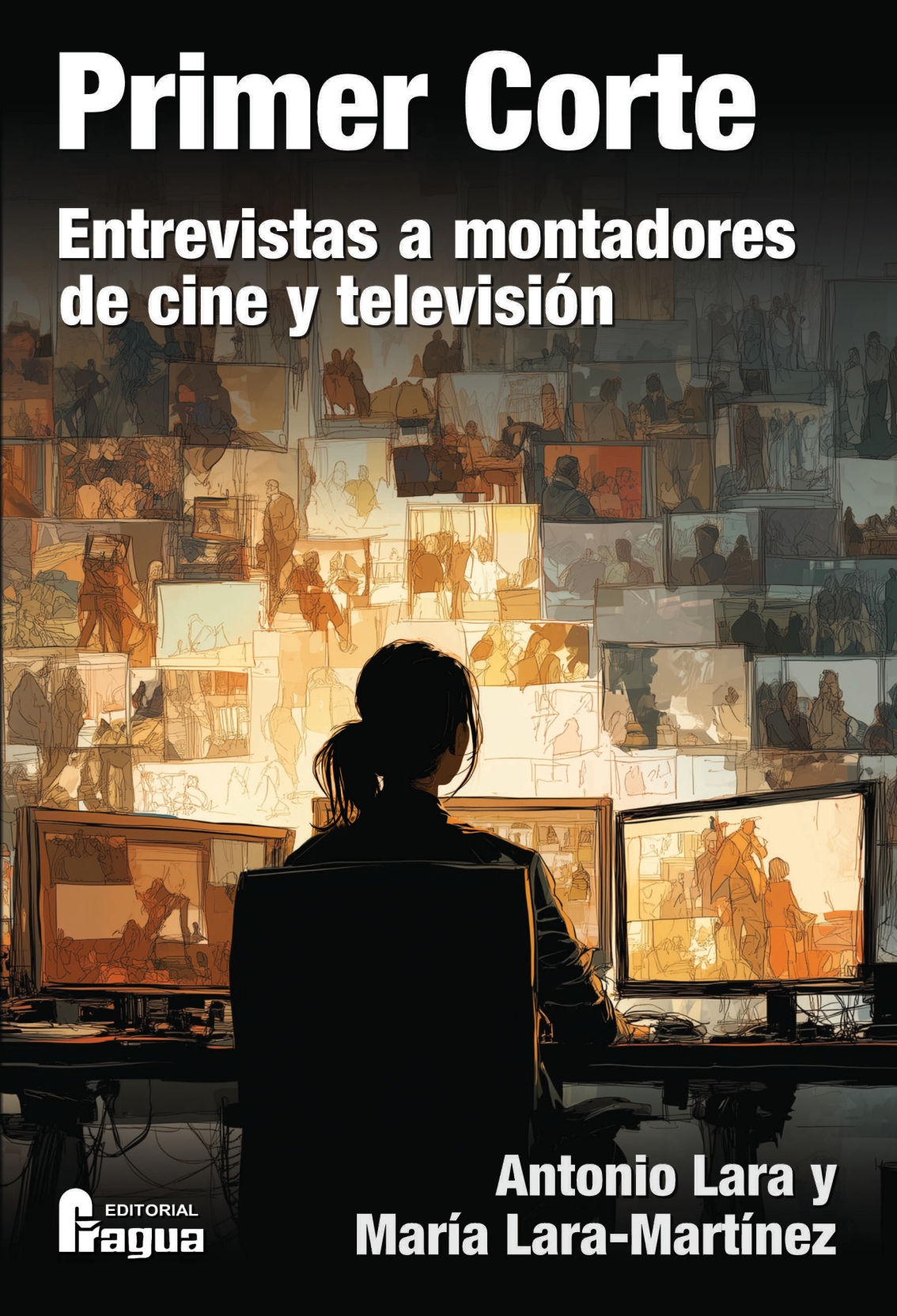
# Primer Corte

## Entrevistas a montadores de cine y televisión



Antonio Lara y
María Lara-Martínez

EDITORIAL Fragua

La edición es tan esencial, tan decisiva, que cambiar al montador de una película es cambiar la película. La idea previa del guion puede ser fantástica, pero no deja de ser un deseo, una declaración de intenciones que termina chocando con las dificultades del rodaje. Por eso en montaje se reescribe lo rodado, marcando el tono de la interpretación o el ritmo de la narración.

Para descubrir los secretos de la sala de montaje hemos entrevistado a los profesionales actuales más importantes: Teresa Font (*Dolor y Gloria, El día de la Bestia*), Jaume Martí y Bernat Vilaplana (*La sociedad de la nieve, Jurassic world*), Nacho Ruiz Capillas (*El 47, Maixabel*), Iván Aledo (*Mortadelo y Filemón, Los amantes del Círculo Polar*), Ángel Hernández Zoido (*Ocho apellidos vascos, La caja 507*), Ana Pfaff (*Alcarrás, Los días que vendrán*), Fernando Franco (*Robot dreams, Blancanieves*), Alberto del Campo (*As bestas, El reino*), Vanessa Marimbert (*El buen patrón*), Luis de la Madrid (*El espinazo del diablo*), Victoria Lammers (*La infiltrada*)...

En total reúnen 16 premios Goya al Mejor Montaje y otras 47 nominaciones. Sin olvidar a los veteranos como Jaumandreu (*Campanadas a medianoche*), Del Rey (*Tristana*), Biurrun (*Los santos inocentes*) o Sinde (*Volver a empezar*).

Nos explican cómo se enfrentan al material, sus claves para un primer corte o cuando ya están afinando. Queríamos entender cómo es su vínculo con dirección y hasta qué punto tienen margen de maniobra para decidir.

Su experiencia es apabullante, tanto en largos como en las series más relevantes: Raúl Mora (*La casa de papel, Reina roja*), Alberto de Toro (*Mira lo que has hecho*), Irene Blecua (*Élite, Cien años de soledad*), Carolina Martínez Urbina (*No me gusta conducir*), Sergio Jiménez (*Cardo*).

Hablan de todo sin filtros: su software favorito para editar, sus dudas, miedos, aspiraciones, incluidos sus problemas y reivindicaciones laborales. Y por supuesto nos cuentan con todo detalle qué cualidades buscan en sus ayudantes y cómo hicieron ellos mismos cuando empezaron.

EDITORIAL Fragua

9 791399 002065

# Primer Corte

## Entrevistas a montadores de cine y televisión

**Antonio Lara y**
**María Lara-Martínez**

EDITORIAL
Fragua
MADRID MMXXV

Esta obra digital se distribuye bajo una licencia Creative Commons 4.0

El original puede descargarse gratuitamente del repositorio Zenodo:

https://bit.ly/3ThNuwS

Te animamos a compartir el libro con amigos o estudiantes. Por favor, en lugar de mandarles el archivo pdf, envíales el link para que podamos contabilizar las descargas.

