí el montaje me abrazó, llegó a mi vida para quedarse y me hizo muy feliz (risas).

Mis influencias son las de todos: siempre me gustó mucho (Martin) Scorsese y su montajista, Thelma Schoonmaker. Pero no podría afirmar si hubo algo en particular que me haya influenciado para ser editora, sino que lo fui descubriendo con el tiempo. Yo quería hacer películas, cuando elegí el montaje me costaba encontrar una definición. El montaje es la película, es el todo. Ahora hago películas o cuento historias desde donde elegí hacerlo. Me dediqué a hacer montaje porque la verdad es que me encanta. No me imagino mi vida sin editar.

¿Qué anécdotas recordás de tus primeros trabajos?

Mi primer trabajo como editora fue en la escuela de Eliseo Subiela, editando los cortos de los alumnos en la isla de *online*. Quería estar ahí para que alguien se fijara en mí; venía trabajando desde hacía algunos años en las producciones que hacía Eliseo, pero no en el área de montaje. Hasta que un día me llamaron para ser asistente en una de sus películas. Lo más gracioso fue que me sentaron y me dijeron que iba a venir la editora que trabajaba siempre con Eliseo, que iba a estar a prueba durante una semana y que ella iba a decidir si me quedaba o no. En el ínterin Eliseo me dijo: “¡No sabés lo que es la editora! ¡Es terrible! ¡Tené cuidado!” (Risas).

Aunque tenía toda la información teórica que me habían dado en la ENERC, no tenía nada de práctica real en una asistencia de montaje para una película en fílmico. Estaba expectante y con muchas ganas de arrancar. Finalmente llegó el día en que conocí a Marcela Sáenz: yo estaba muy asustada y ella entró sonriente, llena de luz... Desde ese día, junto a ella, inicié mi camino en el cine. Trabajé a su lado durante unos diez años. Marcela se transformó en mi referente: gran editora, gran persona y amiga; una gran mujer desarrollándose en un medio que siempre estuvo liderado por hombres.

Debido a mi desconocimiento, yo preguntaba de todo, lo cual se transformó en una máxima que mantengo hasta el día de hoy: todo lo que no sepa lo pregunto. No me importa quedar como una estúpida, siempre pregunto... y en esa época más. La primera película en la que trabajé, fue una de las primeras que se empezaban a hacer con *transfer* desde el negativo. No se cumplía ninguno de los requisitos que me habían dado en la ENERC sobre “la lata”: el *punch*

estaba corrido, el pietaje no coincidía con el *timecode* que me habían anotado. ¡Todo era una tragedia para mí! Como la película se hacía en su laboratorio R+T, yo llamaba a Juan José (Buby) Stagnaro diciéndole que todo iba a ser un desastre. Él me decía que no pasaba nada y que anotara todo. Así, preguntando, fui aprendiendo de personas que sabían realmente.



Con el material fílmico de *Últimas imágenes del naufragio* (Eliseo Subiela, 1989), durante el taller de moviola en la ENERC. Buenos Aires - 2004.

Foto por: Federico Kurt Pomponi.

¿Cómo fue el aprendizaje?

Trabajar como asistente fue muy importante para mí. Fue una época hermosa en donde pude saciar mi sed de conocimientos. Trabajé mucho con Marcela y también con Pablo Barbieri, dos editores con mucha trayectoria y mucho reconocimiento, pero con métodos de trabajo muy diferentes entre sí. Eso ayudó mucho a mi formación. Me nutrí viéndolos editar, horas y horas sentada, observando, compartiendo, charlando sobre estructura, mirando películas sin sonido y viéndolos relacionarse con el equipo —director, productores—.

¡Cómo es posible que no te enseñen en ninguna escuela a relacionarte con el director! ¡Es algo tan fundamental como leer a Lajos Egri²!

Después de un tiempo, me permitieron empezar a armar. Ahí es cuándo te van soltando la mano y empiezan a recomendarte para que empieces a hacer tu camino. Siento que hice el “camino largo” de la edición, el de la vieja escuela, estoy muy contenta de que haya sido así. Habiendo participado como asistente en más de veinte largometrajes, me sentí muy segura cuando comencé a editar. Atravesar cada uno de ellos fue atravesar veinte caminos diferentes, cada película tiene su particularidad y los procedimientos siempre son diferentes a nivel narrativo, formal o de producción.

¿Cuál es tu método de trabajo?

Le doy mucha importancia al visionado. Es la primera vez que me enfrento con el material y probablemente sea la primera vez que alguien lo vea con atención. Confío mucho en mi primera mirada y lo hago con mucha responsabilidad.

Hoy se graba mucho, generalmente a dos cámaras, lo que hace que este proceso a veces se dilate más de lo esperado. El visionado es lo que más tiempo me lleva, a lo que le dedico más tiempo. Le pongo mucha atención, hago marcas y selecciono mientras miro. Debido a eso, cuando termino de mirar todo, generalmente ya sé cómo voy a armar las escenas. A medida que voy viendo, selecciono en mi cabeza, así llego rápidamente al primer armado. Luego de visionar, voy armando por escenas, que después junto en secuencias y, finalmente, articulo en un relato mayor. Es decir, voy de lo particular a lo general. A veces ocurre que las escenas se resignifican al formar parte de un todo, eso implica que haya que volverlas a armar de acuerdo a la estructura general del relato.

¿Qué tenés en cuenta a la hora de seleccionar material?

Soy muy obsesiva con las planillas. Trato de hablar antes con la persona que va a hacerlas porque “es mis ojos” en el rodaje y necesito saber qué dijo el director o la directora, cuál fue su percepción, lo que sintió en el momento de la toma. Soy capaz de no empezar a editar si no las tengo. Cuando elijo material, pongo en juego mi percepción de editora y de espectadora. A las actuaciones y a la verosimilitud del relato es a lo que más le presto atención. Observo

² Lajos Egri fue uno de los tantos artistas del este de Europa que enriquecieron la escena artística –y sobre todo la industria cinematográfica– estadounidense de entreguerras. Su obra más conocida, *Cómo escribir un drama* (1947) se ha convertido en un texto de referencia para todas las formas de escritura, y es probablemente el primer manual de guion.

mucho la mirada de los actores y/o actrices, pero mucho más sus bocas. Cuando están nerviosos gesticulan mucho y, si prestás atención, se les tensa toda la parte de la boca. Actualmente (2019) estoy editando a chicos de aproximadamente 17 años de edad, que son muy buenos, pero se ponen nerviosos. Hacen muchos gestos con la boca, especialmente cuando no están hablando, o aprietan mucho los labios antes de hablar. Quisiera que vengan a la isla de edición, mostrarles estas tomas y decirles: “¿Ves cómo se mueve tu boca? Yo eso no lo puedo usar, te tengo que sacar”, o “No estás tranquilo acá, se nota en la boca”. Cosas por el estilo; si ellos están relajados, actúan mejor.

Volviendo al primer armado, siempre imagino la escena ideal y después fuerzo el material para que pase lo que quiero que pase. Hago un armado para saber si las cosas van a poder ser como me gustaría que sean; si eso no sucede, voy probando alternativas y ajustando cada vez más. En ese primer armado trabajo menos las escenas que sé que van a funcionar y me dedico a las que tienen más problemas o a las que sé que funcionan menos. A veces sucede que, aunque las escenas funcionen individualmente, tal vez no lo hacen en el conjunto y se descartan, se achican o lo que fuere. Además, paso mucho tiempo sonorizando porque con los años me di cuenta de que, aunque sea un primer armado, es necesario presentárselo lo mejor que puedas al director, con los sonidos, la música y los ambientes parejos. Todo eso cambia la percepción. Podés entregarle la misma escena con los cortes de cámara y de micrófonos y no le va a gustar. En cambio, si le pusiste el ambiente, la sonorizaste y musicalizaste, esa misma escena le gusta. Como todo, es percepción.

¿Qué valor le das a la intuición y a lo racional? ¿Podés trabajar neutralmente con un material o se te hace imposible?

No andamos por la vida de manera neutral. Somos personas atravesadas por la cultura, las experiencias y los sentimientos. Por lo tanto, cada vez que seleccionamos material, por más que queramos ser objetivas o neutrales, lo estamos haciendo en base a nuestra mirada. Pienso que eso es bueno, cada editor/a tiene su mirada y de un mismo material puede haber veinte cortes diferentes. Cuando visiono el material, lo más importante es lo que me pasa con lo que veo. Si en la toma hay una parte que me hace llorar o me emociona, voy a hacer todo lo posible por incluirla en el armado. Confío en mi emoción y en mi intuición, eso conforma la particularidad del relato. No trato de editar una escena de manera “correcta”, sino una escena que transmita emoción, aunque sea un pibe caminando por la calle. Cada plano, cada escena tiene que tener algo, me tiene que llevar a algún lado cuando lo veo como espectadora; de lo contrario, no sirve.



¿Cómo te llegan los proyectos?

En general, me contactan los directores, aunque también muchas veces lo hacen los mismos productores. Después de tantos años, se genera una red. Generalmente, me convocan antes de empezar. Si entro antes del rodaje, hago una devolución del guion. Más allá de las particularidades que éste tenga, intento tener una aproximación con el director o la directora. Para la película, para la etapa de edición, es muy importante el vínculo que establezca con esa persona. Mis devoluciones tienen que ver con lo estructural, con saber qué camino quieren seguir y por dónde quieren que vaya la película. A veces lo que desean contar trasciende el guion y no está plasmado del todo ahí. Muchas veces, al leer el guion, terminamos hablando de muchas otras cosas. Considero que hay que generar un acercamiento más allá de la película, lograr empatía porque tendremos muchos meses de trabajo juntos.

El vínculo entre directorxs y montajistas, al que das tanta importancia, ¿puede llegar a ser clave?

Siempre trato de ser una persona agradable y de generar empatía con el director o la directora desde el lado que sea. No hablo de un vínculo personal, de amistad, sino que me interesa mucho saber por qué quieren hacer la película. En mi opinión, a veces esto es más importante que leer el guion, la motivación es algo muy importante. Toda película está ligada ciento por ciento a la persona que la va a llevar adelante, pero cuando yo selecciono y armo,

también lo hago desde mi mirada y desde mi percepción, entonces necesito que confíe en mí. Si eso no sucede, nada va a servir. Tenemos que tener el mejor diálogo del mundo.

Necesito que confíe en mí desde el material y el corte que yo le voy a entregar, en las elecciones que hago, en que no lo voy a “traicionar” ni con el productor ni con nadie y en que voy a ser fiel a su idea y a su película. Los directores o las directoras en ese momento necesitan una compañera de aventura y sos la única que les queda. Siento que logré que todos los directores con los que trabajé confíen en mí, no sé qué hubiese pasado si no llegábamos a eso.

Volviendo a la pregunta inicial, montaje y dirección van de la mano, son complementos necesarios. Dirección necesita de edición para poder llevar a cabo su historia, y edición necesita de dirección para que esa historia sea única. No importa cómo se lleven las personas, las disciplinas son recíprocas e indivisibles. Mejor llevarnos bien.

Cuando hay diferencias de opiniones con dirección respecto al montaje, ¿cómo las resolvés?

Si discrepamos en los puntos de vista, voy a intentar convencerla o convencerlo, dándole todos los argumentos que pueda, sean sensoriales o formales, pero siempre la razón va a estar de su lado, porque es su película. Yo no hago más que ayudarlo a que pueda llevarla a cabo. Así que ellos o ellas siempre ganan. Somos parte de un equipo, pero el/la director/a es la cabeza y yo me subo a ese barco. Suelo ser perseverante pero no voy a boicotear las cosas. Si ellos quieren que algo suceda, voy a hacer todo lo que esté a mi alcance para lograrlo. Es fácil decir que no se puede, pero son muy pocas las cosas que no pueden hacerse. Siempre hay una manera, porque no solo tenés los recursos que te da la cámara o el material bruto, sino que tenés músicas, sonidos, o podés hacer mil cosas de VFX.

Soy de las que fuerzan el material, doy vuelta las tomas, voy para atrás o para adelante, hago desastres. No me importa nada: corto, congelo o ralentizo para lograr que el perro mire para donde yo quiero o para que esa mirada dure más tiempo. Con la práctica te das cuenta de que el tiempo es maleable y que podés hacer lo que vos quieras. Hay que forzar el material al extremo. De ese modo, lo que el director te pida seguramente se pueda hacer, solo tenés que poner todo de vos para lograrlo.

Editaste la serie Sandro de América (Israel Adrián Caetano, 2018). ¿Cómo fue editar la biopic de un mito argentino?

Fue espectacular, me pasé meses cantando canciones de Sandro (risas). Es un mito popular que tenemos muy arraigado, todos conocemos sus canciones.

Mi mejor amiga es fanática suya y, cuando se me presentó esta posibilidad, lo único que quería era que se concretase. Fue una experiencia buenísima. Me convocó Luis Barros para que la editemos juntos. Luis, quien ya había trabajado con Adrián en varias oportunidades, es muy buen editor y una persona muy generosa. Cuando hay buena energía y todos tiran para el mismo lado es fácil trabajar en equipo. Eso fue lo que pasó en este proyecto. Adrián es un gran director, el material estaba impecable, teníamos todos los temas de Sandro a nuestra disposición. Fue una experiencia totalmente positiva.

En la serie, el protagonista está representado por tres actores, en distintas etapas de su vida. ¿Cómo fue el trabajo en edición para mantener las características del personaje?

El director quería que esos tres actores simbolizaran las tres etapas más importantes de la vida de Sandro, por lo que cada uno tenía su particularidad. Adrián las marcaba desde la puesta en escena y nosotros lo replicábamos en el montaje. Tratábamos de que el Sandro joven no estuviese editado del mismo modo que el Sandro de edad media, lo mismo para el Sandro viejo. La primera etapa de Sandro, que abarca su primera adolescencia, el descubrimiento de su pasión y el enfrentamiento con su familia, estaba planteada como la parte más clásica dentro del relato. La etapa del medio es el momento más *trash* de su carrera, la más rockera; por lo tanto, tratamos de que el montaje, las canciones y todo lo que eligiéramos sirviera para ilustrarlo así. La última parte es la más romántica: se habla del amor, tanto personal como del vínculo con sus fanáticas; muestra su casamiento y su despedida.

Estás trabajando nuevamente con Caetano en la serie Apache (2019), sobre el futbolista Carlos Tévez. ¿Cómo es la metodología de trabajo con el director?

Adrián tiene un modo de trabajar muy *seteado* y hay que subirse a ese tren. Él trabaja mucho, está en todo, tiene una cabeza increíble. Estamos siguiendo su metodología y su modo de trabajo, pero con una particularidad totalmente diferente. Sandro es un mito popular y musical, entonces había muchas canciones y narrábamos el camino al éxito, su decadencia y su muerte. Tévez aún está vivo y la serie cuenta una parte muy pequeña de su vida: hasta su debut en el Club Atlético Boca Juniors.

Volver a trabajar con un director es muy ameno porque hay una parte gigante del trabajo que ya está hecha: la de conocerse, entenderse, saber lo que quiere. Él también sabe lo que le podés dar y sabe cuáles son tus falencias. Caetano es un director muy inteligente, entonces rápidamente sabe dónde me tiene que insistir más y dónde se relaja porque confía en que voy a poder hacerlo. Eso hace el trabajo más fácil, más divertido. Cuando las metodologías

de trabajo funcionan, se repiten. Somos editores, nos gusta estructurar, así que cuando nos meten una estructura de trabajo que se repite nos beneficia porque te deja tiempo para la creación, ya que todo lo otro está ajustado.

Sobre tu experiencia en Mi obra maestra (Gastón Duprat, 2018), ¿cómo fue el trabajo con el director y editar a dos actores como Guillermo Francella y Luis Brandoni?

El desafío más importante fue que eran dos personajes masculinos, amigos, hablando durante casi dos horas, con una estructura muy definida por las locaciones. Es una película donde el conflicto puede desarrollarse en cuanto esté desarrollada la verosimilitud de los personajes, por lo tanto el tono de la actuación debe ser infalible. Gastón siempre tuvo en claro que no quería caer en los estereotipos que los actores representan, fue muy estricto con el guion, hacía mucho hincapié en eso y en que cada personaje tuviera su propia credibilidad.

Tuve mucho contacto con el director durante el rodaje, la mayoría de las conversaciones relacionadas con el tono en la actuación. Cuando llegó a la isla seguíamos con la misma premisa: una búsqueda constante para terminar de acercar los actores a los personajes que estaban planteados.

Gastón es muy meticuloso, fue arduo el camino de buscar la palabra y el tono justos. Cambiamos muchas palabras en las frases, hicimos coincidir el *lip to sync*, y generamos muchos silencios, pausas, respiraciones, a veces hasta con la ayuda de VFX.

El guionista y el productor de la película (Andrés Duprat y Mariano Cohn respectivamente) estuvieron presentes con sus opiniones y sus puntos de vista en la isla, lo mismo que los actores. Yo escuchaba todas las opiniones con mucha atención. El poner en crisis el guion, la puesta y las actuaciones, todo ese intercambio me gusta y es lo más enriquecedor del montaje. Desde ahí una puede empezar a analizar e ir allanando el camino. Así se fue armando. Todos terminamos muy contentos, al menos eso creo (risas).

Editaste el documental Carlitos (2014), del director ecuatoriano José Antonio Guayasamín. ¿Qué diferencias o semejanzas encontrás a la hora de editar documental y/o ficción?

Cuando José Antonio me convoca, yo no tenía mucha experiencia en documental y me daba un poco de intriga hacerlo. Es un amigo mío muy querido, que había estado aproximadamente cinco años grabando diariamente la vida del protagonista. José había hecho un armado extenso de casi de dos horas con el que no estaba conforme. Más como amiga que como editora le dije que

si me quería mandar el disco, lo veía y lo ayudaba. Él estaba en Quito, yo en Buenos Aires. Cuando el disco llegó, tuve en mis manos cinco años de la vida de un personaje. Es impresionante, es buenísimo. El material me gustaba mucho, pero me parecía que José no tenía la distancia para poder editarlo, porque además de dirigir —como es editor— había hecho los primeros armados. Sucedió que lo que José había ido a buscar del personaje no lo encontró. Iba a retratar a un personaje con determinada vida; pero cuando llegó el personaje tenía otra.

Entonces encendió la cámara y grabo tanto que, al final, no sabía lo que tenía, no había una estructura. El disco, de cinco *terabytes*, era un cuadrado gigante, del tamaño de tres cajas de zapatos juntas. Con mucha paciencia me senté y empecé a ver el material. Como ya dije, le presto mucha atención a ese momento. ¡Fue atroz, terrible, visualizar cinco años en la vida de una persona! Fui separando momentos o secuencias que me llamaban la atención.

La película trata sobre un chico con capacidades diferentes que, luego de vencer muchas adversidades, consigue trabajo y mejora su calidad de vida. Empecé a separar las cosas que me interesaban, que no tenían nada que ver con una persona discapacitada, ni con alguien que está insertándose en la sociedad, sino que busqué las cosas particulares, no solo de su vida y su familia, sino de su entorno, de su barrio. Comencé a pensar que la película podía tratarse de la mirada de Carlitos sobre el mundo, no anclarnos en narrar sus diferencias. Empecé a trabajarla como si se tratara de una ficción. Tenía mucho material de una persona haciendo cosas. Convertí a Carlitos en un actor. La historia transcurre en Ecuador, en Guápulo, un barrio en las afueras de Quito. Tenía muchas especificidades que la hacían mucho más atractiva, porque más allá del personaje, mostraba toda la ciudad.

¿Cómo encontraste la estructura del documental?

Más que una estructura, traté de buscarle una sensación. Quería que el espectador pudiera entrar en el mundo de Carlitos, en su mirada, en sus silencios. En la película casi no hay música, tiene mucho silencio. Mi casa estaba empapelada con cinco años de la vida de Carlitos, fichas que iba moviendo y pensando. No quería estructurar porque no estábamos contando una historia lineal. Pero la película tiene golpes y contragolpes, puntos fuertes que van movilizandando la tensión del espectador. Lo importante era que cualquier persona que viera la película pudiera meterse diez minutos o una hora en la vida de Carlitos, en la vida de ese pueblo. Mucho antes de editar el documental estuve en Quito, en Guápulo específicamente. El lugar tiene una energía muy particular y yo quería que esa energía se trasladara a la pantalla. Por eso intenté que, más que una historia y una estructura narrativa, fuera una sensación.



En la película se tiene la sensación de que la naturaleza es muy intrincada para el personaje.

Es que el lugar no es ajeno al personaje. Él vive ahí y está enredado con la naturaleza, como cualquier persona que viva en esa ciudad. Por ejemplo, para llegar hasta ahí hay que subir la montaña. El lugar donde cada persona reside es muy importante en la construcción de la identidad. Cuando José me mostró el primer armado, la ciudad no estaba: él vive ahí y no le parecía importante mostrarla. Carlitos se pasa horas de su vida parado, mirando la montaña y esperando que su mamá vuelva del trabajo. Todos los días la espera durante tres horas: José había grabado esas tres horas en días diferentes. No se puede contar la vida de Carlitos sin contar físicamente ese lugar, toda esa naturaleza, esa humedad. Yo quería que el documental transmitiera la humedad, la vegetación, el silencio. Ojalá lo haya logrado. Era un poco contradictorio porque me preguntaba qué estaba contando. Estaba acostumbrada a las estructuras, los guiones y a los actos y de repente, esta película no tenía nada de eso. Obviamente, tiene una mini estructura, porque si no, no funcionaría.

¿Podés mantener la frescura de una primera espectadora durante el proceso de edición?

El editor es el primer espectador. No sé cómo; pero, sí, puedo mantener esa frescura, es parte de nuestro trabajo. Te acostumbrás a ver mil veces las cosas, tu ojo está ágil. A veces, veo cosas que edité y digo: “¡Ay! ¿Cómo lo hice?”;

otras, luego del estreno digo: “¡Qué bien quedó esta escena!”. En determinado momento de la edición tu cabeza puede estar completamente comprometida con una escena que no podés sacar; pero al otro día cuando agarrás otra, te olvidás de la primera. Lo hacés adrede, porque necesitás meter otra información; por eso, me asombra cuando la vuelvo a ver. Una premisa es no aburrirme nunca: si me aburro es porque hay algo en la escena que no estoy resolviendo. Entonces vuelvo a empezar.