También es posible adquirir una versión en papel, en librerías y en la página de la editorial Fragua.

Cómo citar la obra:
Lara, A. y Lara-Martínez, M. (2025). *Primer Corte: Entrevistas a montadores de cine y televisión*. Fragua.

ISBN: 979-13-990020-6-5

Depósito Legal: M-13556-2025

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.15583543

© 2025 CC BY 4.0.

Director de la colección: Ignacio Muñoz Maestre
FRAGUA, LIBROS
C/ Andrés Mellado, 64
28015-MADRID. España
Tel. 91-5491806 // 91-5442297
Fax.91-5431794
E-Mail: pedidos@fragua.es
www.fragua.es

**Antonio**

A mi mujer, el amor de mi vida

Y a mis otros dos amores, mis hijos,
con la esperanza de que además del cine (y todo tipo
de pantallas), aprendan a disfrutar de los libros
y otras cosas buenas de la vida

**María**

A mi madre, mi persona favorita
Por ser tan fuerte, emotiva e inspiradora

# Autores

**Antonio Lara**

Profesor e investigador de la Universidad Rey Juan Carlos, donde imparte Realización audiovisual de cine y televisión.

Montador profesional desde hace de más treinta años. En 1994 funda la empresa de postproducción Corte Digital, con la que ha editado una infinidad de obras de diferentes formatos, de lo más comercial a lo más experimental. Entre sus largometrajes destacan *Al Sur de Granada* y *Rivales*, de Fernando Colomo, y *De Salamanca a ninguna Parte*, de Chema de la Peña.

Autor del libro sobre postproducción *El cine ha muerto*.

**María Lara-Martínez**

Profesora e investigadora en la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte la asignatura de Edición, de la que es especialista, ya que también ha ejercido como montadora en su faceta profesional. Ha editado todo tipo de géneros y formatos: series de televisión, spots, videoclips y 12 largometrajes, entre los que se encuentran obras premiadas como *Sud Express*, de Chema de la Peña y Gabriel Velázquez, y muchas de las películas de Fernando Colomo, como *Isla bonita* y *La tribu*.

Entre otros estudios, es autora del libro *Fernando Colomo, su cine desde dentro*, acerca del proceso de creación del realizador y de sus colaboradores de los distintos oficios.

# Agradecimientos

Queremos dar las gracias, en primer lugar, a todos y cada uno de los montadores/as que hemos entrevistado. Han sido muchas horas de encuentros, aguantándonos con paciencia una pregunta tras otra. Son estupendos/as. Ahora podemos confesar que toda la idea del libro fue una excusa para conocer a gente maravillosa. También se lo agradecemos a aquellos con los que contactamos, pero con los que al final no fue posible concretar una cita. Los más célebres suelen tener una agenda tan apretada que a veces han pasado meses, y hasta años persiguiéndoles para encontrar hueco (quien ha soportado nuestra insistencia sabe cuánto nos costó, aunque al final mereció la pena). Además, en esta profesión abundan las personas tímidas, que sufrían ante la mera idea de una entrevista, y sin embargo, hicieron un esfuerzo por contarnos su experiencia.

Algunos no sólo nos prestaron su tiempo, sino que incluso nos ayudaron a conectar con otros montadores. No hubiéramos podido hacer nada sin la colaboración de Irene Blecua, expresidenta de AMAE, o Jaume Martí y Bernat Vilaplana, que nos abrieron las puertas de Barcelona.

Iván Aledo fue la primera persona a la que entrevistamos. Cuando nos preguntó cuántas habíamos hecho ya, nos dio un poco de vergüenza decir la verdad, así que respondimos con un lacónico: no muchas. Nos atendió con su exquisita amabilidad, emocionándose en cuanto empezó a hablar de montaje. Desafortunadamente, nos dejó demasiado pronto. Así que nuestro agradecimiento se lo enviamos a su mujer, Pilar, que nos ha seguido apoyando. No llegamos a tiempo de entrevistar a José Salcedo o Carmen Frías. Será ley de vida, pero resulta duro ver cómo desaparece tanto talento.

Para resolver ciertas dudas hemos recurrido a la ayuda de algunos amigos, expertos en su campo, como Javier Veiga, Nacho Royo-Villanova,

Elena Medina o José Jacoste. Si hemos acertado ha sido por ellos, aunque no serán responsables de otros errores que se nos hayan colado (ya encontraremos a quién echarle la culpa de eso).

El profesor Joan Marimón (que tiene su propio libro sobre montaje) nos sugirió la fantástica idea de incluir a la gran Elena Jaumandreu.

El profesor Agustín Rubio Alcover, de la Universidad Jaume I, iba a participar coescribiendo este libro con nosotros, pero al final le mareamos con varios retrasos sucesivos. La verdad es que hemos tardado mucho más de lo que pensábamos en un principio. Nos gustaría pensar que íbamos lentos porque queríamos hacer las cosas bien, pero este perfeccionismo, típico de los montadores, ha derivado ya en una pérdida masiva de funciones cognitivas, por lo que se se confirma que somos, simplemente, unos pesados.

Ha habido muchas otras personas que nos han animado/apoyado/regañado/empujado a continuar durante este largo camino. Sería imposible citarlas a todas, pero les damos igualmente las gracias.

# Índice

**Introducción** ..... 11

**Explicando el montaje** ..... 15
por Antonio Lara y María Lara-Martínez

Fases de una película ..... 15
Pruebas de workflow ..... 16
Premontajes ..... 16
Después del primer corte ..... 18
Poder del montaje ..... 19
Autoría del montaje ..... 20
Paridad ..... 25
Hardware y software de edición ..... 26
Personalidad del montador ..... 28
Ayudantes ..... 29
Trabajo en equipo ..... 31
Asociaciones profesionales ..... 34
Trabajo sonoro en el montaje de imagen ..... 35
Montaje de sonido ..... 37
Música ..... 38
Otros procesos sonoros y mezclas finales ..... 39
Pases de prueba ..... 41
Efectos especiales ..... 43
Laboratorio y etalonaje ..... 46
Inteligencia artificial aplicada al montaje ..... 47
Últimas reflexiones ..... 50

## Entrevistas


Iván Aledo ..... 53

Jaume Martí y Bernat Vilaplana ..... 73

Elena Jaumandreu ..... 93

Ángel Hernández Zoido ..... 101

Carolina Martínez Urbina ..... 125

Fernando Franco ..... 143

Luis de la Madrid y Ana Pfaff ..... 161

Alberto del Campo ..... 187

Antonio Gómez-Escalonilla ..... 207

Irene Blecua ..... 227

Pedro del Rey ..... 245

Raúl Mora ..... 257

Vanessa Marimbert ..... 283

Laurent Dufreche y Raúl López ..... 301

José María Biurrun ..... 319

Sergio Jiménez ..... 329

Victoria Lammers ..... 345

Miguel González Sinde ..... 357

Berta Frías ..... 367

Alberto de Toro ..... 381

Julia Juaniz ..... 395

Nacho Ruiz Capillas ..... 407

Teresa Font ..... 419

# Introducción

Hay muchos libros de cine, algunos muy hermosos. La mayoría cuentan la vida de actores y directores famosos, o explican detalles desapercibidos de películas ignotas, e incluso hay bastantes manuales para aprender a escribir el próximo éxito de Hollywood. Sin embargo hay pocos que pregunten directamente a los profesionales, y menos aún que traten sobre montaje.

Nosotros hemos sometido a los montadores a todo un interrogatorio. En primer lugar, queríamos que explicaran cosas muy básicas sobre su trabajo, es decir, qué tareas tienen que hacer, cómo distribuyen su tiempo, o qué programa es el que utilizan para ello. Pero además queríamos escuchar sus reflexiones sobre aspectos más profundos del lenguaje audiovisual, su relación con dirección o hasta qué punto tienen margen de maniobra como creadores. Ambas dimensiones, la elemental y la avanzada, tienen su importancia. Por ejemplo, algunos prefieren montar utilizando temas musicales provisionales para hacerse una idea del ritmo de cada secuencia, pero eso no sólo tiene implicaciones prácticas (de dónde salen esos temas, cómo se editan, qué hace luego el músico con ellos...) sino también estéticas, porque aunque sean únicamente temporales, la película final quizás se vea condicionada por esa elección previa.

Hay otras cuestiones logísticas que afectan directamente al arte, como las condiciones de trabajo, el presupuesto o el calendario. El tiempo define qué es factible realizar. Si un editor tiene que correr para llegar a la fecha de entrega, lógicamente tendrá que ir recortando esfuerzos. Una de las tareas que se sacrifica, porque implica invertir muchas horas, es la de estudiar íntegramente todo el material de rodaje. Si le imponen un calendario muy exigente, el montador irá directo a las tomas que el director ya ha dado por buenas en el *set*, dejando de lado las tomas malas. Pero esa

concesión, aparentemente inocua, rebaja la calidad. Las tomas se califican como buenas cuando son más o menos válidas como piezas completas, sin errores. Sin embargo, es muy posible que, en una toma mala, antes de llegar al momento en que se estropea, existan fragmentos sublimes, superiores al resto. Los editores son capaces de una reconstrucción minuciosa como si de un puzle se tratara, de forma que extraen lo mejor de cada una para llegar a una solución inesperada… si tienen tiempo. Algunos obran pequeños milagros incluso en mitad del caos.

En ocasiones es justo al contrario, deciden prescindir de ciertos detalles maravillosos, para favorecer a la estructura global. Es un trabajo que requiere prestar atención simultánea a lo diminuto y a lo general, a los matices y a la historia en su conjunto.

En la universidad nos encontramos de vez en cuando con una expresión que no nos convence: rutinas profesionales. Algunos investigadores la usan para referirse de forma genérica al trabajo que realizan los técnicos cinematográficos, sin explicar bien qué es lo que hacen. Además, el término rutina subestima la labor profesional, que según ellos sería indispensable para sacar adelante cualquier producción, pero no le añadiría valor artístico, tan sólo la haría posible. De acuerdo con esta limitada idea, aunque a los veteranos les haya costado adquirir los conocimientos necesarios, luego simplemente los aplican siguiendo los protocolos, sin pensarlo demasiado, como un ayudante de cocina que repite la receta que ha preparado mil veces. Por ejemplo, el fotógrafo controla si tiene que abrir o cerrar el diafragma para que no se le queme el plano, pero eso no sería necesariamente genio, tan sólo oficio.

Se trata de una simplificación extrema que oculta su influencia sobre la película. Es evidente que el director de fotografía sabe cuándo la intensidad de la luz va a provocar una pérdida de detalle. De hecho, está constantemente jugando a que haya ciertos elementos de la imagen que queden sobre o subexpuestos a propósito, o incluso desenfocados. Pero esas decisiones, acertadas o no, se toman en función de criterios artísticos, dictados por la historia que se quiere contar. Ésta es la clave del trabajo, que las dos esferas, técnica y artística están íntimamente relacionadas. Y no hay nada rutinario en los problemas con los que se enfrenta a diario,

porque lo que vale para una película no es adecuado para el resto. Cambia incluso de una escena a otra, de un encuadre al siguiente.

Si el rodaje, a pesar de toda su popularidad, mantiene ocultos muchos secretos, la sala de montaje es casi como un agujero negro. Los montadores no suelen prodigarse hablando de su trabajo, ni siquiera con otros colegas. Están cada uno como en su propia pecera, separados del resto. Y sin embargo, se pasan el tiempo reflexionando sobre su labor y el cine en general. Es una de las sorpresas que nos hemos llevado en las entrevistas: el profundo nivel de análisis del que son capaces, por un lado desmitificando su profesión, y al mismo tiempo amándola profundamente. Así que es vital exprimirlos al máximo para que cuenten su experiencia.

Les hemos preguntado, por ejemplo, con qué *software* prefieren editar o qué es lo que buscan en sus ayudantes (cómo los escogen, qué conocimientos deben tener, qué actitud es la ideal…). Se han extendido hablando de la autoría del montaje, sobre los directores, o acerca de los procesos posteriores como la edición de sonido o los efectos especiales.

Como era previsible algunos criterios son compartidos, en cambio en otros hay disparidad total.

Este libro está destinado tanto a los profesionales que tienen interés por lo que opinan sus compañeros, como a los aficionados al cine que intuyen lo importante que es el montaje, pero aún no saben por qué. También para estudiantes del audiovisual. Así que para que nadie se pierda en los detalles técnicos, en el próximo capítulo haremos un repaso rápido por el proceso general de montaje, presentando un esquema del conjunto. Los lectores más avanzados pueden ignorarlo y pasar directamente a las conversaciones con los montadores.

En general, el orden en que hemos colocado las entrevistas ha sido el mismo en el que las hemos realizado. Sólo hemos hecho alguna trampa aislada para ir alternando mujeres y hombres, jóvenes y veteranos, aunque los perfiles son tan diferentes que tal vez no habría hecho falta.