Me sirve mucho ver en pantalla grande las películas antes del corte final. Generalmente trato de hacer *screenings* por cuestiones técnicas y formales, pero también porque, cuando veo las cosas fuera de la isla, mi percepción cambia mucho. Además, el ver la película con otras personas en la sala tiene otras implicancias. Es diferente verla con el director, que está con vos todos los días, a hacerlo con un grupo de desconocidos. Puede ser que las cosas que quisiste sacar y que el director quiso dejar, funcionan a la perfección, puede ser a la inversa. Los *screenings* deben ser hechos a consciencia, porque pueden ser un arma de doble filo. Hay que tratar de que todos los que vengan no sean amigos del director, eso juega en contra. Confieso que ninguna proyección que hice tuvo luego consecuencias trascendentales para la película; pero siempre sirven mucho. Más allá de lo que yo opine o lo que quiera hacer con ese material,



la película está condicionada por la mirada del otro. En definitiva, el espectador es quien completa la cadena.

¿Qué experiencias o conocimientos, por fuera del montaje, ayudan en tu trabajo?

Todo lo que hagas por fuera del montaje te va a ayudar en tu profesión. Siento los cortes en el cuerpo, como una sensación. Voy sintiendo la escena por cómo me corre la sangre por las venas, por la respiración, por el pulso. Todas las experiencias que acumules en la vida son útiles para esto. Obviamente, te va a ayudar tener conocimientos musicales, pero también tejer: hay algo en la habilidad de las manos que se transforma en pulso y el pulso termina en ritmo. Si practicás un deporte también estás cargándote de una energía, de una experiencia, de saber qué se siente cuando te golpean y lo que es meter un gol. Toda esa información y ese sentimiento que te queda en el cuerpo, lo usás posteriormente. Hace poco fui mamá, tuve sentimientos que no había sentido nunca, y eso influye en cómo edito hoy.

No sé si para mejor o para peor, pero vas a aplicar al montaje todas las vivencias que tengas en tu vida, porque el montaje es respiración, ritmo, sensibilidad. Una persona es mejor editor o editora cuando ha vivido más experiencias. También me sirve mucho leer. Leo todo lo que puedo. Me gusta leer géneros, que emparento mucho con los cinematográficos. Me da más versatilidad para cuando tengo que encararlos en la isla de edición.

Respecto a la desigualdad de género. ¿Creés que ser mujer influyó en tu desarrollo profesional? ¿Existe una brecha salarial y/o un “techo de cristal”?

Como todo está relacionado, me resulta muy difícil separar, pensar en cómo hubiese sido mi carrera si tuviese otro género. Estoy desarrollándome con éxito, pero no sé cuánto me perdí o cuántas personas decidieron no convocarme por ser mujer. Me formé al lado de una editora, eso tuvo mucho que ver: mi referente es una mujer que edita. Jamás sentí que alguien haya puesto un “pero” por trabajar con ella o nunca noté que lo hayan puesto por trabajar conmigo. Haber estado tantos años al lado de Marcela Sáenz me ayudó también para ir hacia adelante. Jamás me lo pregunté, ni pensé que los otros lo estarían haciendo. Sin embargo, el “techo de cristal” es real. Por más que seamos muchas las que trabajamos, de las películas con más taquilla de los últimos años, muy pocas están editadas por mujeres. Además, en este país, las mujeres tampoco ganaron los premios a la categoría de mejor montaje en los últimos años. La brecha salarial también existe, a nosotras nos resulta mucho más difícil reclamar por encima del mínimo salarial. La edición y el mercado audiovisual no escapan a lo que pasa en la sociedad. Vivimos en este país, con esta cultura, en esta época, y es falso considerar que, porque estamos en un ambiente de

artistas y gente “progresista”, se les da más participación a las mujeres. El audiovisual es machista al igual que toda la cultura del país.

Lo mismo que le pasa a una chica que va a una oficina a buscar trabajo, nos pasa a nosotras, las editoras. Algunas pocas trabajamos y muchas no llegan. Por otro lado, está el tema de la maternidad. Cuando quedé embarazada, trabajé con mujeres que habían sido madres y me sentí muy contenida. Incluso una de ellas me dijo: “Quiero que edites mi película porque estás embarazada, más hormonal y más sensible”. He sido muy afortunada. La mujer embarazada en el audiovisual tiene innumerables batallas que ganar. Al convertirse en madre tiene un promedio de dos años de inactividad hasta que puede volver a insertarse. Es muy duro estar dos años sin poder trabajar, sin percibir ingresos.

¿Cómo viviste tu presidencia en EDA? A pesar de estar en el siglo XXI, todavía llama la atención ver a mujeres en cargos de jerarquía.

La viví de dos maneras diferentes. Una es el vínculo con los socios, lo que eso significa en la asociación. Otra cosa es para afuera. En EDA todo es disfrute y confianza. Cuando mis compañeros de la comisión directiva me propusieron que fuera la Presidenta, fui la primera en oponerme. Estaba embarazada y no sabía qué iba a pasar con mi vida. Todos me dijeron, con mucha naturalidad, que no iba a pasar nada, que estaba todo bien, que si me quería tomar una licencia por tres o seis meses me iban a apoyar y a cubrir en mis tareas. La confianza que te da tu entorno es lo que te hace ir para adelante. Ninguno de mis compañeros de la comisión directiva en ese momento dudó que, por estar embarazada o con un hijo recién nacido, iba a poder cumplir con mi rol. Creyeron en mí y no me pude negar.

No pude ir a mi asunción porque mi hijo tenía pocas semanas de haber nacido y no me quise despegar de él. Nadie cuestionó esto y todo siguió adelante.

Sin embargo, para el afuera es diferente. A la sociedad le cuesta que las mujeres ocupemos cargos de mayor responsabilidad, jerarquía o que seamos la cara visible de una asociación. Es difícil porque no te tratan como a una igual. Si miramos para atrás es muy difícil que mucha gente cambie su conducta, su pensamiento. Las nuevas generaciones, que son las que mayormente componen EDA, están atravesadas por otras circunstancias y ven como algo natural lo que para otros es una excepción. El balance es positivo porque hay algo que está cambiando, al menos en nuestra asociación. También el afuera está cambiando, pero ahí es más difícil porque los lugares de mayor jerarquía o donde se toman decisiones, todavía siguen ocupados en su mayoría por hombres. Me costó, y me sigue costando ser escuchada: en mi caso, al hecho de ser

mujer, se le suma el agravante de ser joven “o relativamente joven”. Auguro un futuro mejor, pero tenemos que tirar para adelante entre todos y todas.

Por último, ¿cómo definirías al montaje?

Eva, una compañera de la ENERC, dijo, una vez que nos preguntaron por qué estábamos estudiando montaje: “Quiero hacerlo porque cada vez que veo una película no veo los cortes, me parece que todo es una sola cosa”. Que no se vea ningún corte es, para mí, una buena definición del montaje y de lo que es una película bien editada. Si un día consigo que Eva no vea los cortes en una película que yo haya editado, me voy a sentir totalmente satisfecha.





Andrea Kleinman

(EDA-SAE)

Habiendo estudiado dirección de cine, pasó por diferentes roles en rodaje y no se sintió cómoda en ninguno. Un profesor le enseñó montaje en cine de género: terror, acción, comedia. Posteriormente egresó de la ENERC y se formó de la mano de Miguel Pérez, quien le hizo prestarle atención a ciertos detalles de manera intensiva y a respetar lo que genuinamente siente ante un material bruto. Editó más de diez largometrajes de ficción y documental, una serie web de comedia y fue asesora de montaje en proyectos nacionales e internacionales. Fue nominada a Mejor Montaje por la Academia de Cine Argentina por su trabajo en *NEY* (2015). De los directorxs Laura A. Guzmán e Israel Cárdenas editó *Dólares de arena* (2014), que fue elegida para representar a República Dominicana en los premios Oscar. Ganó el premio a Mejor Montaje EDA-SAE junto con Diego Marcone por *Ráidos* (2016) en el BAFICI. Editó también *Jonas e o Circo sem Lona* (2015), *Papiroson* (2014) y *Süden* (2008), premiadas internacionalmente. Fue ganadora del premio EDA a Mejor Montaje por su trabajo en el cortometraje de terror *Hasta las entrañas* (2014). Da clases de montaje, talleres y cursos para editorxs en las más destacadas instituciones educativas de Latinoamérica. Fue miembro del Consejo Directivo de SAE y es socia activa y fundadora de EDA.

¿Cómo se fue gestando tu relación con el montaje y qué fue lo que te llevó a elegirlo como profesión?

Mis orígenes en la edición probablemente no sean tan románticos. Estudié Dirección de cine y me pasaron varias cosas. Pasé por diferentes roles en rodaje y no me gustó ninguno. Soy algo ansiosa y había que esperar mucho tiempo antes de hacer algo. Por otro lado, los proyectos duran pocas semanas. Prefiero tener las cosas bajo control y la naturaleza de ese trabajo es demasiado dinámica. Tampoco sabía nada de cine en ese momento y me parecía que “montaje” sonaba muy bien. Más tarde, tuve un profesor—Gustavo Heneken en el CIEVYC¹—que “me voló la cabeza” y así elegí Edición, un poco sin saber en dónde me metía.

¹ CIEVYC: Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine.

¿Por qué?

Él me enseñó montaje en cine de género –terror, acción, comedia, etc.–. Es un cine que me gusta mucho y no se enseña tanto. Se consume, lo conocés desde pequeña; pero es como si la academia no se lo tomara demasiado en serio. Heneken lo enseñaba de una manera muy rigurosa y efectiva. Me encantó y dije: “El montaje debe ser eso”. Pero no fue así. Para mí, específicamente la edición en cine implica un gran trabajo interno emocional y psicológico, mucha revisión de lo que uno hace. Es un trabajo muy cerebral, muy intelectual, no te estás moviendo como en otras áreas del cine, estás usando básicamente los ojos, la cabeza y una especie de ritmo interno. Es estar sentada, sola, escuchando los problemas que te puede plantear un director, aprendiendo a desarmar lo que hiciste. Es un área que necesita que te cuestiones lo que estás haciendo todo el tiempo. Editar es más reeditar que otra cosa. Eso no me lo enseñaron, lo fui entendiendo con el tiempo. Una aclaración: voy a hablar en masculino porque me sale así, pero me encantaría no tener esa naturalidad y poder hablar fácilmente de otra manera.

¿Cómo te formó la academia?

Estudié Dirección durante un año en el CIEVYC, me recibí de editora en la ENERC. Después hice durante dos años un curso con Miguel Pérez. Recibí toda mi formación en la educación pública, exceptuando el curso con Miguel y el año que cursé en el CIEVYC. Aprendí mucho de Miguel porque te enseña lo que él entiende por estructura dramática, algo que, cuando yo estudiaba en la ENERC, no valoraba tanto. Prácticamente no había tenido el desafío de sostener el interés de alguien en una película editada por mí. Con esto no me refiero a volver a la película vacía, frívola, únicamente divertida –aclaro que me parece buenísimo que un *film* entretenga–, sino a que, además, te quede la sensación de que te conmovió. Por otro lado, en su curso práctico me corregía los cortes a nivel del fotograma. Ese corregirme hasta el infinito me marcó a fuego. Es como un psicoanalista al que fuiste cuando eras chica. Cuando estoy editando aparece Miguel diciéndome: “Ese corte que hiciste no va”. También me dejó una batería de criterios que puedo aplicar para que efectivamente funcione. Sin embargo, lo que más me formó fue, por un lado, esa gimnasia visual que me hizo prestarle atención a ciertos detalles de manera intensiva, y por otro, a respetar lo que genuinamente siento ante un material bruto, independientemente de quién lo haya escrito o dirigido o cualquier otro factor externo. Ese proceso duró tres o cuatro años. Y así salí al mercado laboral.

No soy de los que se formaron de la mano de alguien siendo su asistente. Es un rol que está en peligro. Generalmente si se lo contrata, se lo hace al inicio y/o al final, no durante la edición en sí. Tuve la suerte de quedarme en muy

contadas ocasiones durante la postproducción. Esas veces fueron como un seminario intensivo, no solo de edición sino de relaciones humanas; ahí pude entender cómo funcionan las jerarquías en cine.



Participando de la Mesa Redonda “Secretos y mentiras del montaje documental” BAFICI-2016.

¿Qué otros conocimientos, fuera del montaje, te aportan a la hora de editar?

Montar es comunicarte. El colegio secundario me dio muchas herramientas para poder defender y mejorar las propuestas del director e interpretar también los ribetes de los temas que proponen las películas. Adquirí herramientas que me permitieron abordar esos temas, procesarlos para poder tender puentes de acceso con los espectadores. La educación pública en nuestro país está en peligro, lo sé porque soy docente y tengo que ser explícita. Hoy por hoy, no podría pensar en desenvolverme como editora sin haber tenido esa formación. Es cierto que trabajando aprendés muchísimo; pero lo otro es fundacional, es el piso para poder acceder a la práctica. También tomé clases de piano, que incluían ritmo y lectocomprensión de partituras con un método muy bueno, el de María del Carmen Aguilar. En todas las cosas que edité y que tenían música empecé a notar que lo que había aprendido me estaba ayudando a entender cuándo caían mejor los cortes.

Cuando recibís el material, ¿cómo abordás el trabajo? ¿Qué métodos tenés para llegar al primer armado?

Depende mucho de si se trata de una ficción o de un documental. En ficción, si entro después del rodaje, trato de armar la película de manera cronológica. Muchas veces hago un proceso que llamo fragmentación: me lo enseñó Miguel Pérez para los diálogos, pero lo aplico también en casos de acciones complejas. Se trata de dividir una toma larga en segmentos menores. A veces lo hago yo; otras, un asistente. En un diálogo, estos segmentos contienen una frase y una respuesta. En una acción compleja estos segmentos se componen por una acción más simple: entra al departamento = segmento 1; prepara un huevo = segmento 2; se sienta a comer = segmento 3. Luego tomo cada segmento y lo pongo en una línea de tiempo junto con otros segmentos de igual contenido, pero filmados en otras retomas o desde otros puntos de vista. Lo hago así porque, en general, actualmente se filma la escena completa —o casi— en cada ángulo. A esa línea de tiempo que contiene el bruto organizado por segmentos la llamo “Escena XX - Fragmentación”. Entonces, cuando quiero ver cómo cuento la entrada al departamento, accedo rápidamente a cada segmento del rodaje donde el personaje entra, visto desde todos sus ángulos, en todos sus tamaños, en cada retoma. Después, selecciono a partir de ese *timeline* o el del bruto. A veces tengo que hacer una segunda selección. Posteriormente hago el primer corte de la escena. Trato de hacer más de una versión. Armo muchas versiones de esa escena, sobre todo al principio de la postproducción, en aquellas películas en las que estoy más holgada de tiempo o en las que todavía no tuve tanto intercambio con la dirección. Las uso como una herramienta de diálogo con el director o directora, para conocer qué es lo que quiere y cuál es su estilo. De este modo las conversaciones no son en abstracto, sino sobre algo en concreto. En el caso de las secuencias más difíciles, apunto a una sola versión de la escena para poder llegar más rápido a ese primer corte total.

Hay que ser prudente y saber cuándo ponerle un freno a las correcciones por escena, porque no tienen tanto sentido en determinado momento —por ejemplo, cuando todavía no sabés si esa escena debería quedar en el corte total—. A veces hay que saltar al armado para poder saber cómo corregir lo micro.

¿Entonces lo primero que mostrás son diferentes versiones de la misma escena en vez del primer corte?

En general, sí. Trabajar rápido para obtener un primer boceto total o editar más en profundidad por escenas son dos caminos diferentes, válidos y que se pueden combinar. Algunas veces muestro varias versiones de una escena, otras muestro cuatro escenas juntas porque no tiene sentido armar solo una,

si ya sé que hay más escenas que están incidiendo en ella. Hay escenas más autónomas que no tienen una incidencia tan evidente con las demás al principio. Entonces, ¿para qué me voy a enredar? Me sumerjo en ellas con libertad.

Trabajar el corte de manera cronológica tiene una cosa a favor: llegas rápidamente al armado total, sabes cuál es el problema principal de toda la película y corregís las escenas considerando la totalidad. En cambio, trabajarla por escenas permite tener mucho conocimiento de ese material bruto y saber qué puede dar cada cosa que se filmó. Por ejemplo, una escena puede sacarse del primer corte total porque es la decisión más efectiva en ese momento. Pero si la trabajaste autónomamente, esa escena ya está armada, ponderada y estudiada; y después puede volver al armado con mayor facilidad. Podés ver el corte total y agregar líneas de diálogos, miradas o momentos de una escena dentro de otra diferente. Tenés una capacidad inventiva muy fuerte para crear cosas que no estaban guionadas. Pero no todas las películas pueden darse ese lujo, el precio a pagar por trabajar en profundidad por escena al principio puede ser alto.

En los documentales en los que la historia se construye con entrevistas, donde lo narrativo va a pasar por la palabra, ya sea la voz en *off* del director o la de un personaje protagónico que narra, considero que es muy útil hacer rápidamente un guion de montaje, un esqueleto hablado que pueda sostener la película, y después, en función de eso, decidir qué escenas más visuales se arman y cómo. En definitiva, la elección del método depende mucho del director o directora, del material bruto, del editor, y de cómo se llevan entre sí estos tres factores. En un documental que se filmó sin guion y no descansa enteramente en entrevistas, no me imagino otro método que no sea el armado por escenas. También se puede trabajar este método en una ficción con altísima cobertura. Para saber lo que querés, necesitás empezar a armar lo que se grabó y evaluar distintas posibilidades. Todas las veces que fui a trabajar a República Dominicana, resolvimos que el boceto de las películas los hicieran los asistentes y coeditores Juanjo Cid y Pablo Chea, comenzando a la par del rodaje.

¿Cómo es trabajar en paralelo al rodaje?

Actualmente se graba mucho, por lo tanto lo que podés armar en paralelo al rodaje es solo un borrador. Generalmente se busca tener armado todo lo que se filmó en una locación, así, antes de abandonarla, ver si se tiene que grabar algo más. En República Dominicana siempre había dos islas trabajando. Una, que había comenzado en rodaje, hacía un boceto rápido e iba marcando el pálpito total de la película, mientras que en la otra se iba explorando el material bruto de cada escena con más rigor y detalle. Todo ese camino hizo que

cuando nos sumergíamos en el corte total, teníamos mucha más velocidad de respuesta para producir cambios en la película.

En mi experiencia, armar paralelamente al rodaje sirve para dar devoluciones muy generales mientras se filma, como: “Tal actor está demasiado arriba”, “Tal personaje resulta demasiado esquivo”, etc. Por ejemplo en *Boy Scouts* (serie, Pablo Camaiti, 2016), una comedia muy delirante de unos *punks* que se disfrazan de *boy scouts* para secuestrar al líder mundial de ese movimiento, la risa se producía por la conjunción entre estos dos mundos. Sucedió que la estética *punk* es cara. Cuesta mucho dinero de producción tener cosas gastadas, sucias, rotas. Y la serie no tenía un gran presupuesto. Por esa limitación de producción, los *punks* pasaron a ser más rockeritos. Se me encendió una alarma respecto al estilo de la serie: había algo del guion que se nos estaba licuando y que perjudicaba directamente la comicidad. Entonces, lo conversé con el director para que pudiera resolverlo en rodaje.

¿Qué importancia le das al sonido en la edición? Por ejemplo, el sonido convirtió en una película de género al cortometraje Mariela (Victoria Romero, 2017) cuando no lo era.

Vi un corte que inicialmente no tenía música, efectos sonoros, ni voz en *off*, y no lo entendí. Contaba algo oscuro e inquietante, pero no me perturbaba. Entonces ahí pasé a la segunda fase, que es preguntarle a la directora: “¿Qué quisiste hacer?”. Ella me lo explicó y le propuse rearmarlo de forma tal que se ganara en ritmo, se mejorara en actuación y se usaran los primeros planos, que habían sido descartados para hacer todo en plano secuencia. Concebimos los efectos sonoros y la voz en *off*, que resultó fundamental para aclarar algunas cosas y para asociar la película al punto de vista de Mariela.

Al sonido le doy mucha importancia. Si todo marcha bien, lo dejo como borrador. Pero si la escena no está funcionando, recorro a lo que esté a mi alcance, no le hago asco a nada: sean efectos de sonido, archivos, lo que sea. Las únicas cosas que me limitan son el tiempo, el director, el estilo de la película y mi capacidad. Si tengo que recurrir a sonidos o a música para que la escena funcione, lo hago. El objetivo es que ésta funcione.

Aprendí mucho de sonido con Lena Esquenazi en *Ramón Ayala* (Marcos López, 2013) porque ella es sonidista, producía esa película y también me acompañaba en la isla de edición. Yo tendía a que la película no tuviese tantos tiempos muertos y ella me señalaba que, como yo “ajustaba demasiado las tuercas”, no estaba dejando las pausas necesarias entre testimonio y testimonio. El mundo de la provincia de Misiones que recrea el personaje de Ramón Ayala con sus canciones y sus pinturas, es audiovisual. Era muy bueno que aparecieran

sonidos de la selva en la película. Comenzamos un tire y afloje: yo pensaba que ella estaba enamorada de su material bruto y no notaba el tedio. Un día sonorizó una escena para que yo la escuchara y entendiera sus verdaderas intenciones. Entonces me di cuenta de que ese tiempo que me pedía era más que necesario. Por eso, el consejo que puedo darle a un estudiante que quiere convertirse en profesional es que trabaje en equipo con las otras áreas, que se permita dialogar con sus compañeros, que sea permeable, porque también se aprende y se crece con la visión de otros.



En Papirosen (Gastón Solnicki, 2011), ese sonido de los rieles que se va repitiendo constantemente, mete al espectador en una atmósfera y se repite en el material de archivo como un leit motiv. ¿Cómo se llegó a eso?