Una puntualización: vamos a utilizar los términos de edición y montaje como sinónimos. En España se suele emplear montaje mientras que en Hispanoamérica es más usado el de edición. Nosotros manejaremos las

dos palabras para no repetirnos constantemente, aunque en un texto tan técnico es inevitable ser un poco reiterativo con el mismo léxico. En ese sentido utilizaremos también indistintamente editor y montador. En los países anglosajones tienen una dinámica similar, porque en Norteamérica usan *cutting* y en Inglaterra *editing*. Salvando la curiosidad de que haya quien prefiera hacer hincapié en el acto de la división y otros de la adición, con cualquiera de ellos se debe entender que nos referimos al proceso completo, no a un simple corte literal.

Otro tanto podemos decir de realizador y director (o realización y dirección). Hace muchos años aún se podía establecer una diferencia conceptual entre los especialistas de televisión, pero en la actualidad no existe. Así que, si no se marca de forma explícita, se utilizarán como sinónimos.

Tampoco haremos la distinción de género de editor/a. Emplearemos el genérico porque todo lo que digamos de los editores es para ambos sexos, puesto que no hay diferencias profesionales entre mujeres y hombres. Sí vamos a dedicar un espacio a la paridad, puesto que aún hay una brecha de género en esta especialidad, no sólo en España, sino en todo el mundo. En este libro hemos entrevistado a 10 mujeres y 17 hombres, lo que, sólo por casualidad, supera ligeramente la proporción del mercado. En realidad, nos hubiera gustado haber podido contar con muchas (y muchos) más, pero nuestras fuerzas han llegado hasta aquí. Ahora es su turno.

# Explicando el montaje

Esto que presentamos a continuación es un esquema muy simplificado del recorrido de una película, una hoja de ruta. Pero hay que entender estas primeras orientaciones sólo como un marco amplio. Cada producción es única, e irá construyendo un camino distinto en función de las particularidades de cada proyecto concreto.

## Fases de una película

Tradicionalmente se distinguen tres fases típicas en la producción de una película (o de casi cualquier otro producto audiovisual, salvando los que se emitan en directo): preproducción, rodaje y postproducción. Preproducción es el periodo de preparación, de organización de materiales, equipos y localizaciones, para que todo esté a punto a la hora de la acción (tal y como se prevé en el guion, cuya escritura es anterior). El rodaje no necesita más explicación. La postproducción es todo lo que ocurre a continuación, partiendo de los planos grabados hasta llegar a la forma definitiva del producto final.

Aunque el concepto original remite a etapas consecutivas, en las que no se comienza con una hasta que se ha completado la anterior, los tiempos se solapan entre ellas, de forma que en la mayoría de las ocasiones suceden casi simultáneamente. Es decir que mientras se rueda una parte, aún se continúa preparando lo que se grabará después, y a la vez se está montando lo que ya se rodó antes. De hecho, el profesor Luis Alonso utiliza una metáfora mucho más apropiada para referirse a ellas. En lugar de fases, las denomina capas, como las de una cebolla, que ofrece una idea evidente de lo intrincadas que están. Muchos procesos transitan por todas ellas, como los efectos especiales, que necesitan una planificación muy detalla-

da, luego una forma de grabación concreta, y sólo terminan de elaborarse al final.

## Pruebas de workflow

Es habitual que se contrate al equipo de montaje con cierta antelación al rodaje. Una de las primeras tareas es hacer pruebas de *workflow* para asegurarse de que el flujo de trabajo elegido va a funcionar correctamente entre todos y cada uno de los implicados en la cadena de producción. Es decir que no habrá complicaciones a la hora de compartir los materiales, cuando se vayan transfiriendo sucesivamente desde el rodaje al montaje y al resto de responsables que tomarán el relevo más adelante (edición de sonido, laboratorio…).

Con esa intención, se suelen utilizar las grabaciones de las pruebas de cámara, para confirmar que no hay problemas de compatibilidad con los archivos (especialmente con el *codec* elegido para la grabación, el formato de los discos duros, los metadatos…) y el sistema de edición. Hay varios requisitos técnicos que es imprescindible comprobar, y que no hace falta detallar aquí. Por dar un simple ejemplo, el ayudante de montaje, en colaboración con el DIT (del departamento de fotografía), se cerciorará de que el aspecto de la imagen en la pantalla de edición sea lo más parecido posible a la estética que se busca para la película. Aunque luego habrá un proceso de etalonaje que ajustará definitivamente la apariencia de cada plano, es muy importante que no haya sorpresas, y por tanto, que lo que se vea en la sala de montaje sea lo mismo que el director ve en la pantalla del rodaje, y que ya había pactado antes con el director de fotografía.

## Premontajes

Una vez que comienza el rodaje, el material filmado se envía diariamente a la sala de edición. Llega por separado la imagen y el sonido, que el ayudante de montaje debe sincronizar también cada día, de ahí que reciba el nombre de *dailies*. Como en una sola jornada se realizan múltiples tomas de diferentes planos de varias secuencias, y además el orden del *set* pue-

de ir cambiando sobre la marcha, se requiere una organización estricta para que no se pierda nada.

Incorporarse pronto tiene la ventaja de que el montador puede ir trabajando en paralelo, a medida que avanza el rodaje, de forma que, al terminar la grabación, ya existe una primera versión de la película completa.

Hasta entonces, durante las semanas que transcurre el rodaje (entre 6 o 7 de media), el editor trabaja en completa soledad y autonomía, tomando sus propias decisiones sobre el material filmado. Por supuesto sigue el mapa del guion, pero como punto de partida, no como una ley incuestionable. En el propio *set* de rodaje se habrán llevado a cabo modificaciones, por no hablar de que, incluso aunque se intente grabar cada línea de diálogo de la forma más fiel posible, toda puesta en escena es una interpretación, que dirige el argumento del guion hacia una orientación determinada. Ésta es precisamente la labor del director, definir cómo se concretan las aspiraciones del guion.

Para que el montador tenga conocimiento de esas decisiones, o de arreglos de última hora, son muy útiles los partes de *script*. La persona encargada de esta función (aparte de otras labores de supervisión del *raccord*), permanece siempre muy cercana al director y va apuntando todo lo que éste dice con respecto a cada toma. Si dirección decide que le gusta la número 5, la marcará con un círculo. Si dirección quiere destacar algo de la toma 3, el comentario quedará registrado en el parte de *script* para que le llegue al montador. Se convierte así en un nexo de unión con la sala de montaje, un canal de comunicación primordial. Eso no significa que el editor siga esas indicaciones del parte al pie de la letra. A menudo terminan haciendo otra cosa distinta (y más adelante ya tendrán tiempo de explicar por qué). En cualquier caso es una fuente de información muy valiosa sobre lo que pensaba el director en cada momento del rodaje.