Algo importante que queríamos contar era la incidencia que tenía el pasado trágico producido por la Segunda Guerra Mundial en el presente de una familia judía rica. Específicamente, cómo los traumas no muy bien resueltos del pasado, relacionados con el Holocausto, tenían una incidencia en los vínculos actuales. Una manera de traer esos fantasmas era el material de archivo, que no tenía sonido directo; era mudo. El sonido de la aerosilla no es un efecto de librería, es un registro del directo. De hecho, mostramos la fuente de ese sonido al comienzo del film. La aerosilla de una pista de esquí está asociada al placer y es un bien de lujo, pero su sonido es súper inquietante. Colocado sobre este archivo fílmico –alegre y luminoso– vuelve a las imágenes muy perturbadoras, muy oscuras. Esa oscuridad es la que queremos que dialogue con los materiales del presente y que, como espectador, juegues para ver qué fantasmas del pasado tienen que ver con el presente. Hay un suicidio y una historia de clandestinidad, mentiras y horrores que pueden tener que ver con

la figura protectora y patriarcal del padre en el presente, con los choques que surgen entre los personajes por eso. No sé si se logró.

En nuestra opinión, el tema de los fantasmas es el alma de la película.

Es eso. Al final, vemos a las mujeres cantando, muy felices, mientras el personaje de la hermana queda en el fondo, bailando con cara triste, y corta al sonido de la aerosilla. ¿Qué están celebrando? Festejan que sobrevivieron. Es algo agri dulce.

¿Considerás que lxs montajistas pueden ser autorxs? ¿Se puede ser tan autorxs como lxs directorxs o somos el vehículo para que ellxs se expresen? ¿Cuánto hay de nuestra autoría?

La pregunta es compleja. No creo que haya una marca autoral que los editores dejen como estilo en las diferentes películas que editan. Los editores se adaptan al director que les toca, al proyecto, al material bruto. Son muy “camaleónicos”. No tiene sentido buscar la marca autoral. Al menos yo, cuando entro a editar una película, no me preocupo por un estilo propio, estoy 100% al servicio de la obra. Si tengo que cambiar mi manera de pensar para adaptarla al universo nuevo que me está proponiendo ese proyecto, lo hago, no tengo ningún tipo de miramiento.

Ahora bien, si la pregunta es si el editor es uno de los autores de la película, la respuesta es definitivamente, sí. No siempre, pero en mi experiencia, hay cosas que se tienen que dar vuelta, que se tienen que replantear: significados, personajes nuevos que tienen que crecer o morir. Las transformaciones de una película son muy importantes en la edición, aunque también pueden arruinarla. No considero que la autoría sea exclusivamente del director porque dudo que el editor no haya incidido en la concepción de esas nuevas ideas que surgen en postproducción. Una autoría es muy difícil de ver desde afuera, la mejor manera de hacerlo es evaluando el proceso: ahí se responde sola la pregunta. Lo ves y decís: evidentemente es un autor. Por lo tanto, el editor no es un mero intérprete, un autómatas que ejecuta ideas ajenas. Si quiere hacer bien su trabajo, tiene que concebir y proponer ideas propias. Le pagan para eso.

¿Cuánto hay de tu autoría en un documental sin guion y en una película más industrial como Sambá (Guzmán y Cárdenas, 2017)? ¿El documental da más lugar al lxs montajistas como autorxs?

El trabajo en un documental sin guion tiene dos etapas muy marcadas y claras. La primera es muy parecida a la de un guionista. En los documentales que se filman sin un rumbo muy claro —o ese rumbo se dinamita en la mitad del rodaje y entonces hay que crear mucho de cero en edición— la edición es muy

importante porque es fundacional. Empezás en un nivel elemental, viendo dónde puede haber una escena. En cambio, en una ficción lo más probable es que ese trabajo ya venga hecho con la claqueta misma. El montaje en un documental sin guion no es un simple transitar. Estás cruzando la Cordillera de los Andes, estás desmalezando, viendo qué puede ser un personaje, qué puede ser una trama, cuál tema se podría desarrollar y cuál no. En esta etapa sos imaginativa, seleccionás y armás fantaseando los caminos que podría tomar la película. Sos receptiva y entusiasta. Hasta podés hacer guiones, tomar notas, colgar papelitos en un corcho.

Después está la segunda etapa, la posterior al primer corte, que es la concreción y evaluación de esos planes que hiciste. Ese es el momento en que muere la guionista y nace la editora. Lo que creías que era el protagonista termina siendo un terrible “muerto”, lo que pensabas que era el tema principal se revela como el secundario. Es triste decirlo: cruzaste la Cordillera de los Andes, hiciste algo heroico; pero lo que viene después de eso, una vez que tenés un primer corte, es la edición propiamente dicha de la película. Es decir, el pasaje del primer corte al corte final es un trabajo que puede transformar completamente el proyecto, algo que también puede suceder en algunas ficciones. Ahí empieza el verdadero baile del editor. Matar tus propias ideas para que surja la verdadera película. Para la edición de estos documentales necesitás una persona que sea capaz de “podarse” a sí misma, de escuchar a un director. Es bueno que el trabajo no sea de uno solo, porque a veces te das cuenta de que tuviste una idea que no está buena o de que la idea era buena pero resulta una porquería una vez concretada. Lo mismo sucede con las ficciones que tienen problemas de guion y necesitan mucha reestructuración, con la salvedad de que es más sencillo llegar a ese primer corte.

Una sorpresa que me llevé cuando empecé a editar ficción es que me resultó igual de difícil. Quería hacerlo para ver si las ficciones me daban un respiro a las películas que editaba y no tuve tanta suerte. Hemos tenido que reformular personajes secundarios por entero, sacar un coprotagonico, dar vuelta la película de forma rabiosa. No lo digo con orgullo, como algo positivo de la edición, ni como algo negativo del guion. A veces sucede así por distintas razones que no vienen al caso. Reestructurar películas es un proceso muy difícil, también en ficción.

Del cortometraje Mariela, vimos la edición de la directora y luego el montaje final que vos hiciste. El tema es que ese proceso nunca se puede ver, hay una invisibilidad del montaje también en ese sentido.

Sí, es horrible, pero ¿qué vas a hacer? Vos la ves y decís: “Estuve nueve meses con esto”, hubo treinta y tres versiones y nadie lo sabe. Hay un proceso que el

espectador no ve. Pero no importa. El rol del montajista es un rol generoso, no es narcisista como otros. Lo que te preocupa no es tu trabajo sino la película.

Ahora bien, lo que no está bien es que el productor no sepa el valor del montaje. Ahí sí tenemos que quejarnos y difundir lo que hacemos. El espectador no tiene por qué saberlo, hay que dejarlo tranquilo. Probablemente nosotros trabajamos un año en una película que después es solo un programa de viernes a la noche para alguien. Está bien que sea así.

Para vos no hay una marca autoral porque hay otras personas que definen lo que tiene que ser o no una película. ¿Quiénes son lxs que definen?

Los editores no tenemos una marca autoral porque tenemos que adaptarnos a lo que la película necesite. Creo que la pregunta no es quién decide sino qué. El bruto te marca algo así como un ADN, te marca un camino. Hay películas que pueden aceptar una voz en *off*, pero otras no. Hay películas que se nutren de un plano y contraplano, otras se mueren con eso. Uno aporta una mirada y hay que embarrarse, hay que discutirla con el director. Sin ser un “palo en la rueda”, ante todo sos el socio intelectual de esa persona. El director tiene que tener confianza para sentir que vos estás colaborando aunque le discutas. Básicamente son tres cosas las que deciden qué es bueno para una película: el material bruto, el tándem director-editor, y las limitaciones o no que tengan ellos. A veces tenés un material bruto que da para más, pero no pudiste resolverlo, llegaste hasta ahí, eso es lo que lograste.

Te cuento una anécdota para ser más clara. En *Papirosen* había una escena con muy poco material bruto, unos veinte minutos. Es el capítulo que se llama *El hermano del medio*. La versión editada es muy breve, tiene un montaje simple, sin muchos cortes, pero estos son muy tensos porque es una discusión muy fuerte. Cada vez que corta y revela un plano nuevo, el espectador ve algo novedoso e intenso. En *Hijo de buey* (Haroldo Borges y Ernesto Molinero, 2019), que tiene las escenas bien cubiertas, retratadas desde diferentes puntos de vista, hice muchas opciones de armados. Las versiones de algunas escenas con la que nos quedábamos tenían muchos cortes que, en principio, parecían correctos. Al colocar esas escenas en el corte total, éstos se volvían excesivos. Entonces el director me propone ver aquella escena de *Papirosen* diciéndome: “Quiero eso que hiciste antes”. Ese no es mi estilo personal: fue fruto de una circunstancia, de un material bruto, de un director que me acompañaba, de un montón de cosas que hicieron que la edición de esa escena fuera así, y que luego hicieron que la edición de *Hijo de buey*, inspirándose en ese estilo, sea diferente. ¿Eso es autoría? No lo sé. En todo caso, es trabajo en equipo, una autoría colectiva.



¿Cómo articulás la película en un proyecto sin guion?

Cuando se está en el límite, como es el caso de *Süden* (Gastón Solnicki, 2008) o *Papiroson*, que no es cine experimental radical, pero tampoco un relato clásico, resulta fundamental un trabajo que hago cuando veo el material bruto: prestarle mucha atención a cómo reacciono. Trato de no preocuparme por la estructura dramática. Ser lo más libre posible, para que la película me diga de qué trata. Entonces hago una lista de temas. Por ejemplo, *NEY: “Nosotros ellos y yo”* (Nicolás Avruj, 2015) habla del conflicto palestino–israelí, pero también de la vida privada del director y muchos temas relacionados con ella. Hago una lista y los pongo en una especie de *ranking*. Así decidimos qué camino vamos a tomar, cuál va a ser el rector. No impongo mi propio prejuicio sobre cómo tiene que ser esta película, sino que evalúo lo que me genera el bruto. Si esta escena me durmió, si lloré, si me emocionó. Esas reacciones involuntarias que

tengo ante el material me sirven para discutir después, para sugerir qué camino seguir.

También vimos tus trabajos más experimentales como el documental El teatro de la desaparición (Adrián Villar Rojas, 2017) y, si bien no hay una estructura clásica, de algún modo hay algo que te guía. ¿Cómo conseguís eso?

Ésta y otras piezas experimentales que armé son un poco más sencillas, son más libres. No estás tan atado y no tenés la responsabilidad de que el espectador te acompañe de principio a fin, porque es tan radical la propuesta que el espectador que quiere verlo se queda. Un profesor me decía que el cine es como una mezcla entre un submarino, un cuadro y una sopa. Por un lado, hay un montón de aspectos técnicos, intelectuales, incluso hasta tecnológicos, que tenés que dominar para que ese submarino no se hunda. Por otro lado, hay un aspecto artístico algo misterioso que hace que ciertas decisiones funcionen y una no termina de entender del todo por qué, pero lo ves y decís: “Sí, está bien”. Y por último, la metáfora de la sopa que para mí es fundamental. Pruebo, me gusta o no, le falta sal o le falta un poco más de cocción, lo dejo dormir. Es armar y probar como si fuera una artesanía. Con Adrián fuimos probando distintos caminos, para ver qué nos pasaba cuando lo veíamos.

¿Cómo haces para mantener la objetividad o la frescura? Hay un momento en que estamos tan metidxs en lo que estamos haciendo que a veces se pierde la perspectiva. ¿En ese caso, te distancias del material?

Hay películas que te permiten volver a esa frescura porque podés hacer una pausa. A veces no es por elección: se quedan sin presupuesto o sucede algo que provoca una pausa forzosa. Hay que capitalizarla porque es el mejor método. Puede pasar que en esa pausa tengas que editar otro proyecto. Das paso atrás y volvés con otras perspectivas. También hay que tratar de que no toda la gente del equipo se exponga mucho al material que se está armando, que alguien como un productor permanezca fresco, sin ver demasiado seguido la película. Eso permite poder tener un intercambio provechoso más tarde.

Hacer un testeo es fundamental. Me gusta escuchar a personas que no tengan nada que ver con la película. Hay directores que tienen maestros: los consultamos y escuchamos, independientemente de que coincidas o no con esa persona, porque es generalmente el maestro del director y no el tuyo. Es una opinión muy autorizada porque no está tan expuesto como vos. La combinación de todos estos recursos es una fiesta. Te tomas una pausa, volvés y hacés un testeo, la mostrás a algún “pope” y dinamitás la película. De este modo, la podés corregir con una claridad galopante.

Esto nos lleva a la siguiente pregunta: ¿a qué se llama asesoría de montaje? ¿Es una práctica que debería ser más extendida?

En mi opinión, no hay una diferencia entre consultoría y asesoría. Es un rol algo novedoso, surgido del hecho de que hay películas que no pueden pagar a un editor —o a un determinado editor—. Entonces se contrata a uno con menor experiencia y se lo ayuda con un asesor.

¿Cómo decidís si tomar un proyecto como una consultoría o editarlo, como fue el caso de Raídos (Diego Marcone, 2016)?

En esa película figuré como asesora de montaje. Trabajé con cortes que me daba el director, que también es el editor de la película y que había trabajado en eso durante muchos meses. Entré al proyecto cuando Diego ya estaba “quemado” con el material. Más tarde, él generosamente me puso como editora en el catálogo del BAFICI, donde se produjo el estreno mundial de la película.

A partir de esa experiencia, ¿qué hacés en cada asesoría? ¿Acordás previamente si tocás el corte fino? ¿Establecés límites?

En esa película trabajé junto al director. Hicimos grandes cambios, también pruebas de estructura y de trama, tocamos los cortes finos y trabajamos también plano a plano, viendo cómo estaban armadas las escenas al interior. A excepción de una escena, no trabajé en modo directo con el material bruto. Eso lo hizo el director. En ese entonces, pedía que me acreditaran como asesora de montaje. Pero esa experiencia me enseñó que parte de lo que yo había hecho en *Raídos* era efectivamente montaje.

Desde entonces, cuando trabajo como asesora de una película propongo una cláusula en el contrato que dice que me reservo el derecho de decidir, al final del recorrido, si mi crédito es el de asesora o coeditora. En este caso, mi nombre vendría después del editor original. Es algo que se puede hablar, sin duda; pero quiero poder decidirlo. Además, el editor tiene que estar al tanto y de acuerdo. Hay que tener mucho cuidado con esto porque no está bien quitarle el lugar al editor que está a cargo. Tiene que haber confianza entre las partes porque, como asesor, no tenés la responsabilidad de observar cada corte y resolver. Además, el del asesor es un rol muy cómodo porque conservás la frescura. Al no tener un contacto cotidiano con la película, hay cosas que sentís mejor y con más claridad. Aun así, se pueden producir decisiones claves en lo macro y en lo micro, de ahí la ambivalencia a la hora de acreditar el rol.



¿Te han discriminado en algún trabajo por el hecho de ser mujer? ¿Te costó más insertarte en el mercado laboral por ello?

El problema radica en que es difícil de notar. Para entender qué problemas tenemos las mujeres en edición hay que alejarse, hablar con otras y otros, ver estadísticas y tomar conciencia de que las cosas que te están sucediendo y que no se las atribúis al género, quizás tengan que ver con eso. Recién ahora me estoy familiarizando con el problema. Por las estadísticas que hicieron EDA y el Ministerio de Trabajo advertí que las mujeres cobramos aproximadamente un 25% menos que los hombres, que siempre hay una brecha salarial. Las películas en las que me tocó trabajar fueron enormes para mí, de un enorme valor artístico, emocional y profesional, pero no económico. Además, existe un “techo de cristal”. Creo que, por ser mujer, tuve una mayor participación en películas de menor presupuesto. No hay muchas películas grandes editadas por mujeres. Los números que estuve relevando con editoras de SAE dan cuenta de eso. Solo un 6% de mujeres edita el cine nacional con más visibilidad en el país en los últimos 12 años. Básicamente, el mercado está súper concentrado y en manos de un 75% de varones. En edición la cifra es peor: el 94% de las cinco películas más vistas por año desde el 2007 al 2017 fue editado por hombres. El hecho de que el *mainstream* tenga una mirada esencialmente masculina es un problema social. La diversidad de miradas hace mucho bien al conjunto, nos

permite madurar como colectivo. Incluso también puede darles resultados económicos positivos a las empresas, hablando en términos puramente capitalistas. La diversidad en la Argentina existe y es necesario que la industria cultural nacional lo refleje.

Cuando me llamaron para editar *Sambá*, los directores no tenían ese prejuicio de género y no dudaron en convocarme porque ya habíamos trabajado juntos muy bien en la película anterior, *Dólares de arena* (Guzmán y Cárdenas, 2014). Sin embargo, cuando conté acá, en Argentina, que iba a editar una película de acción y boxeo, me sorprendió la cantidad de veces que me preguntaron si sabía algo del tema, poniendo en duda mi capacidad para editarla. Ahora bien, no me preguntaron lo mismo cuando edité un documental sobre la familia de (Gastón) Solnicki, aunque yo no sabía nada sobre su familia. Ni cuando edité *Süden*, siendo que yo no sabía nada sobre música contemporánea. No sé si le hacen estas preguntas a los hombres que trabajan en una película sobre una mujer golpeada, sobre una madre primeriza, sobre una chica anoréxica, etc. De todos modos, tampoco hay tantas películas sobre estos temas...

A Thelma Schoonmaker le preguntaron cómo era que una mujer tan amable como ella podía editar películas tan violentas como las que filmaba Scorsese, a lo que respondió que no eran tan violentas hasta que ella las editaba.

No me extraña. En *Sambá* me tomaron una prueba para ver si podía editarla a raíz de que un inversionista de la película había entrado en pánico al oír mi nombre. No sé si fue por mi condición de mujer o porque en mi CV no había antecedentes en este tipo de cine. Pero si somos estrictos, no hay muchos editores con antecedentes en cine de acción o de boxeo en Latinoamérica. No sé si hubiesen entrado en pánico con un varón.

En muchas ocasiones, me llamaron para editar un largo y me decían que la producción estaba buscando una editora mujer. Cuando preguntaba por qué, me explicaban que era una película sensible e íntima. ¡Pero para eso no es necesario que la edite una mujer! Los varones también pueden editar películas íntimas. Y nosotras también podemos estar, ser cabezas de área o jefas de equipo en producciones más grandes, ante desafíos más colectivos. Por otra parte, me gustó trabajar con mujeres, porque me respetan especialmente en lo que refiere a lo tecnológico. Una vez, un técnico vino a arreglar mi equipo, y a pesar de que la computadora era mía, de que el director no entendía cuál era el problema y de que yo era la que le hablaba, esta persona, a la hora de responder, miraba al director. Hay un montón de cosas que una pasa por alto para sobrevivir. Es curioso que tenga que venir una chica más joven con un pañuelo verde y decirte: “¿Qué onda, loca, con esto que te pasó acá? No, así no. Ponele un freno”.

Además de editora sos docente, ¿cómo vivís el tema de género en ese rol?

Como en muchas esferas públicas, las cabezas son masculinas: decanos, jefes, coordinadores. Hay excepciones y cada vez va a haber más mujeres ocupando esos lugares, lo que es muy positivo. Ahora bien, el aula fue un espacio que me volvió más feminista. No estoy a su altura, pero estoy aprendiendo de las mujeres feministas. El aula me mostró que el feminismo es necesario, es importante. Por ejemplo, estudiantes de la UNA me hicieron ver que la filmografía que yo traía era 100% masculina. A mí me sirvió para abrir la cabeza, aunque también me sentí algo expuesta porque no es tan bueno que una estudiante de 18 o 19 años te señale estas cosas. ¡Pero así también se crece! Con lo que no estoy de acuerdo es con convertir el aula en un espacio donde se escrache a otros estudiantes, que son pares, donde un grupo selecto los denuncie, los juzgue y los excluya. Siento que antes que nada, el aula es un espacio de encuentro, de diálogo y aprendizaje, y estas prácticas pueden destruir todo lo que yo entiendo por educación inclusiva, diversa y transformadora. Tampoco considero que estas prácticas sean auténticamente feministas. Siento que son otra cosa.

Volviendo a la edición, ¿te diste cuenta alguna vez de que había materiales de los que decías: “Esto no estaba tan bien”? ¿Lo reconociste e intentaste charlarlo? ¿Cómo lo manejaste?

Hace poco advertí, junto con el director, de que probablemente estábamos editando una película machista sin darnos cuenta. Siempre trato de hacer todo lo que esté a mi alcance para que una película no sea machista. Aprendí con los años, trabajando en películas donde había escenas o secuencias con las que no estaba de acuerdo ideológicamente, que hay que charlarlo, advertirlo. Sin embargo, la responsabilidad ideológica de la película es del director o directora. En mí solo está la posibilidad de persuasión. En la isla de edición, hago cosas aberrantes, porque creo que ese es un espacio de mucha intimidad, donde todo tiene que poder salir. Si queremos probar ese montaje que es un espanto, hay que hacerlo. La isla es un territorio para la experimentación. En cambio, el rodaje no es tan así. Si estoy radicalmente en contra de algo que plantea una película, lo pruebo, pero después soy muy insistente, limo lo que me molesta hasta lograr transformarlo.

Si tuvieras que explicarle qué es el montaje a alguien que no sabe nada sobre este oficio, ¿cómo lo harías?

Es algo muy peculiar, pero las personas a veces ni siquiera saben que hay cortes. La primera vez que fui a un festejo de Pésaj con mi novio, una tía abuela me preguntó de qué trabajaba. Como ella no estaba familiarizada con el oficio,

la explicación me tomó alrededor de quince minutos. Ella parecía sumamente interesada. Lo trágico es que en todos los siguientes Pésaj —y ya van como diez— esta tía me vuelve a preguntar de qué trabajo y le tengo que explicar como si nunca hubiésemos tocado el tema. La última vez le dije que ayudo al director a contar su película de la mejor manera posible, con lo que hay. Creo que entendió, pero habrá que esperar al próximo año.