A lo largo del tiempo en que el montador está solo, no es raro que reciba la visita ocasional del director o del productor, para enseñarles algo de los premontajes que vaya haciendo, aunque tampoco es lo más frecuente. Lo que sí es habitual es que el equipo de edición vaya mandando esas secuencias (desde hace tiempo las suben a la nube) para que el director pueda echarles un vistazo en los pocos ratos de descanso de que dispone.

Sin embargo, hay muchos casos en los que los directores prefieren no ver nada en absoluto durante el periodo de grabación. De hecho, para nosotros ha sido una sorpresa descubrir que esta opción no es para nada insólita. Al revés. El *set* de rodaje es tan estresante y agotador, que para algunos directores ver los montajes se convierte en una perturbación más que una ayuda, sobre todo si no tienen tiempo de rectificar. Por eso para ellos lo ideal es saber que tienen un referente de confianza en su montador, que únicamente les avisará cuando sea imprescindible, sin dedicar sus escasas energías a supervisarlo constantemente.

Esta manera de montar en paralelo al rodaje es la deseable, y la más habitual, pero hay que decir que también hay ocasiones en que la película se graba por completo antes de saber siquiera quién la montará, y por tanto la persona que finalmente se encarga, recibe de golpe todo el material rodado.

## Después del primer corte

Llega un momento en que el rodaje acaba, el director se incorpora a la sala de edición, y junto con el montador, empiezan el proceso de afinado. Lo decimos en sentido amplio. No sólo se trata de ajustar sutilmente el final de cada plano. Aunque es muy posible que haya secuencias que apenas necesiten cambios, y por lo tanto se queden tal y como las concibió en su momento el montador, sin embargo, hay otras a las que se les da muchas vueltas, probando y rectificando en varias direcciones hasta llegar a su versión definitiva. Además, también hay que prestar atención al conjunto, a la estructura dramática de la historia. Diminutos arreglos en secuencias concretas pueden ir conformando una nueva dirección de la trama, y a su vez, cambios en partes de la narración quizás impliquen la necesidad de otros ajustes en escenas opuestas. Es importante mantener esa doble mirada, al detalle y a la totalidad de la obra.

Hemos insistido mucho en preguntar por todos estos asuntos. Queríamos saber cómo abordan el trabajo de edición, y cómo se enfrentan al material que llega. ¿Respetan el guion a rajatabla? ¿Aportan su toque personal? ¿Cuánto tiempo le dedican a cada secuencia? ¿Piensan en la es-

tructura ya desde el principio o esperan a tener un premontaje de toda la película? Las respuestas son interesantísimas.

## Poder del montaje

Hasta que no se ha practicado, es difícil hacerse a la idea del verdadero poder del montaje. La sensación general del público (de la minoría que sabe siquiera que existe el montaje), es que esa labor se reduce a darle una cierta organización a los materiales que vienen de rodaje. Es decir que, si la película fuera una novela, y cada día se fueran escribiendo/grabando ciertas páginas, el trabajo de montaje sería irlas clasificando hasta tener el volumen completo. Poca cosa. Para eso no haría falta un montador, pues un ayudante las ordenaría en poco tiempo atendiendo al número de página. Y el margen de maniobra se limitaría a cambiar una hoja por otra, o como mucho a eliminar un capítulo entero, si la duración total fuera demasiado larga.

Por el contrario, la realidad es muy distinta. El equipo de montaje emplea normalmente varios meses a pleno rendimiento, porque el margen creativo es muchísimo más amplio. Siguiendo con la metáfora de la novela, es como si en postproducción se pudiera alterar el orden, no sólo de párrafos, sino de frases concretas, y hasta de palabras o letras sueltas. Es decir que se redacta todo de nuevo, cada pequeño fragmento de la idea original se vuelve a reescribir, jugando con los materiales, eliminando, añadiendo o manipulando cada plano hasta construir la forma definitiva de la obra, quizás alejada de lo que se pensó en un principio. No siempre se cuenta con libertad suficiente para cambios drásticos. Depende por ejemplo del género cinematográfico, el tipo de realización, o del grado de autonomía que conceda el director, y hasta del tiempo/presupuesto del que se disponga, que determina radicalmente las posibilidades de exploración. Pero en la mayoría de producciones son conscientes de que esa última reescritura no sólo es deseable sino necesaria. La idea previa del guion puede ser fantástica, pero no deja de ser un deseo, una declaración de intenciones que termina chocando con las dificultades del rodaje. Por eso es imprescindible que en montaje se reescriba lo rodado, que a su vez era una reinterpretación particular de lo que se concibió en la fase de guion.

Iván Aledo, uno de los profesionales más importantes que hemos tenido la fortuna de entrevistar para este libro, reflexionaba de forma genial sobre el asunto. Según él, los montadores deberían figurar en los créditos de guion, de la misma forma que los guionistas deberían figurar en los de montaje.

La segunda parte de la frase es crucial, porque deja claro que esto no es un intento de apropiarse del mérito de los guionistas, que ya tienen bastante con sus propias batallas, sino que se trata de explicar hasta qué punto el cine es un arte colectivo. Realmente en montaje se lleva a cabo la última escritura de guion, el cierre definitivo de la historia, se marca el tono de la interpretación, se modula el ritmo de la narración... Por supuesto esto se hace bajo la orientación del director, casi siempre.

Teresa Font se expresa también de forma magistral (como en el resto de su entrevista, que es para no perdérsela):

> "El guion es fundamental. Es la base de todo, pero es un formato incompleto que sólo adquiere sentido si se hace la película. Y el rodaje igual. El material rodado no es nada hasta que en montaje, entre el director y el montador, vamos descubriendo la película definitiva, moldeándola, acotándola, haciendo cambios de orden, eliminando partes de secuencias o secuencias enteras, manipulando los tiempos, buscando generar emoción. Entre nosotros dos. Nadie más. […] Cuando la película está terminada de montar dices: era ésa. Y parece que no puede haber otra ya, que era la única posible. Pero te aseguro que hay otras."

## Autoría del montaje

Por si quedara alguna duda después de todo lo anterior, queremos dejar clara nuestra opinión de que los montadores son autores de pleno derecho. La edición es una parte tan vital y decisiva en el resultado final de un producto audiovisual, que cambiar al montador de una película, es cambiar la película. Por supuesto cada caso es único, y su influencia puede variar, pero en general está, como mínimo, a la altura del fotógrafo o el

músico, que ya tienen reconocidos sus derechos por la legislación española. Incluso, aunque suene a herejía, podemos decir sin miedo que los montadores están al mismo nivel que los guionistas o directores, y esperamos que este libro contribuya a demostrarlo. Muchas veces hemos percibido cierta aprensión, como si el hecho de reivindicar el valor del montaje supusiera automáticamente quitárselo a los demás autores. Pero no es nuestro propósito. No haría falta ni recordar que la importancia del realizador es capital. No es un simple colaborador más, sino que es el que marca las intenciones de la obra, el que orienta a los jefes de equipo hacia un rumbo específico, para que en lugar de comportarse como una serie de genios independientes, a su aire, apoyen todos la misma visión común. Aunque esa mirada no es inmutable, evoluciona. Tal y como nos revelaba uno de los entrevistados:

> "El primer autor es el director. Y en principio todos intentamos hacer su película. Pero luego hacemos la película que sale, que igual no es, necesariamente, la que quería él. A veces va en otra dirección, y quien ayuda a que esto se vea claro es el montador. Es la película la que habla por sí sola, y la descubrimos entre los dos."

Ningún editor, ni siquiera en las conversaciones privadas antes o después de las entrevistas, ha mostrado menosprecio alguno por los directores. Es cierto que la mayoría de montadores ha sufrido de vez en cuando a ciertas personas con las que les ha tocado trabajar (y con el tiempo se convierten en anécdotas divertidas), pero todos guardan un profundo respeto por la figura del director, errores incluidos. Han repetido con frecuencia que el que quiera hacer de director debe tener el coraje de asumirlo por completo, no desde las sombras de la sala de montaje, sino soportando la enorme presión que conlleva la responsabilidad de toda una película. Y unos cuantos montadores también han sido realizadores de forma puntual.

El problema es que nos hemos acostumbrado tanto a esta idea romántica del director superdotado, que no parece el jefe, sino algo más allá, un ente mitológico que eclipsa al resto de autores. Ya ni siquiera nos extraña cuando en los títulos de crédito aparece la frase "una película de", como si todo el mérito fuera únicamente de esa persona.

Por ponerlo en contexto, fijémonos en otras artes análogas donde el esquema de pensamiento es muy diferente. Por ejemplo, el teatro, un medio al que el cine le debe muchísimo desde sus orígenes. Allí el director de escena no se considera el autor de la obra. El verdadero, el único autor, es el escritor, el que pone la letra. No es ya que el director no cobre derechos (aunque hay ciertas excepciones, sobre todo vinculadas a coreografías) sino que nadie le atribuye esa condición de autor. Nuestro amigo Javier Veiga nos recuerda incluso una anécdota que lleva mucho tiempo repitiéndose en teatros. En la ovación del estreno, al final de la representación, después de que saludaran los actores y el director, era costumbre reclamar que también el autor subiera al escenario a recibir su particular ronda de aplausos, sin que hubiera confusión posible. Por eso, cuando en los carteles teatrales se utiliza la frase de "una obra de", jamás se refiere al director de escena.

Y aún no hemos hablado de los productores. Parece que hay cierto pudor en atribuirles influencia creativa alguna, como si se ocuparan exclusivamente de la faceta económica. Sin embargo, hay una larga tradición, desde la época clásica hasta nuestros días, de productores creativos que ejercieron gran influencia en sus películas. Por otra parte, a pesar de que de vez en cuando hay conflictos, algunos muy célebres, en la vida cotidiana los productores con poder simplemente suelen dejar hacer a los directores, de la misma forma que los directores dejan hacer a sus jefes de equipo (para eso los han elegido). El Oscar a la Mejor Película se concede a los productores, precisamente porque la última palabra, también en el aspecto artístico, la tienen ellos/as (salvo ciertas excepciones, de directores con mucho prestigio, que previamente han negociado tener el control por contrato). En Europa, y en concreto en España, es distinto, gracias a una legislación más protectora con los denominados autores. Debe ser lo único que nos envidian los cineastas americanos. Aun así, en nuestra historia también hay ejemplos de productores trascendentales, más relevantes que los realizadores que contrataron a lo largo de su trayectoria.

¿Significa todo esto que los productores deberían ser considerados autores igual que el resto? ¿Hasta donde seguiremos engordando la lista? Al hablar de la autoría colectiva en una película, ¿no se diluye demasiado el concepto si lo ampliamos indefinidamente? Aquí entramos en una zona

gris donde no hay respuestas evidentes. Puesto que, normalmente, el productor no ejerce su poder más que de forma puntual, no habría que considerarlo autor, pero siempre que su influencia se haya dejado notar, ¿cómo vamos a ignorarlo? Esto significa que no hay una regla fija que poder aplicar por sistema. Lo más habitual es que los que contribuyan de manera decisiva a una película sean el guionista, el director, el montador, el fotógrafo, el músico… Pero siempre que haya alguien, desde el maquillador al montador de sonido, o a los propios actores, que insuflen la obra con su creatividad, habrá que reconocerle su aportación, cada uno en su justa medida. El baremo para valorar la contribución de un autor sería imaginar hasta qué punto el producto acabado habría sido distinto, si se sustituyera a esa persona por otra en su mismo puesto. Por ejemplo, los conductores son absolutamente indispensables puesto que sin coches y camiones de transporte la producción no puede ni siquiera empezar, pero si se reemplaza a un chófer por otro candidato seguramente no provocará grandes transformaciones en la película. Por tanto, por muy valiosos que sean, no calificaremos a esos profesionales como autores, sólo como trabajadores.

Luego la influencia de los creadores puede ser positiva o negativa, dependiendo del resultado final. De hecho, los productores tienen una leyenda negra al respecto, una reputación fomentada por directores y guionistas, como si con frecuencia estropearan sus obras. Pero vamos a desvelar una verdad que, de tan obvia, parecerá ingenua: hay productores buenos y malos. O para ser más exactos, a veces lo hacen mal, y a veces bien, como el resto de técnicos cinematográficos.

Y ahora que las series de televisión han cobrado tanta importancia, resulta interesante analizar la figura del *showrunner*. Aunque surge en los años noventa, realmente sigue la estela del productor creativo (que como hemos explicado, ha existido toda la vida). A veces, el *showrunner* es uno de los principales guionistas o directores de la serie, pero no siempre coincide. En todo caso esa persona es el alma del proyecto, el motor creativo que toma las decisiones importantes. Quizás no sorprenda que los realizadores sean meros peones en el engranaje industrial de la televisión, ya que las cadenas, y actualmente las plataformas de *streaming*, siempre se han reservado el control total sobre sus producciones. Lo destacable es que

ahora el *showrunner* se ha convertido en el autor indiscutible de las series (hasta el punto de que las campañas de marketing mencionan los nombres de los más famosos), relegando el papel del director al nivel de un jefe de equipo más. Es decir, no es que el director no pueda contribuir, que sí lo hace. Simplemente no es el artista supremo al que estábamos acostumbrados en cine. De hecho, en ocasiones, el montador puede tener más influencia sobre el corte final que el propio realizador.