Tanto en las etapas de guion y preproducción, incluso durante el rodaje, la película es algo potencial. No la estás viendo. En cambio, el montaje es una de las instancias donde le das *play* a ese sueño que era la película. Con todo el estrés y la presión que eso implica, ya no hay otra instancia que venga a resolverla después. Acá la película empieza a nacer de verdad, o no. Obviamente, lo digo con respeto a los guionistas y a todo el equipo de rodaje, a quienes les pido perdón si los ofendo.

Digamos que se termina de plasmar, que se vuelve tangible.

Exactamente. Se termina de concretar. Todavía falta la música definitiva, trabajar el sonido, mejorar la imagen, pero ya le podés dar *play* al cuento. Si una idea va a funcionar o no, eso se ve en ese momento.

Entonces, ¿qué es ser una buena editora?

Es la persona que puede interpretar lo que quiere el director o directora, pero que también puede aportar cosas propias. Editar bien, al menos en mi experiencia, implica muchas horas de trabajo: es borrar, corregir, repensar, pasar muchas horas sentada. También tenés que saber dar un paso al costado cuando eso que propusiste no entró y apropiarte del nuevo camino que propone otro miembro del equipo. Tenés que saber frenar y parar de editar cuando estás “sobrecocinando” una escena; hay veces que menos es más. Tenés que hacer convivir a un espectador que no sabe nada de la película y a un director que sabe mucho y tiene un montón de intenciones. Buen editor es alguien que sabe transitar esos límites.

Tuve un profesor que nos decía que cada vez que viéramos “premio a mejor actriz, actor o actor de reparto” pensáramos que eso es un “premio al mejor editor”. Que cada vez que saliéramos del cine y alguien dijera “¡Qué mala actuación! No me gustó, ella estuvo muy arriba o la reacción que tuvo... ¡Es cualquiera!” pensáramos en el editor. Entonces comprendí que editar es algo integral, que en tus manos están muchas cosas de la película. Desde aspectos del personaje, qué decisiones toma, el registro de la actuación, qué pasa con el estilo de la cámara, hasta en qué momento te enterás de algo que es clave para la trama. Muchas decisiones pequeñas y otras muy grandes sobre la pe-

lícula recaen o bien sobre el editor o sobre el director, pero se toman durante la edición. Editar es una responsabilidad enorme. ¿Quién es un buen editor? Es alguien fuerte, que puede lidiar con esa responsabilidad integral. Pero a la vez tiene que ser alguien de alguna manera flexible porque esa responsabilidad no está solo en tus manos, estás acompañado por el director, por productores, por personas que ven la película y te dan una devolución. En algunos momentos siento que no lo soporto y le tengo que pedir ayuda a mi equipo: “Proponeme, guíame, decime a dónde ir, porque ya no sé qué más hacer con este material”. No me juzgo por eso, creo que es normal porque editar es una tarea muy difícil y hay que hacerla en equipo.

¿En algún momento cuestionaste tu capacidad, tu talento? En otros roles no existe esto de proponer algo y que nos digan que no. ¿Cómo se hace para “curtirse la piel” y que no nos afecte?

El estar todo el tiempo corrigiendo lo que hacés hace que muchas veces te cuestiones si sos buena. No sé bien cómo se corrige esa inseguridad pero creo que disminuye con el tiempo. Más tarde, sin importar lo que te digan, lo ves como una oportunidad para crecer. También podés estar en desacuerdo con una corrección que te hagan, pero la hacés igualmente. Porque por algo soy editora y no directora. Aprendí con el tiempo a disfrutar un poco de la liviandad de no tener esa responsabilidad de decidir el corte final de una escena o de una película. ¡Es muy importante una película!

De todas maneras, hay que dejar de mirarse a uno mismo, de observarse editando, y ser consciente de que esa película la están haciendo muchas personas que tienen su propio punto de vista y que no te pertenece del todo. Tenés que creer que te pertenece mientras la estás editando para poder apropiártela y ser creativa y después acordarte de que es más grande que vos, que tu propia capacidad —o no— de hacer las cosas. Además quizás no servís para un determinado proyecto, no sos la persona ideal; pero no creo que alguien sirva o no para la edición en general. Sí hay gente que no soporta este trabajo, que no puede estar sentada expuesta tanto tiempo al mismo material o a la revisión de su trabajo. Necesitás tener ciertas características en tu personalidad que soporten la naturaleza de este trabajo.

¿Qué le dirías a quienes desean empezar en este oficio? ¿Qué les aconsejarías que hagan para convertirse en editorxs profesionales?

Quien quiera empezar en el oficio, puede instalarse cualquier *software* y editar jugando para ver si le gusta. Si es así, debería unirse a las asociaciones de editores para entrar en contacto con el mundo profesional. Puede ser adherente de SAE o EDA para entrar en contacto con las problemáticas del rubro.

Tienen que formar parte de un modo real, participar, ir a las asambleas, trabajar en las comisiones. Esta es la mejor puerta de entrada. Después, aunque es difícil conseguirlo, es necesario ver a otros editando, quizás asistiendo. También es muy bueno si logra coeditar, ahí se aprende un montón, lo mismo que con un asesor de montaje. Tiene que editar, haciendo se va a transformar en editor. Tiene que intentar profesionalizarse, es decir, reconocer qué cosas no sabe y buscar responderlas en los distintos espacios profesionales. La curiosidad permanente y no tener una actitud conformista es lo que más hace que los editores en actividad nos profesionalicemos.





Lucía Torres Minoldo

(EDA)

Nació en Córdoba en el año 1986, ciudad en la que reside en la actualidad. Apenas egresó del colegio secundario, entró a la carrera de Cine y Televisión en la Facultad de Artes de la UNC¹. Participando en movilizaciones en defensa de la universidad pública, conoció a quienes después serían sus compañerxs de Cine El Calefón y el Cineclub La Quimera. Este último espacio fue esencial en su formación cinéfila. Desde 2011 se dedica al montaje de películas y series de TV, habiendo editado más de veinte largometrajes de ficción y documental que han participado y obtenido reconocimientos en importantes festivales. Entre sus trabajos se destacan *El árbol negro* (2018), elegida como Mejor Película Argentina del 33º Festival de Cine de Mar del Plata y *Nosotras-Ellas* (2015), que obtuvo la Biznaga de Plata en el Festival de Málaga 2016. Asistió como alumna a la Berlinale Talents 2019. Formó parte de los Jurados EDA/SAE a Mejor Montaje de la Competencia Argentina del 21 BAFICI y de la Competencia Internacional de Largometrajes del 8º FICIC. Se desempeña como docente en el Seminario Bella Tarea y la ENERC, Sede Cuyo. Publica sus diarios de trabajo en el sitio web *Días de montaje*.

¿Cómo llegaste a la edición? ¿Cuál es tu formación académica?

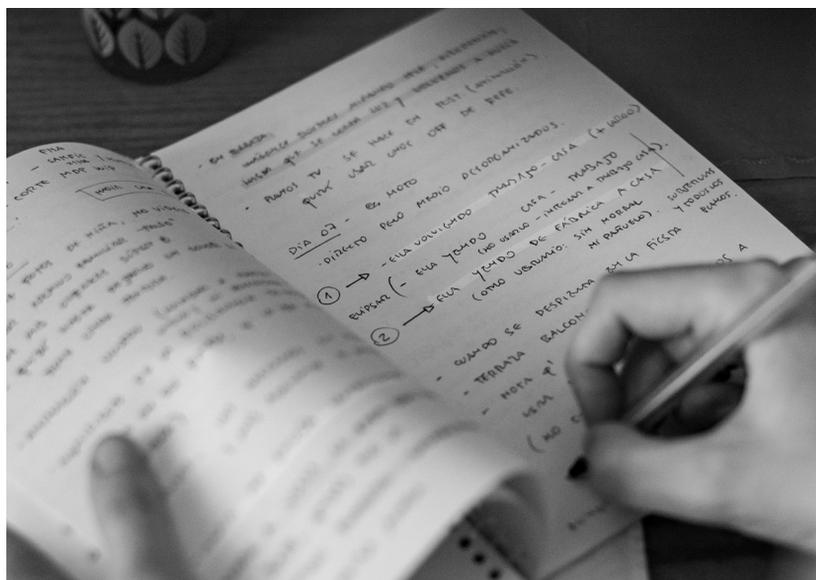
Apenas egresé del colegio secundario, entré a la carrera de Cine y Televisión en la Facultad de Artes de la UNC. Me gustaba el cine y estudiarlo sonaba muy bien, era algo misterioso y fascinante. Pero no sabía de qué se trataba y ni remotamente imaginé que algún día terminaría siendo montajista. En ese momento hubo muchas movilizaciones en defensa de la universidad pública y ahí conocí a quienes después serían mis compañerxs de Cine El Calefón y el Cineclub La Quimera. En paralelo a la facultad, participé de esos dos espacios colectivos. La Quimera fue esencial en mi formación cinéfila, ahí aprendí a amar el cine y es un espacio en el que sigo participando hasta el día de hoy.

¿Qué era Cine El Calefón?

Una productora independiente que formamos con compañerxs de la facultad. Teníamos veinte años y tomamos la decisión de quedarnos a vivir

¹ UNC: Universidad Nacional de Córdoba.

en Córdoba, haciendo un cine que nos parecía necesario y construyendo nuestros oficios acá, sin tener que emigrar a Buenos Aires. Estuve diez años en ese espacio y fue una gran escuela para mí. Mientras tanto, iba construyéndome como persona y también en mi propio oficio. Al principio hacía tareas de producción, un tiempo después codirigí con Matías Herrera Córdoba el documental *Buen Pastor, una fuga de mujeres* (2010). Algo que recuerdo mucho fue lo que me pasó cuando pude ver dos cortes distintos de nuestra primera película, *Criada* (Matías Herrera Córdoba, 2009). Teníamos una forma colectiva de trabajar y podíamos dar sugerencias en los visionados intermedios. Vi una versión que duraba dos horas y luego el corte final de 75 minutos. Ese momento me resultó revelador: “Esto es el montaje”, pensé.



¿Cómo pasaste de las áreas de producción y dirección al montaje?

En nuestra productora, empecé a proponerme para editar piezas cortas: micros, pilotos de programas, institucionales. Necesitaba aprender y generar confianza en mi trabajo. Yo había estudiado cine con un perfil integral, teníamos Montaje un solo cuatrimestre. Tampoco existían montajistas de oficio en Córdoba, las películas las montaban sus mismos directores y algunos directores de fotografía. En ese tiempo sentía una gran orfandad, porque no había personas que pudieran transmitir su experiencia, en el sentido más específico del rol. Soñaba con formarme al lado de alguien, pero no sabía con quién. Irme a Buenos Aires no era una opción para mí. Tampoco conocía montajistas más

que de nombre: a Lorena Moriconi, porque teníamos un amigo en común y había visto varias películas que ella editó; y a Alejandra Almirón porque *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz y Sergio Wolf, 2003) me había parecido maravillosa. Mirando en perspectiva, considero que fui bastante afortunada de estar en esa primera generación que pudo quedarse en Córdoba haciendo cine. Hay muchas otras personas que tuvieron que irse años antes, porque acá no se producía nada: Liliana Paolinelli, Santiago Loza, Paula Markovitch, por mencionar solo a algunxs. Supongo que pasó lo mismo con quienes querían editar y tuvieron que irse a estudiar y trabajar en Buenos Aires.

¿Cuáles fueron tus primeros trabajos como editora?

Lo primero, a nivel profesional, fue una serie documental para la TDA²: *Nosotros campesinos* (Jimena González Gomeza y Juan Maristany, 2011), donde asumí el rol de cabeza de área con muchas inseguridades. En ese momento estuvo muy presente Ezequiel Salinas, un compañero de la productora y amigo que me tendió una mano, de esas que necesitamos que nos tienda alguien en los comienzos. Un gesto del que nunca voy a olvidarme. Contar con él cerca me hizo poder resolver cuestiones de estructura que para mí eran muy complejas aún. Edité esa serie y varias más para la TDA. Paralelamente ya había empezado a montar mis primeros largometrajes, producciones sin ningún tipo de presupuesto a las que podía dedicarme gracias a que tenía trabajo en televisión. Unos años después asumí el rol de coordinadora de postproducción de *El Calefón*. Éramos independientes y pequeñxs, pero la logística se iba haciendo cada vez más compleja, porque el número de películas y series crecía. Un día entendí que si me quedaba ahí dentro nunca iba a poder hacer lo que realmente deseaba, que era editar largometrajes. Así que decidí irme. En realidad me fui con Ezequiel, pero cada unx siguió su propio camino. Mi última colaboración con *El Calefón* fue la serie *Gallitos rojos* (Ana Apontes y Ezequiel Salinas, 2015), que marca el fin de una etapa para mí.

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

Un cineclubista santafesino decía que “hay que romperse los ojos viendo cine”. No me imagino alguien que se dedique a editar y no mire películas. En mi caso el deseo de participar de la realización de un film nace, primero, de mi cinefilia. Hay un diálogo ahí entre el cine que vemos y el que queremos hacer que es permanente y nutritivo. También porque cada película nueva que se hace va necesariamente a relacionarse con todo lo que se hizo antes y lo que se hará después, y creo que es importante tener esa consciencia del contexto en el

² TDA: Televisión Digital Abierta.

que una película va a nacer. Por otra parte, ver cine hace que vayas internalizando de manera inconsciente aspectos del lenguaje, como cuando aprendes a leer. Si lees mucho, seguramente después no necesites estudiar las reglas de ortografía, porque ya las integraste sin darte cuenta.

Hay muchísimas otras cosas que ayudan, todo lo que permita ampliar nuestra experiencia del mundo como, por ejemplo, viajar. Editar es un trabajo de mucha empatía. Todo el tiempo hay que poder salvar distancias con los personajes de la película: cuando pertenecen a otra generación, otra clase social, otra cultura. Empatizar no necesariamente es sentirse identificadx, es poder comprender cómo ven el mundo y por qué hacen lo que hacen. Todo lo que experimentes con otrxs te va nutriendo. No somos solo operadorxs de un programa, somos personas atravesadas por una forma de habitar la realidad y eso se imprime todo el tiempo en nuestro trabajo.

Otra cosa que me gusta es leer crítica de cine. La comprometida, la que pone en marcha un pensamiento; no la que es simplemente una sinopsis ampliada o una reseña o la que está todo el tiempo juzgando cómo hubiera tenido que ser una película. Siento muy hermanada con el montaje a esa manera de reflexionar sobre los *films*. Nosotrxs construimos sentidos y ellxs los deconstruyen. Esto nos permite entender qué tipo de lecturas puede disparar la película a alguien que no participó del proceso creativo, que en definitiva es lo que sucede con lxs espectadorxs.

Por último, es muy bueno estar cerca del lenguaje literario, escribiendo, leyendo. El montaje es un trabajo donde también se pone en juego una retórica. Muchas veces el éxito o fracaso de nuestra tarea tiene que ver con que podamos comunicarnos bien con nuestrxs directorxs, que podamos construir un lenguaje común con ellxs. Estoy convencida de que la palabra es una de nuestras grandes herramientas. Dominique Auvray, montajista, contaba que entre las primeras cosas que tuvo que aprender estaba “ponerle palabras a las sensaciones”. No podía simplemente mirar un plano y decirle a su director o directora si le gustaba o no, tenía que explicar por qué. En esa forma de hablar que vamos adquiriendo nos construimos también como editorxs, en la capacidad de mirar, entender qué está pasando con un material y poder transmitirlo.

¿Cómo te llegan los proyectos?

Siempre por recomendaciones. Se van tejiendo pequeñas redes de vínculos y afinidades, tanto laborales como afectivas. Directores o directoras que se convierten en amígxos o con quienes tuve una buena experiencia y me van recomendando a otrxs. Últimamente surgió la oportunidad de poder elegir, y rechacé algunos proyectos por haber asumido compromisos previos. Pero

también porque no siempre pienso que sea la mejor persona para editar una determinada película. Muchas veces propuse a otrxs editorxs que tenían perfiles más afines a esos proyectos. Me parece importante, mientras sea posible, ir decidiendo dónde trabajamos. El compromiso que asumimos es muy profundo y por mucho tiempo. Tenemos que sentir la confianza en que si estamos ahí, va a ser bueno no solo para esa película sino también para nosotrxs.



¿Cómo trabajas con el guion? ¿Hacés devoluciones antes de que comience el rodaje? ¿Lo seguís en montaje o luego se abandona?

La mayoría de las veces no leo los guiones antes de que filmen, porque en muchos proyectos que trabajé se iba a rodaje sin tener montajista. En los casos que sí, intento hacer observaciones en cuanto a la construcción de los personajes—a veces poniendo el foco en los femeninos—y a la cantidad de veces que una información o acontecimiento se repite. Nunca me puse a desglosar una estructura entera, como sí lo haría en una consultoría. Ese trabajo ya lo hizo alguien, lo pensó mucho y veremos si funciona o no cuando tengamos el material en la mano. El guion es una primera escritura de la película que está destinada a transformarse, muere y renace en el material filmado. Cuando me incorporo a procesos de trabajo donde ya existe un primer corte casi nunca

leo el guion, o lo hago de modo muy superficial para ver cuánto de eso que habían imaginado en el papel sobrevivió hasta ese corte que estoy viendo. No me interesa tanto volver ahí, prefiero pensar a partir de los planos filmados, porque son los que ya contienen emoción y tiempo.

¿Cómo trabajas una película? ¿Tenés un período de adaptación al proyecto?

Siempre necesito un tiempo para aclimatarme a un proyecto nuevo. No se trata solamente de sentarse al frente de un monitor a mirar: es abrirse, poner a disposición de eso que vemos una sensibilidad que implica todo un trabajo emocional. Lo hermoso de visionar las primeras imágenes es descubrir cómo empiezan a circular dentro nuestro. Es como un río al que se deja fluir, las imágenes se nos vienen en cualquier otro momento del día, a la noche, antes de dormir. Hay que estar dispuestxs a dejarse conmover por eso que miramos, porque si no sería algo más mecánico o analítico, algo así como “ese plano es muy lindo”, “este movimiento de cámara salió genial”, o “acá la actriz está muy bien”. Las cosas potentes no siempre están a primera vista, hay otras muy sutiles operando por debajo que hace falta mirar con paciencia. No puedo tener esa lucidez si estoy trabajando mil horas seguidas frente a un material nuevo. Necesito ir de a poco. Es como cuando conoces a una persona. De hecho, conocer a los personajes de la película se parece bastante a eso.

¿Cómo empezás a trabajar el material? ¿Ves todo, armás secuencias, cortás directamente?

Me gusta hacer preselecciones la primera vez que miro, además de tomar notas en mis cuadernos. Eso me da la seguridad de que la próxima vez que vuelva ahí, voy a encontrar cierta verdad. Yo guardo así la primera sensación que tenemos al mirar un plano, esa especie de momento sagrado. Algo que en los primeros visionados me puede llegar a emocionar mucho se va diluyendo cada vez que vuelvo a mirar, hay una parte del encanto que desaparece. Entonces elijo fragmentos que me gustan, comienzo a armar escenas y las llevo a la línea de tiempo del armado general. Si no tengo esa visión del conjunto, no puedo darme una idea del lugar en el que estoy. Al comienzo no me detengo tanto en los detalles, porque me parece necesario que las escenas empiecen a dialogar entre sí. Finalmente, miro de corrido ese primer armado “enclenque” y recupero una noción más concreta del lugar adonde creo que hay que ir.

¿Qué valor le das a la intuición y a lo racional en tu trabajo?

En general, creo mucho en la intuición y por supuesto que en la edición también. Me parece necesaria sobre todo en los comienzos, cuando todavía no

sabes nombrar las cosas que hacés; pero después tiene que transformarse en otra cosa. Pensar que siempre trabajas intuitivamente te libera de reflexionar por qué tomaste las decisiones de ese modo, traslada todo al orden de lo inexplicable. Y creo que ponerle palabras a los procesos creativos es un trabajo necesario. Porque si no todo queda en esa idea de que la película “se armó”, como si fuera algo que sucede más allá de nosotrxs. El montaje es un proceso de mucha intelectualidad y es justo intentar transmitirlo. Además, la intuición es algo que tenés o no, como el talento, no es algo que se pueda aprender. Más que en esas dos cosas creo mucho en el trabajo, en la dedicación. Para poder editar bien, tenés que ser paciente y sentarte a editar, editar y editar. Y aunque al principio no sepas mucho, vas a terminar adquiriendo las herramientas para hacerlo cada vez mejor.

¿Te encontrás en situaciones donde sos la psicoanalista de lxs directorxs?

Siempre. Es otra parte del oficio en la que necesitamos mucha empatía. Con los años llegué a pensar que editar es estar para la otra persona. Nuestro trabajo no es sólo proponer una serie de soluciones para que la película sea mejor, tenga un ritmo más fluido o cuente una historia de manera más orgánica. Tiene que ver con no soltar la mano, con que después de muchos años de trabajo, cansancio y decepciones la persona que está dirigiendo llegue a la isla de edición y sepa que vos vas a estar ahí, que a partir de este momento sos su compañera porque elegiste recorrer ese camino a su lado. Y que también te vas a ocupar de reavivar su deseo de hacer la película, de seguir creyendo en ella. Lxs directorxs son nuestrxs grandes maestrxs, casi todo lo que aprendí se dio en esos vínculos que pude construir con ellxs. Les tengo una especie de devoción, una lealtad que me motoriza a trabajar lo mejor que pueda y comprometerme a fondo. Estoy muy atenta para cuidarlx, en ese gesto bastante maternal que caracteriza nuestro trabajo. Si tuviera que decir cuál es mi parte preferida de todo el proceso, sin duda es cuando mis directorxs vienen a la isla y empezamos a convivir. Todo mi trabajo se llena de sentido a partir de esos encuentros y conversaciones. Puedo hacer muchas cosas hermosas en soledad, pero cuando de verdad me entiendo con la otra persona y se da una conjunción de miradas, es cuando renuevo mi propio deseo de seguir editando.

¿Con qué te sentís más cómoda, con la ficción o el documental, o te resulta indiferente?

Siempre disfruto, pero lo que más me interesa últimamente es ese territorio híbrido, indefinido. Me gusta el corrimiento del realismo y que el documental y la ficción se filtren en sus opuestos, terminando en una sola cosa llena de contradicciones. En cuanto al trabajo en sí, a la ficción la vivo desde un lugar más

lúdico, con el desafío de encontrar la mejor estructura, construir los mejores diálogos —una de mis partes preferidas—, los personajes más interesantes. Tender esos lazos que unen a las cosas y crean el sentido, y que a veces son un poco inesperados. Lo disfruto mucho, es como un juego donde además podemos ir inventando las reglas.

En cambio en el documental es más difícil, hay algo que se compromete ahí que me parece más cercano al dolor. Hasta ahora nunca me pasó, pero sentarse frente a un material así siempre abre la pregunta de si la película va a terminar apareciendo o no. Esa incertidumbre es la posibilidad del fracaso. Un director con el que trabajé había perdido un disco entero con buena parte de su material, filmado a lo largo de todo un año, y al terminar el montaje me dijo que finalmente habíamos encontrado una película entre los restos. Editar documental siempre es un poco eso. Trabajar con lo disponible, con lo que quedó. Con las personas que todavía están vivas, con las imágenes de archivo, con lo que sobrevivió al paso del tiempo. Es un género donde el montaje es determinante a la hora de pensar la forma cinematográfica. En cambio, en la ficción muchas veces se trata de películas de guion, donde nuestro trabajo viene a completar una serie de ideas e intenciones que ya están en lo escrito y/o lo filmado. De ese modo se integra como una etapa natural del proceso creativo y no necesariamente como un momento definitorio.



¿Tuviste alguna experiencia positiva o negativa por el hecho de ser mujer? ¿Por ejemplo, que te hayan elegido o rechazado para un proyecto?

Una vez estaba haciendo la asistencia de un largometraje sobre la guerra de Malvinas. Era un gran caos, y junto con el operador HD tuvimos que hacer tareas de diseño de postproducción que no correspondían a nuestros roles. La película se filmó sin tener montajista y, dada la situación, hubiera sido muy simple que yo editara; pero el director consideró que la película era de acción por lo que tenía que ser montada por un hombre. Fue la única vez que me pasó algo así. Aunque hoy, a la luz del feminismo de este tiempo, recuerdo algunas experiencias que en su momento no interpreté como discriminación de género y ahora me pregunto si no tuvieron algo de eso. Estos últimos años me han convocado a muchos proyectos “por ser mujer”, lo cual me genera una serie de contradicciones. Por un lado, me enorgullece un poco, como si fuera justo. Por otro, creo que es engañoso esencializar un rol solo por cuestiones de género. Sinceramente, preferiría que me llamen porque les gusta mi trabajo y, en todo caso, por una conjunción de que además soy mujer. Todo este momento luminoso que estamos atravesando nos obliga a atender un problema histórico: el del acceso sumamente desigual de las mujeres al mundo laboral del cine y al del montaje en particular. Sin duda no estaríamos editando si no fuera por todas las mujeres argentinas que tuvieron que dedicar su carrera a ser cortadoras de negativo, cuando quizás su verdadero deseo era ser montajistas. Y además por las primeras que empezaron a editar y defender su territorio en una industria que hasta entonces era totalmente masculina. Sin embargo, tampoco creo que la solución sea llamar a mujeres para que sean cabezas de área de la noche a la mañana. En todo caso necesitamos abrir más espacios, brindar herramientas y acompañar. Intento hacer ese trabajo de compartir lo que pude adquirir en estos años tanto a través de la docencia como cuando tengo asistentes mujeres, de pasar primero sus contactos cuando me piden recomendaciones, de hacer devoluciones de cortes en los que están trabajando. Pero no es fácil. Requiere de mucho tiempo que a veces no tenemos. De alguna manera se va gestando una especie de camaradería secreta, que recién está naciendo. Hay que cuidarla para que crezca y pueda dar sus frutos. Tenemos que seguir abriendo espacios y generando el encuentro. Pero, sobre todo, poniendo a disposición las herramientas y el conocimiento entre nosotras.

¿Trabajás en varios proyectos en simultáneo?

Sí, y me sería muy difícil trabajar de otra manera. Lo que me gusta es que siento que puedo dedicarle a cada etapa del proceso el tiempo que merece. Estoy con una película hasta cerrar un corte y luego retomo otro proyecto. Esto me

permite distanciarme y volver con una mirada más clara. La desventaja es que lleva cierto trabajo volver a conectarse. Es como ir abriendo y cerrando canales sensibles, uno para cada película. Cada vez que tenés que abrir de nuevo alguno, aparece una pequeña resistencia. A veces entro en etapas de mucha intensidad, donde no puedo dejar de trabajar y cuando salgo de la isla pienso en planos, en ideas que se me ocurren, anoto cosas en el celular y las películas no me dejan a menos que haga cosas para cambiar de sintonía. Esa “zambullida” total me sucede en algunas etapas y me gusta darle lugar, porque es tan intensa que no puede durar mucho tiempo, creo que no lo soportaría. Hay un momento, que suele ser entre el corte conjunto y el de visionados, donde se requiere de mucha más constancia y dedicación, porque si no corrés el riesgo de alejarte demasiado. Cada proceso tiene un tiempo justo, poder decir: “Paramos estas semanas y volvemos en tal momento”, pero tiene que ser un tiempo prudencial. Si no, es como si te desenchufaran el cable que te unía a ese universo y a esos personajes. Después es muy difícil volver a entrar nuevamente. Hay veces que el hecho de tener tantas películas adentro se me hace muy pesado. Por eso, cada vez que cierro alguna viene una especie de alivio, la sensación de que estoy haciendo lugar, ya sea para otra o simplemente para andar más liviana.

¿Tenés un interés especial en el found footage? ¿Qué posibilidades de experimentación en el montaje te da el uso de material de archivo que no encontrás en la ficción o en el documental?

Me gusta muchísimo trabajar con archivos. Por un lado, disfruto de que las imágenes sean mi materia prima, poder intervenirlas manipulando el tiempo, haciendo reencuadres, superposiciones. Lo siento como un territorio de mucha libertad. Hay un potencial creativo y poético muy grande ahí, sobre todo cuando nos corremos del uso de la imagen como documento, porque podemos faltarle el respeto al material, romperlo, resignificarlo. Por otro lado, los archivos son muy democráticos, porque todxs tenemos acceso a ellos, sobre todo a los de uso libre. Cuando editás, casi siempre trabajas con materiales que generan otras personas y el archivo es como un banco histórico y enorme de cosas que filmaron otrxs, en diferentes tiempos y geografías. Me parece, además, la forma más precisa de transmitir un clima de época, cómo era vivir en tal lugar en tales años. Son como grandes contenedores de memoria colectiva y eso me parece apasionante.

¿Cómo fue tu acercamiento al material en tu película Nubes de Febrero (2018)?

Quería trabajar con archivos y me propuse ver qué pasaba si los hacía dialogar con textos en forma de intertítulo y no con voz en *off*, construyendo un

dispositivo con tres elementos: los archivos, los textos escritos y la música. Primero miraba el material en Súper 8, escribía algo y lo montaba en el *timelime*: ahí las imágenes me pedían reescribir los textos. Entonces se iba creando una especie de conversación entre los dos lenguajes, el de la palabra y el de la imagen. Y después la música venía a amalgamar todo, creando la cadencia y los climas. En este caso, me estaba apropiando de un material para poder manifestar recuerdos personales. El corto está todo el tiempo reflexionando acerca de la memoria, los sueños y el montaje, tres dimensiones que de algún modo representan una misma idea para mí.

Nosotras · Ellas (Julia Pesce, 2015) es claramente un retrato del universo femenino, en el mejor sentido del término. En este aspecto, ¿cómo influyó tu acercamiento al proceso montaje? ¿Es diferente a trabajar con directores hombres?

Es el primer documental que edité y, al día de hoy, sigue estando entre mis más queridos. Hubo algo revelador en ese proceso, porque también era la primera vez que Julia dirigía. Ambas nos movimos con mucha intuición porque no sabíamos cómo eran las formas habituales de proceder en un proyecto así. Ella estaba retratando a su familia de mujeres, una especie de clan femenino unido por un vínculo muy especial, pero estaba demasiado cerca y no tenía distancia. Entonces me ofrecí a acompañarla. Siempre es importante que existan dos formas de ver el material, no solo una, y en las películas autorreferenciales esta necesidad es aún mayor. Una primera certeza que tuve es que esa película tenía que ser editada por una mujer, porque lo que se estaba poniendo en juego era una forma de representar “lo femenino”; por lo tanto una mirada masculina podía ser muy disruptiva. De hecho, en la película casi no aparecen hombres. Por otra parte, no estoy segura si es diferente o no trabajar con directoras mujeres, pero creo que hay algo en esa camaradería que mencionaba antes, una especie de sinergia que surge entre dos mujeres solas en una isla de edición, que ciertamente me parece singular y necesaria.

En Mochila de plomo (Darío Mascambroni, 2018), ¿cómo influyó en el montaje trabajar con niñxs actores? ¿Es diferente a trabajar con adultxs?

La edad hizo que lxs personajes fueran más encantadores, pero la principal particularidad fue el hecho de que eran actores no profesionales. En rodaje todo el equipo se había enamorado de ellxs, y yo también me enamoré después. Los intentaba cuidar mucho para hacer justicia a su talento actoral, que era muy grande y del cual no parecían ser conscientes. Actuaban desde cierta ingenuidad y eso les imprimía mucha frescura, justamente por tener menos estructura. Siempre pienso que lxs actores y actrices son las personas que más expuestas están en una película. Estamos hablando de su cuerpo, su voz,

su imagen. Actúan con una entrega total y después en la isla de edición vemos todo, lo que está logrado y también sus momentos más vulnerables. Por eso, uno de los grandes gestos que debemos tener siempre es cuidar a nuestros actores y actrices. Después no importa si entienden o no todo lo que hicimos, pero nosotros sabemos que si en la película actúan bien, de alguna forma hemos sido partícipes de eso.

¿Qué importancia le das al sonido en la edición?

Al comienzo no tanta, lo trabajaba como si fuera un desprendimiento de la imagen y no como un lenguaje en sí mismo. Con los años fui entendiendo que el sonido incide sobre el ritmo, porque afecta la manera en que percibimos la duración de los planos. Por lo tanto es muy difícil sentir la cadencia de una película, su respiración, si no planteamos desde el montaje una primera propuesta de diseño sonoro. Es tan importante que, a veces, si no lo hago siento que no puedo entender dónde empieza y dónde termina cada plano, dónde debe ir el corte. El sonido, además de construir espacialidad y narrar con el fuera de campo, puede crear climas, enrarecer... Cuando se trabaja con propuestas más alejadas del realismo, es esencial trabajar con librerías que nos brinden ambientes y *foleys* —otra de mis partes preferidas—. Como editorxs hay que comprender el potencial expresivo del sonido, que opera ya no sobre la visión sino sobre el propio cuerpo, porque sus vibraciones nos atraviesan físicamente. Me sucedió en algunos proyectos donde si no editaba sonido no podía montar nada. Por ejemplo, *El árbol negro* (Damián Coluccio y Máximo Ciabella, 2018) es una película que va del realismo a lo onírico y entonces necesité usar la dimensión sonora en un sentido muy conceptual. En este caso, mi trabajo de edición fue mitad imagen y mitad sonido.

¿Considerás que lxs montajistas pueden ser autorxs o son el vehículo para que lxs directorxs se expresen?

Es una discusión interesante, pero creo que no debería haber una marca autorral en nuestro trabajo. Que sea una tarea artesanal no significa que le tengamos que imprimir marcas propias a cuestiones formales, como podrían ser el tipo de cortes, la forma de construir un dispositivo o una estructura. Justamente lo hermoso es que cada película es diferente y nuestro desafío es atender a esas particularidades, poder identificarlas y potenciarlas, no aplicar siempre el mismo método. El camino es desde el material hacia nosotros, nunca al revés. Porque tenemos que escucharlo y en base a eso proponer.

Con respecto a la autoría dentro de la película, si hiciste la foto, el sonido o el arte, siempre vas a sentir que tiene mucho de vos y de hecho es así. Por ejemplo, en el montaje proponemos cosas que después quedan, decidimos cuestiones

de puesta en escena, si eliminar o mantener un personaje, inventamos diálogos nuevos, hacemos miles de aportes que si bien después aprueba dirección, nacen de nosotrxs. Por eso es hermoso el cine, porque es una creación colectiva de muchas miradas al mismo tiempo. Nosotrxs acompañamos un proceso creativo, hacemos preguntas al director o la directora, pero no somos quienes las responden. La persona que dirige es la que pone en marcha el deseo de que la película exista y después pone el cuerpo durante los años que sean necesarios para terminarla. Es importante entender esa diferencia. Mi relación con una película dura el tiempo que edito, después se termina y estoy con otra. En cambio, las personas que dirigen están atravesadas años y años por sus proyectos, hay otra densidad ahí. Son cosas muy distintas las que se juegan en uno y otro caso.



Además de editora, sos docente. ¿Cómo te ha ayudado esa otra profesión?

Siempre me gustó pensar lo que hago mientras edito, porque si no con el tiempo te vas automatizando y se convierte en una operación metódica que no sabes cómo explicar. Durante mis jornadas anoto cosas al pie de los cuadernos, trato de sacar lo micro de las decisiones que voy tomando y llevarlas a un lugar más conceptual. De esta forma fui desglosando mi propia tarea y enmarcando los modos de hacer en algo más teórico. Esto me hace reflexionar todo el tiempo y me obliga a ponerle palabras a lo que hago en la isla, con

el fin de poder transmitírselo a alguien. En mis clases siempre hablo desde mi propia experiencia y comparto las herramientas que me resultan útiles en el quehacer cotidiano del oficio. Lo más importante es intentar transmitir el amor por lo que hacemos. Y después, estar en el aula y tener un diálogo genuino con mis alumnxs, escuchar cómo reinterpretan mis palabras o los textos que elijo y los van haciendo propios, es un proceso maravilloso y muy nutritivo. Por otra parte, me gusta dar clases porque me obliga a salir de la isla. Es un buen contacto con el mundo real (risas).

¿En qué crees que consiste ser una buena editora?

Lo primero es el compromiso con las películas en las que trabajamos, ese ir a fondo en probar todo lo que se presente como posibilidad, que nadie se quede con la duda de qué hubiera pasado si este plano estaba aquí o allá. Cerrar un corte final con la tranquilidad de que eso es lo mejor que el material podía darnos. También hay una ética, como supongo tienen todos los oficios, en la que debemos ser muy discretxs con el material, con las intimidades que nos vamos enterando, con las cosas que vemos que a alguien del equipo no le salieron tan bien. Ser una buena editora es saber guardar secretos. Además, no hay que querer destacar al montaje porque sí, desplegando artilugios cuando la película no los “está pidiendo”, solo para demostrar que los sabés hacer. Buscar resaltar el montaje por sobre la película me parece que sería no entender de qué se trata nuestro rol, cuyo espíritu es más bien un permanente trabajo contra el ego.

Este libro tendrá entre sus lectorxs a estudiantes de montaje, ¿qué consejo le darías a alguien que esté interesadx en esta profesión?

Hay dos cosas fundamentales que nos van construyendo como editorxs. Primero, el hacer, la práctica concreta sobre los materiales. Segundo, el nutrirnos del encuentro con cada director o directora. Esto último me parece esencial. Por eso hay que animarse a trabajar en proyectos y proponerse para el rol, aunque al inicio no manejemos del todo las herramientas y conceptos. Por otro lado, cuando yo empecé no estaban las asociaciones, como EDA, que son las que nos hicieron encontrar a quienes editamos en un espacio común, sin importar qué tipo de trayectoria traíamos, incluso en qué lugar vivíamos. Acortan las distancias, no solo geográficas sino también con la gente del medio que tenés la oportunidad de conocer. Asociarme significó un antes y un después en mi vida profesional, que se hizo mucho más amable en esto de sentir una contención; ya no estaba sola y lejos, si no que tenía a dónde acudir. Y me parece que las nuevas generaciones tendrían que aprovechar todo eso.

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

Quizás una buena manera sería decir que la película es como un gran rompecabezas, donde todas esas piezas sueltas, los planos y los sonidos, se van armando gracias a nuestro trabajo. Montar es lograr que cada pieza encuentre su lugar justo y darnos cuenta de cuáles son las que no encajan en ningún lado de ese dibujo que se va formando. Somos quienes arman la película, pero también le damos el ritmo, la estructura, construimos a los personajes y ayudamos a actuar bien a alguien. Todo lo que estuvo bien escrito y bien filmado, termina estando bien si la película está bien montada. Aunque muchas veces lo que estuvo mal, termina bien gracias a nosotrxs.



Anexo I

Trabajos realizados

Liliana Nadal (SAE)

2020

El día del pez – Dir. Pablo César

2019

Lobo suelto, revancha (cortometraje) – Dir. Nahuel Srnec

Ojos de arena – Dir. Alejandra Marino

2018

A oscuras – Dir. Victoria Miranda

Pensando en él – Dir. Pablo César

2017

La pulsera (serie) – Dir. Michelina Oviedo

Cortázar + Antin - Cartas iluminadas – Dir. Cinthia Rajschmir

2016

El cielo escondido (coguionista) – Dir. Pablo César

La hija – Dir. Luis Sampieri

El peor día de mi vida – Dir. Daniel Alvaredo

2015

Silo – Dir. Leandro Bartoletti

De mujeres argentinas como la Lola – Dir. Silvina Segundo

2014

Historias breves VIII: Cuestión de té (cortometraje) – Dir. María Monserrat Echeverría

Los dioses del agua – Dir. Pablo César

El mejor de nosotros – Dir. Jorge Rocca

2013

¿Dónde está Daniel Solano? – Dir. Leandro Aparicio

¿Cómo llegar a Piedrabuena? – Dir. Alejandra Marino

2012

Historias breves VII: Fábula (cortometraje) – Dir. Agustín Falco

Calabazas en la vereda (cortometraje) – Dir. Ramiro Simón

La revolución es un sueño eterno – Dir. Nemesio Juárez

Las mujeres llegan tarde – Dir. Marcela Balza

El sexo de las madres – Dir. Alejandra Marino

La primera mirada

2011

Perón, apuntes de una biografía – Dir. Jorge Coscia

El borde del tiempo – Dir. Jorge Rocca

Orillas – Dir. Pablo César

El derrotado – Dir. Javier Torre

2010

¿Tradición? (con Victoria Chaya Miranda) – Dir. Victoria Chaya Miranda

Ningún amor es perfecto – Dir. Pablo Sofovich

Historias breves VI: Cinco velitas (cortometraje) – Dir. Michelina Oviedo y Paula

Romero Levit

Franzie (con Fernando Galindo) – Dir. Alejandra Marino

2009

La moneda (cortometraje) – Dir. Sheila Eva Oves

Fantasmas de la noche – Dir. Santiago Carlos Oves

Historias breves V: Olimpíadas (cortometraje) – Dir. Magalí Bayón

De cerca nadie es normal – Dir. Marcelo Mosenson

Aroz con leche – Dir. Jorge Polaco

2008

Amor perdido – Dir. Santiago Carlos Oves

Tres deseos – Dir. Marcelo Trotta y Vivian Imar

2007

Hunabkú – Dir. Pablo César

Manuel de Falla, músico de dos mundos – Dir. José Luis Castiñeira de Dios

La velocidad funda el olvido – Dir. Marcelo Schapces

2005

Ojos – Dir. Jesús Braceras

Dar de nuevo – Dir. Atilio Perin

2004

Conversaciones con mamá (con Paula García) – Dir. Santiago Carlos Oves

El resquicio – Dir. Amin Yoma

Buena Vida Delivery – Dir. Leonardo di Cesare

2003

Sangre – Dir. Pablo César

2002

Gallardo Pérez, referí (cortometraje) – Dir. Marcos Rodríguez Vigo

2001

Cabecita Rubia – Dir. Luis Sampieri

Viaje por el cuerpo – Dir. Jorge Polaco

Gallito ciego – Dir. Juan Carlos Oves

2000

Un amor de Borges – Dir. Javier Torre

1999

Historias breves III: La media medalla (cortometraje) – Dir. Marco Grossi

1998

Afrodita, el jardín de los perfumes – Dir. Pablo César

1997

Ellos (cortometraje, con Pablo Ramos) – Dir. Carolina Graña

1996

Unicornio, el jardín de las frutas – Dir. Pablo César

1995

Con el alma (con Antonio Ripoll) – Dir. Gerardo Vallejo

Historias breves I: Noches áticas (cortometraje, asistente de montaje) – Dir. Sandra Gugliotta

1993

El general y la fiebre (con Darío Tedesco [SAE]) – Dir. Jorge Coscia y Emiliano López

1987

Chorros (con Darío Tedesco [SAE]) – Dir. Jorge Coscia y Guillermo Saura

Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul (Con Darío Tedesco [SAE]) – Dir. Jorge Coscia y Guillermo Saura

1979

Adiós reino animal (con Remo Chiarbonello y Darío Tedesco [SAE]) – Dir. Juan Schroder

El poder de las tinieblas (con Darío Tedesco [SAE]) – Dir. Mario Sabato



Hugo Primero (SAE)

2019

La Tapera – Dir. Luis Pietragalla

2017

Los últimos (con Misael Bustos) – Dir. Nicolás Puenzo

2015

Cromo (serie) – Dir. Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik

2014

Planta madre – Dir. Gianfranco Quattrini

2013

Wakolda – Dir. Lucía Puenzo

2010

Más adelante (cortometraje incluido en la serie *25 miradas, 200 minutos*) – Dir. Lucía Puenzo y Esteban Puenzo