El tema de la autoría es complejo y apasionante, y por ello les hemos preguntado a todos los montadores que aparecen en estas páginas y a alguno más. Las conclusiones han sido curiosamente diversas. Hay compañeros que opinan justo lo contrario que nosotros. Aunque en la profesión existe unanimidad en esa visión del montaje como algo esencial en el proceso creativo, y así se refleja en las entrevistas, en lo que no hay acuerdo en absoluto es en lo que viene después. Algunos piensan que lo coherente, puesto que se sienten autores, es reclamar la dignidad que se merecen, lo que significa hacer pedagogía entre los espectadores, para que la sociedad vaya reconociendo el valor del montaje (y llegado el caso, hasta cobrar su porcentaje de los derechos de autor, aunque son cosas independientes).

Sin embargo, otros muchos compañeros no están por la labor. Sí que opinan que son una ayuda fundamental para el director, pero le consideran a él como autor único e indiscutible. Se sienten muy cómodos en el anonimato, y no quieren cambiar su estado actual. Prefieren seguir colaborando desde la oscuridad de la sala, sin sentir la presión del foco apuntándoles por lo importantes que son.

No son posturas tan antagónicas. Ambos piden respeto hacia su trabajo, lo que implica por ejemplo, que les den el tiempo suficiente para completarlo con garantías, o que les permitan margen de maniobra para la creatividad, es decir, que les dejen arriesgarse, en lugar de seguir caminos trillados. Invitamos al lector a ir descubriendo lo que piensa cada uno de ellos, porque la sala de montaje se presta a la reflexión. No desarrollan su trabajo de forma mecánica. Al contrario, la mayoría ha meditado mucho sobre su profesión y el arte en general, por lo que sus ideas son muy valiosas para ayudarnos al resto a entender mejor el mundo del audiovisual.

# Paridad

El montaje ha sido siempre una de las especialidades cinematográficas en la que las mujeres han tenido más facilidad para entrar y desarrollar un trabajo creativo. Ha habido montadoras tan importantes como Margarita Alonso [responsable de obras como *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955) o *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951)]; Pepita Orduna [colaboradora habitual de Luis García Berlanga, *Bienvenido Mr. Marshall* (1953), *Calabuch* (1956)]; o Rosi G. Salgado [montadora de ejemplos tan maravillosos como *La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958), *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964) o la serie de televisión *Turno de oficio* (Antonio Mercero, 1986-87)]. En la actualidad, nombres como Teresa Font, son ya una leyenda en vida.

Pero esta realidad es engañosa, hasta el punto de que, incluso nosotros mismos, montadores en ejercicio, pensábamos que la igualdad era total, o casi. Sin embargo, en 2022 llevamos a cabo una investigación específica sobre el tema de la paridad en montaje, analizando una muestra muy amplia del mercado de trabajo (con la colaboración de AMAE y sus socios) y las conclusiones eran aplastantes: las mujeres constituían un tercio del total (33,5%). Aunque es verdad que la edición es una de las profesiones del cine tradicionalmente mejor paradas en este aspecto, el porcentaje no dejaba de sorprendernos, sobre todo en esta época de tanta libertad y con acceso fácil a la formación. Por comparar, la presencia de mujeres en dirección es todavía del 24% (según el informe del ICAA 2023).

Seguramente las estadísticas irán cambiando, al mismo ritmo lento que la mentalidad de la sociedad, y en ese sentido hay iniciativas de discriminación positiva que intentan acelerarlo, premiando la contratación de más mujeres en determinadas áreas clave, incluido el montaje. El problema es que este tipo de medidas concretas son complicadas de diseñar y de llevar a la práctica, y desde luego no están exentas de polémica, pues en ocasiones compañeros hombres se han sentido perjudicados. Algún entrevistado así nos lo ha manifestado, aunque nos han pedido expresamente que esa parte no saliera en el libro.

Nuestra propia experiencia personal no es del todo representativa porque, quitando alguna excepción, casi siempre hemos trabajado en pareja,

los dos simultáneamente. Al ser hermanos, montar juntos nos salía natural. Éramos la paridad personificada. Cuando colaborábamos con el director, se establecía un diálogo a tres bandas, que solía ser muy productivo a la par que divertido. Pero desde el establecimiento de las cuotas del ministerio, empezamos a notar la presión de los productores, que ya sólo estaban interesados en contratar a María, sin Antonio, para que el cómputo global de jefes de equipo reflejara mayoría femenina.

En las entrevistas hemos preguntado por el género en sentido amplio. Nos interesaba conocer, sobre todo, si las mujeres se habían sentido discriminadas en su carrera. No hemos detectado rivalidad entre compañeros, con independencia del sexo. La industria española es un mundo pequeño, y salvo anécdotas aisladas, hay muy buen ambiente. Lo que sí destaca es el entusiasmo, de ellas y ellos, por trabajar con más mujeres directoras.

Esperemos que dentro de un tiempo la situación haya mejorado lo suficiente, como para que el tema se haya quedado antiguo, una historia del pasado. Aunque conviene estar atentos porque siempre es posible una involución. De hecho, por muy modernos que nos creamos en la actualidad, la época en la que ha habido más mujeres trabajando, en puestos clave, fue durante el cine mudo, hasta que justo después, todo cambió. A quien le interese profundizar, le recomendamos la investigación completa: https://zenodo.org/records/14643875

## Hardware y software de edición

Sabemos que hay mucha curiosidad entre los alumnos por saber cuál es el *software* favorito de los profesionales, y así concentrarse en aprender ése (dejando de lado el resto). Es lógico este interés y por esa razón hemos hecho la pregunta de forma explícita a todos los entrevistados. Sin embargo, antes de dar la lista de ganadores, tiene que quedar claro que lo importante no es la máquina sino lo que se hace con ella. Tal y como dice Mikel Iribarren, “no montas con el ordenador, montas con tu cerebro”. Es decir, que lo que hay que entrenar es el gusto cinematográfico, no la velocidad con la que se aprietan los botones. Es bueno conocer a fondo el programa de montaje, porque eso nos permitirá estar más cómodos a la hora de

pensar qué queremos hacer y ejecutarlo con rapidez y precisión. Pero la prioridad de un montador siempre es la parte artística, no la informática.

Desde que a principios de los noventa del siglo pasado tuvo lugar el cambio, sorprendentemente rápido, de la moviola al ordenador, han aparecido y desaparecido muchos sistemas diferentes, a base de *hardware* dedicado, de *software* o una combinación de ambos. Durante todo ese tiempo, el preferido por los profesionales para el montaje audiovisual ha sido siempre, siempre, el Avid, hasta el punto de que ha habido épocas en que la práctica totalidad de las películas y series de primera fila se editaban en productos de esa marca.