2009

El niño pez – Dir. Lucía Puenzo

Teclópolis (cortometraje) – Dir. Javier Mrad y Javier Salazar

2008

Los invisibles (cortometraje) – Dir. Lucía Puenzo

2007

XXY (con Alex Zitto) – Dir. Lucía Puenzo

2004

La puta y la ballena – Dir. Luis Puenzo

2002

Algunos que vivieron, incluido en *Silencio roto* (miniserie) – Dir. Luis Puenzo

2001

Rerum novarum – Dir. Nicolás Batlle, Fernando Molnar y Sebastián Schindel

1990

Vivitos y coleando – Dir. Gabriel Arbós

1980

Casa de muñecas (miniserie, con Horacio Delgado) – Dir. Diana Álvarez

1979

Fortín quieto (miniserie) – Dir. Roberto Denis



Laura Bua (SAE)

2018

Here & Now / Aquí y ahora – Dir. Teresa Costantini

2017

Yo soy así, Tita de Buenos Aires – Dir. Teresa Costantini

2016

Tal vez la próxima (cortometraje, con Delfina Jauregualzo) – Dir. Delfina Jauregualzo

2015

Resplandecientes (cortometraje) – Dir. Sebastián Zayas

2014

Buscando a Tita – Dir. Teresa Costantini

2013

4/4 – Dir. Sebastián Zayas

El mal menor (serie) – Dir. Luciano Cocciardi, Eduardo Rípari y Mauro Incardona

2012

Morriña, nostalgia de la tierra natal – Dir. Esther Goris

2011

¿Estamos despertando a tiempo? (cortometraje Juegos Olímpicos Londres 2012) – Dir. Teresa Costantini

2009

Felicitas – Dir. Teresa Costantini

2007

Pare, mire, escuche – Dir. José Luis Marqués

2006

El amor y la ciudad – Dir. Teresa Costantini

Solo nos queda volver a perdernos (colaboración en montaje) – Dir. Paula Giménez Zapiola y Clara Suárez

2004

Cuatro mujeres descalzas (primer corte de montaje) – Dir. Santiago Loza

2003

El favor—Dir. Pablo Sofovich

2002

Sin intervalo—Dir. Teresa Costantini

Fugaz—Dir. Víctor Dinenzón

2001

Marechal, o la caída de Los Ángeles—Dir. Gustavo Fontán

2000

Donde cae el sol—Dir. Gustavo Fontán

1999

Acrobacias del corazón—Dir. Teresa Costantini

Las aventuras de Dios—Dir. Eliseo Subiela

1998

Campo de sangre—Dir. Gabriel Arbós

1997

Mar de amores—Dir. Víctor Dinenzón

1994

Pájaros prohibidos (cortometraje)—Dir. Mercedes García Guevara

1993

Locos de contento—Dir. Beda Docampo Feijoo

Dónde queda el paraíso—Dir. Beda Docampo Feijoo

1992

No sé por qué te quiero tanto—Dir. Laura Bua y Silvia Chanvillard (Grupo Cine Testimonio Mujer)

1991

La escuela de la señorita Olga—Dir. Mario Piazza

1988

Nadie nada nunca—Dir. Raúl Beceyro

Solas o mal acompañadas—Dir. Laura Bua y Silvia Chanvillard (Grupo Cine Testimonio Mujer)

La primera mirada

1987

La historia en la arena – Dir. Hugo Lescano

A los compañeros la libertad – Dir. Carmen Guarini y Marcelo Céspedes

1986

Dolly vuelve a casa (cortometraje) – Dir. Martín Rejtman

1985

La cruz Gil – Dir. Víctor Benítez (Grupo Cine Testimonio)

Tobas – Dir. Silvia Chanvillard (Grupo Cine Testimonio)

Lo estamos haciendo – Dir. Silvia Chanvillard (Grupo Cine Testimonio)

1984

Ni tan blancos, ni tan indios – Dir. Silvia Chanvillard y Tristán Bauer (Grupo Cine Testimonio)

1982

Los Totos – Dir. Marcelo Céspedes (Grupo Cine Testimonio)

1981

Martín Choque, un telar en San Isidro – Dir. Tristán Bauer y Silvia Chanvillard (Grupo Cine Testimonio)



Ana Poliak

2019

El polvo (colaboración en guion y montaje) – Dir. Nicolás Torchinsky

Wolff-On composition (asesora de montaje) – Dir. Ernesto Livon Grosman

2018

La otra piel – Dir. Inés de Oliveira Cézár

Baldío – Dir. Inés de Oliveira Cézár

2017

Pedaleando por la libertad (idea y montaje) – Dir. Sabina Döggic

2016

La nostalgia del centauro (dirección de montaje) – Dir. Nicolás Torchinsky

2013

13 puertas – Dir. David Rubio

El hombre congelado – Dir. Carolina Campo Lupo

2011

La belleza – Dir. Daniela Seggiaro

La infinita distancia (asesora de montaje) – Dir. Florencia Castagnani

2008

Puentes (asesora de montaje) – Dir. Julián Giulianelli

2007

Extranjera – Dir. Inés de Oliveira Cézár

2005

Cómo pasan las horas – Dir. Inés de Oliveira Cézár

El buen destino – Dir. Leonor Benedetto

2004

Parapalos – Dir. Ana Poliak

Cantata de las cosas solas – Dir. Willi Behnisch

2001

Extraño – Dir. Santiago Loza

2000

La fe del volcán – Dir. Ana Poliak

La primera mirada

1998

Casi ángeles – Dir. Colectivo Alumnos Universidad de La Plata

1997

Invierno mala vida – Dir. Gregorio Cramer

1993

Ciudad de Dios – Dir. Víctor González

1990

Que vivan los crotos – Dir. Ana Poliak



Alejandro Parysow (SAE)

2019

Inmortal – Dir. Fernando Spiner

El jardín de bronce (serie, segunda temporada con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Hernán Goldfrid y Pablo Fendrik

Entre hombres (miniserie) – Dir. Pablo Fendrik

2018

El hijo – Dir. Sebastián Schindel

La caída (miniserie, con Alejandro Alem [SAE] y Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Mario Segade

Edha (serie, con Alejandro Brodersohn [SAE]) – Dir. Daniel Burman

2017

La boya – Dir. Fernando Spiner

Charco, canciones del Río de la Plata (con Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Julián Chalde

El jardín de bronce (serie, primera temporada, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Hernán Goldfrid y Pablo Fendrik

La fragilidad de los cuerpos (miniserie, con Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Miguel Cohan
Cuéntame cómo pasó (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE] y Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Jorge Bechara y Daniel Galimberti

2016

Maracaibo – Dir. Miguel Rocca

Silencios de familia (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

Vida de película (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Matías Bertilotti

2015

Malcriados – Dir. Felipe Martínez Amador

Campaña antiargentina (con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Alejandro Parysow

Signos (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

Los siete locos y los lanzallamas (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Fernando Spiner y Ana Piterbarg

2014

Showroom (con Andrés Ciambotti) – Dir. Fernando Molnar

Regimiento 7 (cortometraje) – Dir. Fernando Spiner

Caídos del mapa, la serie (con Conan Doyle y Leandro Mark) – Dir. Nicolás Silbert y Leandro Mark

Embarcados (serie) – Dir. Santiago de Bianchetti

La primera mirada

2013

Caidos del mapa – Dir. Nicolás Silbert y Leandro Mark

Las huellas del secretario (serie) – Dir. Matías Bertilotti

Farsantes (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone y Jorge Bechara

Solamente vos (tira diaria, con Santiago Parysow [SAE], Alejandro Alem [SAE], Santiago Gonzalez, Juan Pablo Lloret y Juan Martín Riancho [EDA]) – Dir. Claudio Ferrari y Rodolfo Antúnez

2012

Tiempos compulsivos (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

Condicionados (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Mario Carnevale

121212 (serie web) – Dir. Rodolfo Antúnez

Ciudades ADN (serie) – Dir. Luis Galmes

2011

El rastro (serie web) – Dir. Diego Suárez

El puntero (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

Sr. y Sra. Camas (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE] y Juan Pablo Lloret) – Dir. Eduardo Rípari y Mariano Ardanaz

Los únicos (tira diaria con Santiago Parysow [SAE] y Juan Pablo Lloret) – Dir. Sebastián Pivotto y Rodolfo Antúnez

2010

Aballay, el hombre sin miedo – Dir. Fernando Spiner

Ser útil hoy (cortometraje) – Dir. Víctor Laplace

Para vestir santos (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

Contra las cuerdas (tira diaria, con Santiago Parysow [SAE] y Juan Pablo Lloret) – Dir. Alejandro Maci, Matías Bertilotti y Gustavo Luppi

Alguien que me quiera (tira diariam, con Santiago Parysow [SAE] y Juan Pablo Lloret) – Dir. Sebastián Pivotto y Martín Saban

2009

Impostores (miniserie, con Santiago Ricci y Alejandro Carrillo Penovi [SAE]) – Dir. Bruno Stagnaro

Tratame bien (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

Epitafios 2 (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone y Alberto Lecchi

Valientes (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE] y Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Sebastián Pivotto y Martín Saban

Mitos, crónicas de un amor descartable (serie, con Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Diego Suárez

Ensayando (piezas documentales para Esmadrid, España) – Dir. Juan Pablo Lacroze

2008

El Ratón Pérez 2 – Dir. Andrés Schaer

Todos contra Juan (serie, con Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Gabriel Nesci y Jesús Braceras

Socias (serie, con Alejandro Alem [SAE] y Juan Pablo Lloret) – Dir. Pablo Fisherman

Por amor a vos (tira diaria, con Santiago Parysow [SAE] y Juan Pablo Lloret) – Dir. Rodolfo Antúnez y Federico Palazzo

Variaciones (serie) – Dir. Alberto Lecchi y Juan Pablo Laplace

2007

Encarnación – Dir. Anahí Berneri

El hombre que volvió de la muerte (serie, con Alejandro Alem [SAE] y Juan Pablo Lloret) – Dir. Jorge Nisco y Jorge Bechara

Son de Fierro (tira diaria, con Santiago Parysow [SAE] y Juan Pablo Lloret) – Dir. Jorge Nisco, Jorge Bechara y Rodolfo Antúnez

2006

Amas de casa desesperadas (versiones para Argentina, Colombia, Ecuador y Brasil, con Alejandro Alem [SAE] y Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Marc Cherry, Marcos Carnevale y Sebastián Pivotto

Sos mi vida (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel De Felippo y Rodolfo Antúnez

2005

Derecho de familia – Dir. Daniel Burman

Mujeres asesinas (serie, con Alejandro Alem [SAE]) - Versión argentina (3 temporadas) y versión italiana (unitario) – Dir. Daniel Barone, Jorge Nisco, Alberto Lecchi, Sebastián Pivotto, Marcos Carnevale y Martín Desalvo

Botines (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Jorge Nisco, Jorge Bechara y Sebastián Pivotto

Una familia especial (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE] y Gonzalo Arias) – Dir. Daniel De Felippo y Rodolfo Antúnez

Hombres de honor (tira diaria, con Santiago Parysow [SAE], Alejandro Alem [SAE] y Gonzalo Arias) – Dir. Daniel Barone, Jorge Bechara y Martín Saban

Sin código 2 (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE] y Gonzalo Arias) – Dir. Jorge Nisco

2004

18-J – Dir. Adrián Caetano, Daniel Burman, Lucía Cedrón, Adrián Suar y otros

Epitafios (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Jorge Nisco y Alberto Lecchi

Locas de amor (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

Sin código (serie, con Alejandro Alem [SAE] y Gonzalo Arias) – Dir. Jorge Nisco

Los secretos de papá (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE] y Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Daniel De Felippo y Víctor Stella

La primera mirada

Pensionados (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Rodolfo Antúnez y Víctor Stella

Padre coraje (tira diaria, con Gonzalo Arias y Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Sebastián Pivotto y Martín Saban

2003

El juego de Arcibel (con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Alberto Lecchi

El día que me amen (con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

Durmiendo con mi jefe (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Rodolfo Antúnez

Soy gitano (tira diaria, con Santiago Parysow [SAE] y Gonzalo Arias) – Dir. Jorge Nisco, Sebastián Pivotto, Jorge Bechara y Martín Saban

No es lo que parece (miniserie) – Dir. Daniel Barone

2002

Adiós querida Luna – Dir. Fernando Spiner

Son amores (tira diaria, dos temporadas, con Santiago Parysow [SAE] y Gonzalo Arias) – Dir. Jorge Nisco, Daniel De Felippo y Rodolfo Antúnez

099 central (tira diaria, con Santiago Parysow [SAE] y Gonzalo Arias) – Dir. Jorge Nisco, Sebastián Pivotto y Jorge Bechara

Final de juego (miniserie) – Dir. Sebastián Pivotto

2001

Déjala correr (con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Alberto Lecchi

Culpables (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

El sodero de mi vida (tira diaria, con Santiago Parysow [SAE] y Gonzalo Arias) – Dir. Sebastián Pivotto y Oscar Rodríguez

22, el loco (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Jorge Nisco y Rodolfo Antúnez

2000

Apariencias (con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Alberto Lecchi

Ilusiones compartidas (tira diaria) – Dir. Jorge Nisco y Rodolfo Antúnez

Primicias (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone, Jorge Nisco y Daniel De Felippo

1999

Alma mía (con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

Vulnerables (unitario, dos temporadas, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone y Adrián Suar

Por el nombre de Dios (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Jorge Nisco

El hombre (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Jorge Nisco

Campeones de la vida (tira diaria, dos temporadas, con Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Sebastián Pivotto, Oscar Rodríguez y Ana Piterbarg

El encuentro (cortometraje) – Dir. Maximiliano Gerscovich

1998

Cohen vs. Rosi (con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

Gasoleros (tira diaria, dos temporadas, con Santiago Parysow [SAE] y Gonzalo Arias)
– Dir. Sebastián Pivotto, Oscar Rodríguez y Rodolfo Antúnez

1997

La sonámbula, recuerdos del futuro – Dir. Fernando Spiner

RRDT (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Jorge Nisco

Carola Casini (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Sebastián Pivotto

1996

Verdad consecuencia (serie, dos temporadas, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

1995

Poliladron (serie, tres temporadas, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Fernando Spiner, Leonardo Becchini, Jorge Nisco, Sebastián Pivotto y Daniel De Felippo

Bajamar, la costa del silencio (miniserie) – Dir. Fernando Spiner

1994

Fotos del alma – Dir. Diego Musiak

¿Le molestaría si le hago una pregunta? (cortometraje) – Dir. Alejandro Brodersohn

La ausencia (cortometraje) – Dir. Pablo Ramos

1992

Los ojos cerrados (cortometraje) – Dir. Alejandro Parysow



Andrés Tambornino (SAE)

2019

El retiro – Dir. Ricardo Díaz Lacoponi

El escultor de los kilómetros – Dir. Mauricio Salleses

50 Chuseok – Dir. Tamae Garateguy

2018

Cuando brillan las estrellas – Dir. Natalia Hernández

Sueño Florianópolis – Dir. Ana Katz

¿Qué puede pasar? – Dir. Alejandro Gruz y Andrés Tambornino

2017

El candidato – Dir. Daniel Hendler

Nadie nos mira – Dir. Julia Solomonoff

Todo lo que veo es mío – Dir. Román Podolsky y Mariano Galperin

2016

Las toninas van al este – Dir. Verónica Perrotta y Gonzalo Delgado

Maldito seas Waterfall – Dir. Alejandro Chomski

El rey del Once – Dir. Daniel Burman

2015

Tras la pantalla – Dir. Marcos Martínez

Ellos te eligen – Dir. Mario Levit

Mi amiga del parque – Dir. Ana Katz

La parte ausente – Dir. Galel Maidana

2014

El Bumbún – Dir. Fernando Bermúdez

Invasión – Dir. Abner Benaim

Se acabó la épica – Dir. Matilde Michanié

Ochentaisiete – Dir. Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade

Pantanal – Dir. Andrew Sala

Su realidad – Dir. Mariano Galperin

2013

Bomba – Dir. Sergio Bizzio

El día trajo la oscuridad – Dir. Martín Desalvo

Algunos días sin música – Dir. Matías Rojo

Lumpen – Dir. Luis Ziembrowski

20.000 besos – Dir. Sebastián de Caro

2012

Abril en Nueva York – Dir. Martín Piroyansky

A la deriva – Dir. Fernando Pacheco

Aire de chacarera – Dir. Nicolás Tacconi

El etnógrafo – Dir. Ulises Rosell

2011

Los chicos invisibles (cortometraje) – Dir. Mario Levit

Los Marziano – Dir. Ana Katz

El circuito de Román – Dir. Sebastián Brahm

2010

Norberto apenas tarde – Dir. Daniel Hendler

El notificador – Dir. Blas Eloy Martínez

2009

El último verano de la Boyita (con Rosario Suárez [SAE]) – Dir. Julia Solomonoff

S.O.S. Ex – Dir. Andrés Tambornino

2007

Una novia errante – Dir. Ana Katz

2005

Solos – Dir. José Toti Glusman

2004

Camisea – Dir. Enrique Bellande

Buenos Aires 100 kilómetros – Dir. Pablo José Meza

2003

Bar “El Chino” – Dir. Daniel Burak

1998

Pizza, birra, faso – Dir. Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro



Nicolás Goldbart

2019

El hombre del futuro – Dir. Felipe Ríos Fuentes

Doberman – Dir. Azul Lombardía

A terapia – Dir. Roberto Moreira

Deep Hatred – Dir. Daniela Carvalho

The Adopters – Dir. Daniel Gimelberg

2018

All Inclusive – Dir. Diego Levy y Pablo Levy

Necronomicón – Dir. Marcelo Schapces

2017

Platos Voladores – Dir. Andrés Aloí y Sebastian Aloí

A Trip to the Moon – Dir. Joaquín Cambre

La cordillera – Dir. Santiago Mitre

2016

Amateur – Dir. Sebastian Perillo

Terror 5 – Dir. Sebastián Rotstein y Federico Rotstein

2015

Dispuesto a todo (especial de TV) – Dir. Ariel Winograd

2014

3:13 Three Thirteen – Dir. David Jaure Rosenbaum

2013

Jorge (serie) – Dir. Nicolás Goldbart

2012

Amor a mares – Dir. Ezequiel Crupnicoff

La araña vampiro – Dir. Gabriel Medina

2011

Dulce de leche – Dir. Mariano Galperin

Ulises – Dir. Oscar Godoy

2010

Fase 7 (con Pablo Barbieri [EDA/SAE]) – Dir. Nicolás Goldbart

2009

Silencios – Dir. Mercedes García Guevara

2008

Los paranoicos – Dir. Gabriel Medina

Futuro perfecto – Dir. Mariano Galperin

2007

La señal – Dir. Rodrigo Moreno y Vivi Tellas

2006

Cara de queso 'mi primer ghetto' (supervisión de montaje) – Dir. Ariel Winograd

Sofacama – Dir. Ulises Rosell

El custodio – Dir. Rodrigo Moreno

2004

Familia rodante – Dir. Pablo Trapero

Historias Breves IV: Más quel mundo (cortometraje) – Dir. Lautaro Núñez de Arco

2003

Hoy y mañana – Dir. Alejandro Chomski

El fondo del mar – Dir. Damián Szifron

2002

Kill (cortometraje) – Dir. Romina Cohn

Los simuladores (serie, Episodio: *Tarjeta de navidad*) – Dir. Damián Szifron

El descanso – Dir. Rodrigo Moreno, Ulises Rosell y Andrés Tambornino

El bonaerense – Dir. Pablo Trapero

2001

Bonanza (En vías de extinción) – Dir. Ulises Rosell

Modelo 73 – Dir. Rodrigo Moscoso

Naikor, la estación de servicio – Dir. Pablo Trapero

Historias breves III: Él séptimo día (cortometraje) – Dir. Gabriel Lichtmann

1999

Mundo Grúa – Dir. Pablo Trapero

1998

Derecho Viejo (cortometraje, con Mariano Llinás) – Dir. Mariano Llinás



Delfina Castagnino

2019

Angélica (con Andrés Pepe Estrada, también guion) – Dir. Delfina Castagnino

La sangre que compartimos (con Susana Leunda) – Dir. Manuel Giménez

Chaco (con Valeria Racioppi [SAE]) – Dir. Diego Mondaca

Venezia (con Rodrigo Guerrero) – Dir. Rodrigo Guerrero

El cuidado de los otros – Dir. Mariano González

Ciegos (con Santiago Esteves) – Dir. Fernando Zuber

Implosión (edición en rodaje) – Dir. Javier Van de Couter

2018

Rosita – Dir. Verónica Chen

Tampoco tan grandes (con Alberto Ponce [SAE]) – Dir. Federico Sosa

Paisaje – Dir. Jimena Blanco

Casa del Teatro (con Ana Remón [SAE], Hernán Roselli y Valeria Racioppi [SAE]) – Dir. Hernán Roselli

2017

Alanis (con Andrés Pepe Estrada) – Dir. Anahí Berneri

Alanis (trailer) – Dir. Anahí Berneri

Princesita (con Andrea Chignoli y Felipe G. Haberle) – Dir. Marialy Rivas

Tigre (con Ulises Porra y Damián Tetelbaum [SAE]) – Dir. Ulises Porra y Silvina Schnicer

El Pampero – Dir. Matías Lucchesi

2016

Los globos (con Santiago Esteves y Mariano González) – Dir. Mariano González

Vapor (trailer) – Dir. Mariano Goldgrob

2015

Mate-me por favor (con Marília Moraes) – Dir. Anita Rocha da Silveira

La patota (con Leandro Aste [SAE] y Joana Collier) – Dir. Santiago Mitre

La vida después – Dir. Pablo Bardauil y Franco Verdoia

Alias María – Dir. José Luis Rugeles

2014

Al final de la noche (cortometraje) – Dir. Cristian Gómez Aguilar

Mauro (con Hernán Roselli) – Dir. Hernán Roselli

Ciencias naturales – Dir. Matías Lucchesi

El cerrajero – Dir. Natalia Smirnoff

El cerrajero (trailer) – Dir. Natalia Smirnoff

2013

Mujer conejo (con Andrés Pepe Estrada) – Dir. Verónica Chen

Algunas chicas (con Andrés Pepe Estrada) – Dir. Santiago Palavecino

La playa de México (cortometraje, con Estefanía Curuchaga) – Dir. Gastón Margolin y Martín Morgenfeld

Los posibles (con Susana Leunda) – Dir. Santiago Mitre y Juan Onofri Barbato

2012

Villegas – Dir. Gonzalo Tobal

Los salvajes (con Andrés Pepe Estrada) – Dir. Alejandro Fadel

2011

El estudiante – Dir. Santiago Mitre

2010

Cynthia todavía tiene las llaves (cortometraje) – Dir. Gonzalo Tobal

Lo que más quiero (montaje y guion) – Dir. Delfina Castagnino

2009

El tango de mi vida (con Sebastián Carreras y Hernán Roselli) – Dir. Hernán Belón

Todos mienten – Dir. Matías Piñeiro

Todos mienten (trailer) – Dir. Matías Piñeiro

2008

Luego – Dir. Carola Gliksberg

2006

Fantasma (con Lisandro Alonso) – Dir. Lisandro Alonso

2004

Las manos (cortometraje) – Dir. Juan Ronco

Los muertos (con Lisandro Alonso y Ezequiel Borovinsky) – Dir. Lisandro Alonso

2002

Hotel Samsara (cortometraje) - Dir. Delfina Castagnino



Alejo Moguillansky

2019

Un paraíso socialista – Dir. Cristian Pauls

Por el dinero – Dir. Alejo Moguillansky

2018

La flor, partes 2 y 3 (con Agustín Rolandelli) – Dir. Mariano Llinás

Ai Weiwei en Buenos Aires (cortometraje) – Dir. Alejo Moguillansky

2017

La vendedora de fósforos (con Walter Jakob) – Dir. Alejo Moguillansky

Las olas (con Pablo Riera) – Dir. Adrián Biniez

Fortín Tiburcio – Dir. Cristian Pauls

Canela – Dir. Cecilia del Valle

2016

Orione (con Toia Bonino) – Dir. Toia Bonino

El trabajo industrial (cortometraje, con Sebastián Schjaer, Joaquín Aras y José María Aviles) – Dir. Gerardo Naumann

La flor, parte 1 – Dir. Mariano Llinás

2014

El cielo del centauro – Dir. Hugo Santiago

El escarabajo de oro (con Mariano Llinás) – Dir. Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund

2013

Los pálidos (cortometraje, con Andrés Quaranta y Sebastián Schjaer) – Dir. Martín Kalina

El loro y el cisne – Dir. Alejo Moguillansky

2012

Viola – Dir. Matías Piñeiro

2011

Tres fábulas de Villa Ocampo – Dir. Mariano Llinás y Alejo Moguillansky

Ostende – Dir. Laura Citarella

La vida nueva (con Santiago Esteves) – Dir. Santiago Palavecino

2010

Rosalinda (mediometraje) – Dir. Matías Piñeiro

2009

Secuestro y muerte – Dir. Rafael Filippelli

Castro (con Mariano Llinás) – Dir. Alejo Moguillansky

Novios del campo (con Martín Mainoli y Lukas Valenta Rinner) – Dir. Gerardo Naumann y Nele Wohlatz

Ocio – Dir. Juan Villegas y Alejandro Lingenti

2008

Historias extraordinarias (con Agustín Rolandelli) – Dir. Mariano Llinás

2007

El hombre robado – Dir. Matías Piñeiro

La rabia – Dir. Albertina Carri

2006

Música nocturna – Dir. Rafael Filippelli

A propósito de Buenos Aires – Dir. Manuel Ferrari, Alejo Franzetti, Matín Kalina, Cecilia Libster, Francisco Pedemonte, Clara Picasso, Matías Piñeiro, Juan Ronco, Andrea Santamaría, Malena Solarz y Nicolás Zukerfeld

2005

La prisionera (con Fermín Villanueva) – Dir. Alejo Moguillansky y Fermín Villanueva

Otra vuelta – Dir. Santiago Palavecino

2004

El carapálida (cortometraje) – Dir. Agustín Mendilaharsu

Esas cuatro notas – Dir. Rafael Filippelli

2001

Lola / Gonzalo (cortometraje) – Dir. Alejo Moguillansky

1999

Un modo romántico de vivir su vida – Dir. Alejo Moguillansky



Santiago Parysow (SAE)

2019

Bronco (serie) – Dir. Max Zunino

Clorofilia (serie) – Dir. Andrés Sehikmann

Monzón (serie) – Dir. Jesús Braceras

2018

Productores (serie) – Dir. Carolina Colmenero y Lucia Valdemoros

Sobremesa (serie) – Dir. Carolina Colmenero

La caída (miniserie, con Alejandro Alem [SAE] y Alejandro Parysow [SAE]) – Dir. Mario Segade

2017

La salvación – Dir. Flor Román

Un año de danza – Dir. Cecilia Miljiker

Charco, canciones del Río de la Plata (con Alejandro Parysow [SAE]) – Dir. Julián Chalde

Cuéntame cómo pasó (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE] y Alejandro Parysow [SAE]) – Dir. Jorge Bechara y Daniel Galimberti

2016

La fragilidad de los cuerpos (miniserie, con Alejandro Parysow [SAE]) – Dir. Miguel Cohan

Nafta súper (serie) – Dir. Nicanor Loreti

Big Mama laboratorio (serie) – Dir. Flor Román

2013

Solamente vos (tira diaria - con Alejandro Parysow [SAE], Alejandro Alem [SAE], Santiago Gonzalez - Juan Pablo Lloret y Juan Martín Riancho [EDA]) – Dir. Claudio Ferrari y Rodolfo Antúnez

El balón de todos (serie) – Dir. Santiago Parysow

Delirium – Dir. Carlos Kaumakamian

2011

Los únicos (tira diaria, con Juan Pablo Lloret) – Dir. Sebastián Pivotto y Rodolfo Antúnez

2010

Contra las cuerdas (tira diaria, con Alejandro Parysow [SAE] y Juan Pablo Lloret) – Dir. Alejandro Maci, Matías Bertilotti y Gustavo Luppi

Alguien que me quiera (tira diaria con Juan Pablo Lloret) – Dir. Matías Bertilotti, Sebastián Pivotto y Martín Saban

2009

Mitos, crónicas de un amor descartable (serie, con Alejandro Parysow [SAE]) – Dir. Diego Suárez

Valientes (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE] y Alejandro Parysow [SAE]) – Dir. Sebastián Pivotto y Martín Saban

Algún lugar en ninguna parte – Dir. Víctor Dínazon

2008

Todos contra Juan (serie, con Alejandro Parysow [SAE]) – Dir. Gabriel Nesci y Jesús Braceras

Por amor a vos (tira diaria, con Juan Pablo Lloret) – Dir. Federico Palazzo

2007

Son de Fierro (tira diaria, con Alejandro Parysow [SAE] y Juan Pablo Lloret) – Dir. Rodolfo Antúnez y Jorge Bechara

2006

Amas de casa desesperadas (serie, con Alejandro Alem [SAE] y Alejandro Parysow [SAE]) – Dir. Marcos Carnevale y Sebastian Pivotto

2005

Hombres de honor (tira diaria, con Alejandro Parysow [SAE], Alejandro Alem [SAE] y Gonzalo Arias) – Dir. Daniel Barone, Jorge Bechara y Martín Saban

2004

Los secretos de papá (tira diaria) – Dir. Daniel De Filippo y Víctor Stella

2003

Tres son multitud (tira diaria) – Dir. Miguel Cruz Carretero y Sebastián Pivotto

2002

Son amores (tira diaria) – Dir. Daniel De Filippo y Víctor Stella

2001

El sodero de mi vida (tira diaria) – Dir. Oscar Rodríguez y Sebastian Pivotto

2000

Campeones de la vida (tira diaria) – Dir. Oscar Rodríguez y Sebastián Pivotto

La primera mirada

1999

Gasoleros (tira diaria) – Dir. Oscar Rodríguez, Sebastian Pivotto y Rodolfo Antúnez



Carla Muzykantski (SAE)

2016

Sol de enero (cortometraje, con Maximiliano A. Cáceres) – Dir. Maximiliano A. Cáceres

2015

Variaciones Walsh (serie) – Dir. Alejandro Maci

2012

TV por la inclusión (serie, con Julieta Liscovsky) – Dir. Alejandro Maci

2005

Caseros, en la cárcel – Dir. Julio Raffo

2000

Cerca de la frontera (con Miguel Pérez ([EDA/SAE]) – Dir. Rodolfo Durán

El camino (asistente de montaje) – Dir. Javier Olivera

Ojos que no ven (asistente de montaje) – Dir. Beda Docampo Feijóo



Juan Pablo Lloret

2020

El tigre Verón (unitario, segunda temporada, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

2019

Puerta 7 (serie, con Luis Barros [EDA/SAE]) – Dir. Israel A. Caetano

2018

El Host (serie, primera temporada) – Dir. Sebastián Pivotto

2017

El maestro (unitario, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel Barone

Las estrellas (tira diaria, con Santiago González, Alejandro Alem [SAE] y Diego Crocci) – Dir. Sebastián Pivotto, Alejandro Ibáñez y Lucas Gil

2016

Quiero vivir a tu lado (tira diaria, Mariana Quiroga Bertone [EDA]) – Dir. Alejandro Ibáñez y Gustavo Luppi

2015

Esperanza mía (tira diaria, con Santiago González y Mariana Quiroga Bertone [EDA]) – Dir. Sebastián Pivotto y Lucas Gil

Los ricos no piden permiso (tira diaria, con Mariana Quiroga Bertone [EDA]) – Dir. Gustavo Luppi, Rodolfo Antúnez y Alejandro Ibáñez

2014

Guapas (tira diaria, con Sebastián González y Juan Martín Riancho [EDA]) – Dir. Daniel Barone y Lucas Gil

Huellas Digitales (con Santiago González, Santiago Parysow [SAE] y Juan Martín Riancho [EDA]) – Dir. Juan Pablo Lloret

2013

Solamente vos (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE], Alejandro Parysow [SAE], Santiago González - Santiago Parysow [SAE] y Juan Martín Riancho [EDA]) – Dir. Claudio Ferrari y Rodolfo Antúnez

2012 - 2013

Violetta (serie, tres temporadas, con Gabriel Gardeazabal [EDA]) – Dir. Jorge Nisco, Martín Saban y Lucas Gil

Sueño dorado (con Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Santiago Parysow

2011

Sr. y Sra. Camas (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE] y Alejandro Parysow [SAE]) – Dir. Eduardo Rípari y Mariano Ardanaz

Los únicos (tira diaria, con Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Sebastián Pivotto y Rodolfo Antúnez.

El puntero (unitario, un capítulo) – Dir. Daniel Barone

Solo un momento (con Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Santiago Parysow

2010

Contra las cuerdas (con Alejandro Parysow [SAE])

Alguien que me quiera (tira diaria, con Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Sebastián Pivotto y Martín Saban

2009

Valientes (tira diaria, con Alejandro Alem [SAE] y Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Sebastián Pivotto y Martín Saban

2008

Por amor a vos (tira diaria, con Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Federico Palazzo y Rodolfo Antúnez

2007

Socias (serie, con Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Pablo Fisherman

Son de Fierro (tira diaria, con Alejandro Parysow [SAE] y Santiago Parysow [SAE]) – Dir. Jorge Nisco, Jorge Bechara y Rodolfo Antúnez

El hombre que volvió de la muerte (tira diaria, dos capítulos, con Alejandro Alem [SAE] y Alejandro Parysow [SAE]) – Dir. Jorge Nisco y Jorge Bechara

2006

Sos mi vida (tira diaria, con Alejandro Parysow [SAE] y Alejandro Alem [SAE]) – Dir. Daniel De Felippo y Rodolfo Antúnez

2004

Epitafios (tira diaria, asistente de edición) – Dir. Jorge Nisco y Alberto Lecchi

Padre Coraje (tira diaria, asistente de edición) – Dir. Martín Saban y Sebastián Pivotto

2003

Soy Gitano (tira diaria, asistente de edición) – Dir. Jorge Nisco y Sebastián Pivotto



Valeria Racioppi (SAE)

2019

Planta permanente – Dir. Ezequiel Radusky

Chaco (con César Díaz y Delfina Castagnino) – Dir. Diego Mondaca

2018 - 2019

Una casa lejos – Dir. Mayra Botero

Ficción privada – Dir. Andrés Di Tella

2018

La botera – Dir. Sabrina Blanco

La afinadora de árboles – Dir. Natalia Smirnoff

2017 - 2018

Solo (con Jeanne Oberson) – Dir. Artemio Benki

Ausencia de mí – Dir. Melina Terribili

Mapa de sueños latinoamericanos – Dir. Martín Weber

2017

El silencio es un cuerpo que cae – Dir. Agustina Comedi

2016

Historia natural – Dir. Alfredo Lichter

Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas (con Julián Goyoaga y Germán Tejeira) – Dir. Julián Goyoaga

Los sentidos – Dir. Marcelo Burd

Extramuros – Dir. Liv Zaretsky

2015

Los cuerpos dóciles – Dir. Matías Scarvaci y Diego Gachassin

327 cuadernos (con Felipe Guerrero) – Dir. Andrés Di Tella

2014 - 2015

Damiana Kryygi – Dir. Alejandro Fernández Mouján

2014

La lluvia es también no verte – Dir. Mayra Bottero

Sin dejar rastro – Dir. Diego Kartaszewicz

2013

Alfonsina (con Rosario Suarez [SAE]) – Dir. Christoph Kühn

Paraíso Red Delicious – Dir. Lucrecia Frassetto

2012 - 2013

Un día gris, un día azul, igual al mar—Dir. Luciara Terribili y Melina Terribili

2012 -2011

Años de calle—Dir. Alejandra Grinschpun

Los días—Dir. Ezequiel Yanco

2010 - 2011

Topos (con Emiliano Romero)—Dir. Emiliano Romero

2010

Hoy como ayer—Dir. Bernie IJdis

2010

MC/MM—Dir. Mariano Sus

2009 - 2010

Sarah—Dir. Emiliano Romero



Anabela Lattanzio (EDA)

2021

Sueño bendito (serie, con Ariel Frajnd y Mariano Saban [EDA]) – Dir. Alejandro Aimetta

2019

¿Yo te gusto? – Dir. Edgardo González Amer

Apache (serie) – Dir. Israel Adrián Caetano

Delfín – Dir. Gaspar Scheuer

2018

Morir de amor (serie) – Dir. Anahí Berneri

Mi obra maestra – Dir. Gastón Duprat

Sandro de América (serie, con Luis Barros ([EDA/SAE]) y Felipe Lima) – Dir. Israel Adrián Caetano

2017

El peso de la ley – Dir. Fernán Mirás

Madraza – Dir. Hernán Aguilar

El fútbol o yo (asistente de edición) – Dir. Marcos Carnevale

Ley primera (asistente de edición) – Dir. Diego Rafecas

2016

Los colonos de la flor – Dir. Florencia Bohtlingk

Mecánica popular – Dir. Alejandro Agresti

Fuera de temporada (cortometraje) – Dir. Sabrina Campos

Jane & Payne (asistente de edición) – Dir. Boy Olmi

2014

Merello x Carreras – Dir. Victoria Carreras

Teatro San Martín – Dir. Eliseo Subiela

Un amor en tiempos de selfies – Dir. Emilio Tamer

Muerte en Buenos Aires (refuerzo de montaje) – Dir. Natalia Meta

El misterio de la felicidad (asistente de edición) – Dir. Daniel Burman

Betibú (asistente de edición) – Dir. Miguel Cohan

2013

Carlitos – Dir. José Antonio Guayasamín

Los dueños (asistente de edición) – Dir. Agustín Toscano y Ezequiel Raduzky

La reconstrucción (asistente de edición) – Dir. Juan Taratuto

Tesis sobre un homicidio (asistente de edición) – Dir. Hernán Golfrid

No somos animales (asistente de edición) – Dir. Alejandro Agresti

2011

Salón Royale – Dir. Sabrina Campos

Cruzadas (asistente de edición) – Dir. Diego Rafecas

2010

La noche del florero (cortometraje) – Dir. Jimena La Torre

El mural (asistente de edición) – Dir. Héctor Olivera



Andrea Kleinman (EDA-SAE)

2019

The Things I Tell You (cortometraje, asesora de montaje) – Dir. Daniela Silva

Las balas que vos tiraste (con Pablo Saldías y Rodrigo Torres) – Dir. Javier Van de Couter

We Waited Until Nightfall (cortometraje) – Dir. Wendy Muniz y Guillermo Zouain

Holy Beasts – Dir. Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán

Matar al dragón – Dir. Jimena Monteoliva

Filho de Boi – Dir. Haroldo Borges

2017

El teatro de la desaparición – Dir. Adrián Villar Rojas

Sambá – Dir. Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán

Mariela (cortometraje) – Dir. Victoria Romero

Donde se quedan las cosas (asesora de montaje) – Dir. Daniela Silva

2016

Ráidos (asesora de montaje) – Dir. Diego Marcone

Boy Scouts (serie) – Dir. Pablo Camaiti

2015

Gomorra (cortometraje) – Dir. Pablo Camaiti

Jonas e o circo sem lona – Dir. Paula Gomes

NEY: Nosotros, ellos y yo (montaje y colaboración en guion) – Dir. Nicolás Avruj

2014

Hasta las entrañas (cortometraje) – Dir. Leandro S. Cozzi

Dólares de arena – Dir. Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán

2013

Vacaciones con Fidel (montaje en la etapa inicial) – Dir. Tristán Noblia

Lo que el fuego me trajo (mediometraje) – Dir. Adrián Villar Rojas

Ramón Ayala – Dir. Marcos López

I Am Mad (asesora de montaje con Alejandro Hartmann) – Dir. Baltazar Tokman

2012

Enjoy Yourself (cortometraje) – Dir. Gastón Solnicki

Leones – Dir. Jazmín López

2011

Papirosen – Dir. Gastón Solnicki

2010

Huellas y memoria de Jorge Prelorán – Dir. Fermín Álvarez Rivera y Emiliano Penelas

2009

Feliz Navidad (cortometraje) – Dir. Marcelo Pitrola y Ezequiel Yanco

2008

Süden – Dir. Gastón Solnicki

El verano de David (cortometraje) – Dir. Hernán Belón

2007

Cocalero (asistente de edición) – Dir. Alejandro Landes

2006

Tierra Seca – Dir. Alejandro Alonso y Leonardo Demarco



Lucía Torres Minoldo (EDA)

2020

La calma – Dir. Mariano Cocolo

Yo no es otro – Dir. Santiago Sein

Las motitos (con Marcelino Islas) – Dir. Inés María Barrionuevo y Gabriela Vidal

Lxs desobedientes (montaje y codiseño de sonido) – Dir. Nadir Medina

Los niños de Dios – Dir. Martín Farina

Mañana tal vez – Dir. Florencia Wehbe Pasetti

Los pasos (con Renzo Blanc) – Dir. Renzo Blanc

Andá a lavar los platos – Dir. Natalia Comello y Bahía Flores Pacheco

Onkel Günter (consultora de montaje) – Dir. Juan Francisco Riumalló

2019

Ahora y siempre – Dir. Rosendo Ruiz

Minievo – Dir. Rosendo Ruiz

Mujer salvaje – Dir. Nadia Martínez

Primera luz – Dir. Juan Darío Almagro

2018

El árbol negro – Dir. Damián Coluccio y Máximo Ciambella

Mochila de plomo – Dir. Darío Mascambroni

Instrucciones para flotar un muerto – Dir. Nadir Medina

Casa propia (consultora de montaje) – Dir. Rosendo Ruiz

Canción para los laureles – Dir. Pablo Spollansky

Nubes de febrero (cortometraje) – Dir. Lucía Torres Minoldo

2017

El tono – Dir. Fernando Lacolla

Entre dos aguas (cortometraje) – Dir. Matías Lucchesi

¿Qué te preocupa? (consultora de montaje) – Dir. Sebastián Raspanti

2016

Primero enero (con Darío Mascambroni) – Dir. Darío Mascambroni

Y se quedó un momento, luego otro (cortometraje) – Dir. Ismael Zgaib

2015

Nosotras · Ellas – Dir. Julia Pesce

Miramar (con José Benassi) – Dir. Fernando Sarquís

La cuyanía (con Pablo Pastor) – Dir. Florencia Poblete

Gallos rojos (serie) – Dir. Ezequiel Salinas y Ana Apontes

2014

Artistas (serie, con Ezequiel Salinas) – Dir. Inés María Barrionuevo

Atlántida (asistente de montaje) - Dir. Inés María Barrionuevo

Inoxidables, íconos de la industria cordobesa (serie) – Dir. Fernando Lacolla

Tunga tunga, el ritmo cordobés (serie, con Ezequiel Salinas) – Dir. Ayelén Ferrini

2013

El grillo – Dir. Matías Herrera Córdoba

2011 - 2012

Nosotros campesinos, historias de organización colectiva – Dir. Jimena González Gomeza y Juan Maristany

2010

Buen Pastor, una fuga de mujeres – Dir. Lucía Torres Minoldo y Matías Herrera Córdoba



Anexo II

Glosario

3D: Tecnología de filmación y proyección que busca emular la visión tridimensional humana.

16mm: Formato de película cinematográfica con un ancho de 16 milímetros.

35mm: Formato de negativo o película fotográfica más utilizado, tanto en cine como en fotografía, con un ancho de 35 milímetros.

After Effects: *Software* de *motion graphics* y composición digital publicado por Adobe. Se usa principalmente para postproducción de imágenes en movimiento, animar, alterar y componer creaciones en espacios 2D y 3D con varias herramientas nativas y *plugins* de terceros. Utiliza un sistema de edición no lineal (ver **Edición no lineal**) y el sistema de capas tradicional de Adobe. Contiene una gran cantidad de filtros y efectos que, combinados entre sí, dan posibilidades de creación infinitas para videos y *motion graphics*.

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 continuo cuando se proyectan a cierta velocidad.

Apple ProRes: Tecnología de códec desarrollado por Apple para permitir una edición de alta calidad y alto rendimiento. Es uno de los códecs más populares en la postproducción profesional.

Armado: Planteo, no definitivo, de la película o pieza audiovisual, editada en su totalidad. Suelen realizarse varios armados durante el proceso de montaje hasta llegar a la edición final.

Armado de bandas de sonido: 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 se escuchen de manera diferenciada. En el armado de bandas también se limpia el sonido directo de ruidos molestos y aberraciones.

Arri 2C: Modelo de la línea Arriflex 35. Fue la primera cámara de cine con obturador de espejo *réflex* del mundo introducida en el año 1937. Diseñado por Erich Kästner, ingeniero jefe de Arnold & Richter Cine Technik (ARRI). Arri IIC es el último modelo fabricado en 1959. Tiene un obturador variable y la torreta de lente original es retirada para un nuevo soporte de lente PL Technik.

Avid: Primer *software* de edición digital no lineal (ver **Edición 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 realizado con la *moviola*.

La primera mirada

Bin: Corresponde al lugar de almacenamiento o compartimento de un NLE –sistema de edición no lineal por sus siglas en inglés– para ordenar en él cada archivo que se utiliza en la edición (ver **Edición no lineal**).

Bolex: Cámara fabricada por Bolex Paillard para formatos de 8mm, Súper 8mm, 16mm y Súper 16mm.

Campeón positivo: El término refiere a una copia dosificada a una sola luz para compaginar en la moviola. También se conoce comúnmente como la copia de trabajo (ver **Dosificación**).

Claqueta: ver **Pizarra**.

Compaginación: Sinónimo de edición o montaje de una película u otro pieza audiovisual.

Cortadora de negativo: Máquina utilizada para cortar y armar los negativos originales obtenidos. Efectúa la sincronización y los empalmes necesarios para su posterior uso en la máquina copiadora. También refiere a la profesión de cortar negativos, que mayormente fue desempeñada por mujeres.

Campo de video: La imagen entrelazada, característica de los sistemas de televisión PAL, NTSC y SECAM, está dividida en dos campos formados por líneas pares e impares respectivamente.

Corte: Punto de interrupción de un plano y/o secuencia, que deciden los montajistas para luego unirlo con otro plano diferente y crear así un nuevo sentido a partir de esta unión. También puede referirse a “un primer corte” cuando se habla de un primer armado.

Croma: Técnica audiovisual utilizada ampliamente tanto en cine, televisión y fotografía, que consiste en extraer un color de una imagen o video –usualmente el verde o el azul– y reemplazar el área que ocupaba ese color por otra imagen o video, usando un *software* especializado.

Cuadro: ver **Fotograma**.

Cue: Término en inglés con el que se denomina al momento señalado en que debe comenzar y/o terminar una canción o tema musical.

Dailies: Término en inglés que refiere al material de imágenes en bruto, sin editar, obtenido por lo general al final de cada jornada de grabación o filmación. De ahí su nombre que se traduciría como “diarios”. Permite ver qué imágenes y audios se grabaron o filmaron en un día, con la idea de detectar problemas técnicos.

DAT: (*Digital Audio Tape*): Medio de grabación y reproducción de señal de audio digitalizado, desarrollado y presentado por la empresa japonesa Sony en 1987. Fue el primer formato de casete digital comercializado y, en apariencia, es similar a un casete convencional de audio.

DaVinci Resolve: *Software* de postproducción digital desarrollado por Blackmagic Design. Combina un *software* de edición de video no lineal, con un poderoso corrector de color, así como de efectos visuales (VFX) y de sonido (ver **Edición no lineal**).

Digitalizar: Proceso mediante el cual se transfiere un formato físico, ya sea fílmico o analógico, al soporte digital.

Descartes: Fragmentos de fílmico que eran cortados y apartados en la selección de material durante el proceso de montaje.

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 en la corrección de color.

Edición lineal: Edición de video por el cual un magnetoscopio, llamado “grabador”, registra en una cinta magnética las imágenes suministradas por otro u otros magnetoscopios llamados “reproductores”. Se considera lineal porque es necesario grabar la primera secuencia en primer lugar, después la segunda y así sucesivamente.

Edición no lineal (NLE son sus siglas en inglés): Sistema que permite realizar el montaje en cualquier orden, pudiéndose empezar por el final, luego el principio o diferentes combinaciones. Permite insertar segmentos, eliminarlos y cambiarlos de posición en cualquier momento durante el proceso de montaje. Durante la edición no lineal los segmentos originales de video se transfieren digitalmente a los discos duros de un computador –digitalización o captura– antes de comenzar a editar. Una vez que se han convertido en información digital, el sistema de edición lo puede ubicar y presentar en cualquier orden, instantáneamente.

Edición online/offline: Al trabajar en el modo *offline*, la intención es producir un bosquejo, el cual es una representación básica de cómo se verá el producto terminado. Se trabaja con ediciones individuales para asegurarse que al finalizar cada segmento lleve de manera adecuada al siguiente, que el tiempo sea el correcto y que todos los elementos del programa se unan apropiadamente. Una vez terminado, el programa se edita de nuevo en el modo *online*, por lo general con un

equipo de más alta calidad,. Al completar la edición *online* se contará con un master editado. La edición *offline* también se conoce comúnmente como el proceso de montaje en el que los montajistas trabajan con materiales en baja o con *proxies* (ver *Proxy*), que son más livianos y de fácil manejo. La edición *online* es el proceso mediante el cual se traspaasa todo el material a su máxima calidad, se hace la corrección de color, se colocan los efectos visuales, se compone la música y se mezcla el sonido. Todos procesos estándares necesarios para la exhibición y distribución de la pieza audiovisual.

EMC2: Editing Machines Corporation, *software* de edición.

Empalmar: Unir dos fragmentos de película. Hubo dos técnicas: primero, utilizando químicos como la acetona y un pincel, luego con la máquina empalmadora.

Entrelazado: El barrido entrelazado, a diferencia del progresivo, propone dividir un cuadro en dos campos de lectura. Esto se debe a que antiguamente la tecnología no estaba preparada para la lectura ni para la reproducción de un campo completo. Hoy también contamos con el barrido progresivo (ver **Campo de video**).

Final Cut Pro 7: *Software* de edición de video no lineal desarrollado por Macromedia y posteriormente por Apple. Tuvo gran aceptación por muchos años, pero dejó de actualizarse en el 2011 (ver **Edición no lineal**).

Final Cut Pro X: *Software* profesional de edición no lineal desarrollado por Apple en 2011 (ver **Edición no lineal**).

Flame: *Software* que proporciona herramientas para composición 3D, efectos visuales, corrección de color y acabado editorial.

Flare: Se refiere a un fenómeno en el que la luz se dispersa o ensancha en un sistema de lentes, a menudo en respuesta a una luz brillante, produciendo un artefacto a veces indeseable dentro de la imagen y otras deseable, al punto que muchos programas de postproducción cuentan con un creador de este efecto.

Foley: Consiste en recrear—en sincronización con la imagen— todos los sonidos naturales, cotidianos y propios de personas y objetos. Este doblaje del sonido puede ser realizado por diferentes razones: dificultades técnicas en el rodaje o por motivos estéticos, dramáticos o narrativos.

Frame: ver **Fotograma**.

Found footage: Material audiovisual presentado fuera de su contexto original. Imágenes “encontradas”, a diferencia de “creadas” expresamente para una obra, pueden ser tomadas de archivos de cualquier tipo o incluso de películas caseras

(existen incluso páginas web para descargar imágenes y videos). El concepto abarca muchas posibilidades. Las películas *collage*, compuestas por *found footage* de distintas fuentes, exploran las capacidades expresivas del material de archivo, sin importar su uso original.

Fotograma: Unidad mínima del proceso de filmación o grabación y edición. Es cada una de las imágenes o fotografías impresionadas químicamente en el material fílmico o registradas analógica o digitalmente. En su visualización sucesiva a determinada velocidad, recrean la ilusión de movimiento.

Gb (Gigabyte): Es una unidad de medida. Sirve, entre otras cosas, para determinar la capacidad de almacenamiento de información. Un *gigabyte* es equivalente a 10^9 (1.000 000.000, mil millones) de bytes. Es decir que un 1 *gigabyte* es igual a 1024 *megabytes*.

HD: Siglas en inglés que refieren a *High Definition*, que quiere decir “alta definición”. La calidad de la imagen es superior al *Standard Definition* o SD por sus siglas en inglés, porque tiene más líneas de barrido verticales. (ver **Operador HD**).

Ingstar/Loguear: Con la aparición de las cámaras modernas profesionales y semiprofesionales que almacenan la información en tarjetas de memoria que pueden ser leídas directamente por los ordenadores —que incorporan suites digitales completas y contienen todos los programas necesarios—, el proceso conocido como ingesta se ha transformado en un simple traslado de archivos desde los dispositivos de registro a los de proceso. En esta parte también se incluyen la recodificación de archivos para volverlos compatibles con alguna plataforma específica en caso de que hayan sufrido una decodificación.

Intertítulo o título: Rótulo con texto escrito que puede aparecer intercalado entre los fotogramas de una película. En general, se introduce con la finalidad de aclarar o complementar el significado de la imagen.

Isla (de edición): Normalmente se puede referir al espacio físico de trabajo que incluye computadora, monitores y parlantes donde los montajistas audiovisuales realizan su labor diaria.

Latas: Recipientes metálicos en los que se traslada y almacena el material fílmico.

Lip to sync o Lipsync (sincronía de labios o fonomímica): Término usado para denominar la sincronización de movimientos labiales con vocales habladas o cantadas, simulando así el cantar o hablar en vivo. En animación se utiliza para que parezca que un personaje animado está hablando.

Marcar (con lápiz dermográfico): Para señalar las marcas de entrada o 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.

Material bruto: Material grabado que reciben lxs editorxs con el que montarán la película.

Mb (Megabyte): Es una unidad de medida. Sirve, entre otras cosas, para determinar la capacidad de almacenamiento de información. Es igual a un millón de *bytes*.

MC2: *Software* de edición digital no lineal Avid Media Composer 2 (ver Edición no lineal).

Media100: *Software* de edición no lineal utilizado mayormente en la década del 90 (ver Edición no lineal).

Metros de película: Fragmentos del material fílmico, que se medía en metros.

Metrovisión: Empresa radicada en la ciudad de Buenos Aires que ofrece servicios de producción, animación y efectos visuales (VFX).

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 se realizan diseños creativos del plano sonoro que aportan a la dramática y narración de la obra, así como también se realizan los *stems* o canales de audio. Por lo general, se manejan los canales de voces, efectos y música por separado.

Middle point: En una estructura clásica de tres actos, el punto medio es un evento crucial en la trama que divide el segundo acto en dos partes. Puede estar ubicado en la mitad del *film* o más hacia el final, pero siempre dentro del segundo acto. Muchas veces, el punto medio es la consecución del objetivo planteado en el primer acto.

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 por donde pasaba el celuloide, operados por lxs montajistxs a través de manivelas. En 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 lxs editorxs pueden visualizar al mismo tiempo el material de una acción grabada simultáneamente con dos o más cámaras.

Negativo: Material fílmico expuesto y procesado químicamente. Aquí la imagen se revela con reflejos oscuros, sombras en las luces y colores complementarios.

OMF (*Open Media Framework*): Formato de archivo destinado a transferir medios digitales entre *softwares* diferentes. Pueden contener múltiples pistas de audio, incrustadas o haciendo referencia a medios de audio externos. Almacenan información acerca del lugar en el que se coloca cada pieza de audio en la línea de tiempo.

Operador HD: Puesto técnico de rodaje que surge con la aparición de la tecnología de Alta Definición (*High Definition* son sus siglas en inglés) en los años 2000.

PAL-B y PAL-N (*Phase Alternating Line*; en español, línea de fase alternada): Sistema utilizado para la transmisión de señales de televisión analógica en color en la mayor parte del mundo. Argentina adoptó el sistema PAL-N.

Patchera: Anglicismo que refiere a paneles donde se ubican los puertos de una red, normalmente localizados en un bastidor o *rack* de telecomunicaciones.

Pietaje: Medida de la película en pies, de acuerdo al sistema métrico norteamericano. Se refiere a la medida tradicionalmente utilizada en los medios ligados al cine para medir la longitud de una película en fílmico.

Pizarra/Claqueta: Utensilio que se sitúa delante de la cámara al inicio de cada toma. Está compuesta por un pizarrón sobre el que se escriben los datos necesarios para identificar la toma y una pieza móvil, unida a este 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 pueden sincronizar la imagen y el sonido temporalmente, tomando ese momento como punto de referencia. Actualmente también hay claquetas electrónicas.

Plano secuencia: Un plano secuencia es, en el cine y la televisión, una técnica de planificación de rodaje que consiste en la realización de una toma sin cortes durante un tiempo bastante dilatado, pudiendo usar *travellings* y diferentes tamaños de planos y ángulos en el seguimiento de los personajes o en la exposición de un escenario.

Player/Record: En un sistema de edición lineal, el *Player* es donde se almacena el material filmado o grabado sin cortes y el *Record* es donde se graban las imágenes en una secuencia editada (ver Edición lineal).

Plot twist o segundo giro: En una estructura clásica de tres actos, se denomina segundo punto de giro al evento con el que concluye el segundo acto y se da inicio al tercero.

Ponchar: Acción en la que lxs montajistxs, directorxs u operadorxs de un programa de televisión, ejecutan un comando para determinar qué cámara quieren que se vea en ese momento (ver *Switchear*).

Primer punto de giro: En una estructura clásica de tres actos, se denomina primer punto de giro al evento con el que concluye el primer acto y se da inicio al segundo.

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.

Proxy (de *Apple ProRes Proxy*): Término en inglés que remite a los clips en baja resolución que se generan y se usan generalmente durante la edición *offline* para obtener un mejor rendimiento al momento de editar. Al pasar a la edición *online*, los mismos serán reemplazados por los originales.

Positivo: Película fílmica expuesta y procesada químicamente. Aquí la imagen se revela fiel a la densidad y colores del sujeto u objeto retratado (ver *Campeón positivo*).

Postproducción: Última etapa de la producción de una pieza audiovisual en que se realiza la edición tanto de imagen como de sonido de la misma, así como los VFX y la corrección de color.

Punch: Término en inglés que refiere a una marca que se le hacía al material fílmico para mantener el mismo código de tiempo cuando se pasaba a un formato digital.

Punto de giro: Un punto de giro es un evento en la trama que mueve la historia en una dirección diferente a la que estaba establecida. Una película puede tener numerosos puntos de giro, pero comúnmente esta expresión se usa solo para referirse a los estructurales que cierran un acto y comienzan otro.

Reproductor de DVD: Aparato que reproduce piezas audiovisuales en formato digital. La tecnología se creó en 1995 y se comercializó en 1996.

Raccord: Continuidad espacial o temporal convencionalmente correcta entre dos planos consecutivos.

Render/Renderear: El término renderización (del inglés *rendering*) es un anglicismo usado en la jerga informática para referirse al proceso de generar imágenes.

Rollo de película: Rollo de material fílmico.

Rating: Índice de audiencia de un programa de televisión o radio.

Revelado: Proceso químico al que se somete el material fílmico impresionado durante la filmación, a través del cual la imagen latente se hace visible.

Screening: Término en inglés que remite al visionado o visualización de una pieza audiovisual.

Shooting Script: Término en inglés que remite al guion que se utiliza en el rodaje de una pieza audiovisual y contiene indicaciones técnicas.

Split: Término en inglés que suele referirse a la pantalla dividida.

Super VHS: Versión mejorada del formato VHS (ver VHS).

Switcher: Máquina que establece y verifica todas las facilidades técnicas para la emisión y/o grabación de los programas en vivo.

Switchear: Anglicismo que indica la acción de hacer cortes en vivo, editar mientras se graba (ver **Ponchar**).

Tb (Terabyte): Unidad de medida informática equivalente a 2 a la 40 *bytes*. Comúnmente se acepta que un *terabyte* es equivalente a 1,000 *gigabyte*, lo cual implica 1,000,000 de Mb o 1,000,000,000 de Kb.

Telecine: Proceso por el cual una película registrada en fílmico es adaptada para poder ser reproducida en televisión y/o video. También recibe este nombre el equipamiento que se usa para este fin (ver también **Transfer**).

Tempo: En terminología musical hace referencia a la velocidad con la que se ejecuta una pieza musical. En términos de montaje, a la velocidad, objetiva o subjetiva, que se construye con el devenir de las imágenes editadas.

Timeline o línea de tiempo: Espacio operativo, dentro del *software* de edición no lineal, en que el editor ubica los fragmentos del material audiovisual en un orden progresivo temporal (ver **Edición no lineal**).

Tira diaria: Formato de serie televisivo donde la narración es fragmentada y emitida diariamente.

Tracks: Término en inglés que refiere a las pistas o canales de video o audio que contiene una línea de tiempo (o *timeline* en inglés) en los *software* de edición no lineal (ver **Edición no lineal**).

Transcodificar: Proceso por el cual se modifica el códec de los archivos a fin de hacerlos más utilizables y eficientes para el programa de edición. La transcodificación de video permite trabajar con archivos de tamaño razonable de forma eficiente en tiempo real.

Transfer: Traspaso de un material audiovisual de un formato a otro. Normalmente refiere al traspaso de fílmico a un medio electrónico o viceversa (ver también *Telecine*).

Travelling: Término en inglés que refiere a una técnica cinematográfica que consiste en desplazar la cámara sobre su eje. Existen distintos dispositivos para llevar a cabo dicho movimiento, como un carro sobre vías, *dollies* o *steadycams*.

Timecode (Código de tiempo, TC son sus siglas en inglés): Información numérica que se utiliza en la grabación y edición en video. Son varios tipos de códigos que permiten controlar, mediante un reloj, la ubicación de cada fotograma en el tiempo de la cinta y así tenerlo localizado para visionar, editar, conocer duraciones, datos de información del usuario, etc.

Truca: Herramienta para realizar trucos de laboratorio mediante el procedimiento de imagen por imagen. Actualmente, también se llama de este modo 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.

Unitario: En Argentina y otros países hispanoparlantes, una serie de televisión; ficciones de entre 11 y 40 capítulos emitidos una vez por semana, generalmente sin una línea de continuidad —como es el caso de *Mujeres asesinas*—, aunque también pueden tener una continuidad —como *Todos contra Juan* o *Tiempo cumplido*—.

VFX (*Visual Effects*): Refiere a todo lo que es una truca de video que se realiza en postproducción.

VHS (*Video Home System* - Sistema de Video Casero): Sistema de grabación y reproducción analógica hogareña de video que utiliza como soporte físico una cinta magnética contenida en un casete.

VTR (del inglés *Video Tape Recorder*): Magnetoscopio.

Voz en off/Offs: Proviene del inglés *off the screen*, fuera de pantalla. Se llama así a toda línea de diálogo cuya fuente está fuera de la pantalla. Puede utilizarse para indicar cuando habla un narrador, un pensamiento del protagonista, un personaje en el teléfono o la voz de un personaje que no aparece en pantalla.

YouTube: Sitio web en el cual los usuarios pueden subir y compartir material audiovisual.

Youtuber: Se les llama así a las personas que suben contenido a la plataforma Youtube. En general lxs Youtubers suben videos de producción propia. Además de crear el guion el o la Youtuber interpreta, monta y publica el video convirtiéndose no solo en guionista sino también en directorx, actor o actriz y técnicx de producción. En algunos casos pueden contar con un equipo técnico que lxs asiste.

Agradecimientos

Queremos agradecer a

Laura Bua, Delfina Castagnino, Nicolás Goldbart, Andrea Kleinman, Anabela Lattanzio, Juan Pablo Lloret, Alejo Moguillansky, Carla Muzykantski, Liliana Nadal, Alejandro Parysow, Santiago Parysow, Ana Poliak, Hugo Primero, Valeria Racioppi, Andrés Tambornino y Lucía Torres Minoldo por su entrega y enorme predisposición para ser parte de este proyecto.

José Martínez Suárez
Luis Ormaechea
Tamara Luz Ferechian

Palta Films

Por ceder el espacio y equipos para la realización de los reportajes.

Extendemos nuestro agradecimiento a

Ezequiel Yoffe - La Granja Cine	Guillermina Chariglione
Juan Pablo Docampo	Santiago González
Facundo Bauso Beltrán	Eliane D. Katz
Arnaldo Díaz	Santiago Fernández Calvete
Nicolás Cobasky	Eduardo Fernández
Nicolás Mikey	Federico Kurt Pomponi
Adrián Bao	Nancy Miranda
Nadir Medina	Analía Flores
Alfredo Willimburgh	

Y a todxs lxs socixs de EDA por el apoyo incondicional que nos permite día a día seguir realizando proyectos y construyendo espacios de encuentro.

Índice

Prólogo	9
Acerca de lxs autorxs	11
Entrevistas	
Liliana Nadal	15
Hugo Primero	29
Laura Bua	45
Ana Poliak	59
Alejandro Parysow	75
Andrés Tambornino	95
Nicolás Goldbart	107
Delfina Castagnino	119
Alejo Moguillansky	133
Santiago Parysow	147
Carla Muzykantski	163
Juan Pablo Lloret	179
Valeria Racioppi	187
Anabela Lattanzio	203
Andrea Kleinman	219
Lucía Torres Minoldo	239
Anexos	
I. Trabajos realizados	255
II. Glosario	295
Agradecimientos	309

Fundamos EDA, Asociación Argentina de Editores Audiovisuales, a mediados de 2013, y desde su gestación, previa a tener siquiera un nombre, una de nuestras mayores inquietudes y necesidades fue la de entrevistar a lxs indiscutidxs referentes de esta profesión en nuestro país. Con esa perspectiva pudimos publicar *Entre Cortes, conversaciones con montajistas de Argentina*. Como 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, continuamos con esta tarea y concretamos *La primera mirada, conversaciones con montajistas de Argentina*. Creemos que escribir la experiencia es un modo de fijarla en el tiempo para poder compartirla y construir una conciencia de dónde estamos hoy con respecto al pasado. Así quizás podamos seguir pensando cuáles son las cosas esenciales de este oficio que permanecen con el tiempo, aunque cambien las herramientas, y cuáles son las que se modifican con los años. Es nuestra intención que este libro sirva para seguir celebrando nuestro oficio y dar continuidad a ese ejercicio de pensar nuestra tarea, con preguntas que no siempre tienen una sola respuesta.