Mención aparte merecen algunos como el Final Cut de Apple: después de muchos años refinando el programa y haciendo campañas para demostrar su utilidad, de la noche a la mañana Apple decidió dejar de lado el segmento profesional para centrarse en los *amateurs* (no lo admitió con esas palabras, pero los montadores entendieron el mensaje cuando en la nueva versión se eliminaban características esenciales, con la excusa de orientar su manejo hacia la facilidad de uso). Premiere se aprovechó de esa circunstancia para ganar a los clientes abandonados, y después de una eternidad en la que apenas podía competir con el Avid, en la actualidad las cosas están cambiando. Ya había muchas producciones que utilizaban *software* de Adobe, como Photoshop o After Effects, para efectos especiales, pero ahora también comienzan a decantarse por Premiere para la edición. La propia Adobe ha sacado una nota de prensa anunciando que el 57% de producciones del Festival de Sundance 2024 se han montado con Premiere. Es una declaración ciertamente impresionante, aunque hace falta confirmarlo, porque a pesar de que no será una mentira flagrante, cabe la posibilidad de que sea una forma creativa de describir la realidad. En ocasiones lo que se anuncia no es que una película se haya realizado íntegramente en un *software* concreto, sino que éste se ha utilizado en alguna parte de la producción, por minúscula que sea. Es decir, que basta que se haya empleado para el tráiler, o en una mera comprobación de rutina de FX, para que la empresa se sienta legitimada al afirmar que la película se ha hecho con su producto (sin especificar en qué proporción).

Por otro lado, como una nota curiosa, el Lightworks, que durante un tiempo fue muy popular en las salas de montaje, quizás el segundo más

utilizado del mundo, pero que luego fue cayendo hasta el olvido, ha resucitado de sus cenizas, como un proyecto *open source*. Thelma Schoonmaker, la colaboradora habitual de Scorsese lo ha utilizado para *Los asesinos de la luna* (2023), nominado precisamente en la categoría de montaje de los Oscar de este año.

Habrá que estar atentos también a DaVinci Resolve, que viene con fuerza, aunque de momento su única influencia real se limita a las tareas de etalonaje, no de edición.

Por ahora, en el libro se puede comprobar que el Avid sigue siendo el líder, ya que casi todos los entrevistados todavía lo prefieren (con algunas notables excepciones), un comportamiento muy parecido al de los compañeros de Hollywood y del resto del mundo. Aunque puede que no se mantenga ahí durante mucho tiempo. El hecho de que la empresa haya sido absorbida por un fondo de inversión no inspira mucha confianza. Habrá que esperar al desenlace.

En cualquier caso, conviene resaltar de nuevo que lo importante no es la máquina sino el talento. Afortunadamente ya hemos superado la época en que los aparatos costaban un riñón. Por ejemplo, el primer disco duro que compramos para nuestra empresa, allá por 1994, sólo tenía 9GB de capacidad, y valía un millón de pesetas (el equivalente a 12.000 € actuales ajustados a la inflación). En aquel momento soñábamos con un día en que el programa de edición fuera una simple herramienta, algo parecido a lo que es el procesador de textos para un escritor. Nadie contrata a un periodista por su dominio del Word, sino por lo que escribe con él. Pues bien, ese momento ya ha llegado. Ahora se puede conseguir un sistema para editar por poco dinero, e incluso los estudiantes pueden utilizarlo de forma gratuita, con la (no despreciable) condición de contar con un ordenador lo suficientemente potente para instalarlo.

## Personalidad del montador

Cayendo en la tentación de generalizar, diremos que las personas que se dedican a montaje suelen ser más introvertidas que las de rodaje. Normalmente los jóvenes que empiezan no saben qué quieren hacer. Si tienen

suerte prueban de meritorios en una cosa, luego en otra, sin meditarlo conscientemente. Y este ir probando es positivo, para que vayan descubriendo dónde se sienten más a gusto. Poco a poco, las peculiaridades de cada tipo de trabajo van decantando a las personas hacia su lugar natural. Hasta que llega un momento, aunque el azar siempre seguirá influyendo en nuestras vidas, en que terminamos por asentarnos donde nos toca por temperamento. Esto no significa que todos los montadores sean iguales. Sería absurdo reducir el enorme abanico de personalidades a unas cuantas características comunes. Sin embargo, sí hay patrones que se repiten. Es difícil encontrar a un montador que no sea un perfeccionista obsesivo. Tal vez es una actitud que se va adquiriendo con el tiempo, así que los principiantes no deberían preocuparse por llegar cuanto antes a esos extremos (más bien al contrario, han de protegerse). Lo decisivo para conocer si alguien está predestinado al montaje no es un examen de talento, sino que simplemente pruebe a ver si es feliz con ello. Las sesiones de trabajo son agotadoras, pero cuando se disfruta, la experiencia es completamente distinta.

En todo caso les hemos preguntado a los montadores sobre qué tipo de ayudantes prefieren en sus equipos. Cada uno tiene sus manías, aunque casi todos coinciden en que son una figura muy importante, capital para ellos, por eso la confianza es crítica. Nos han dado sus consejos sobre los conocimientos que deberían adquirir, desde audiovisuales hasta de informática, pasando por literatura, cultura general… pero por encima de eso, lo que más buscan es que tengan actitud de colaboración y de seguir aprendiendo.

## Ayudantes

Es muy extraño que un montador/a se ocupe de todas las labores de edición sin apoyo alguno, aunque a veces, en las producciones *kamikazes*, podría suceder. Lo habitual, en la industria española, es que haya un/a ayudante en cada proyecto cinematográfico o serie. Es posible que haya más de uno si el volumen de trabajo es muy abundante, sobre todo en series, en las que puede incorporarse la figura del digitalizador (el equivalente a un ayudante básico que se ocupa de la ingesta de los brutos de

rodaje y su organización elemental). También, en aquellas películas con muchos efectos especiales, es conveniente que haya alguien aparte que se encargue en exclusiva de la gestión de esos materiales, lo que en el mundo anglosajón ha evolucionado hasta constituirse como una profesión en sí misma, llamada *VFX Editor* (que volveremos a tratar más adelante).

En general, se entiende que no es un gasto superfluo, es decir, el objetivo no es que el editor jefe trabaje menos, sino que lo haga mejor, dedicado a lo importante. La función del ayudante es liberar al montador de las tareas más mecánicas, para que pueda concentrarse en la parte artística.

Durante las semanas de rodaje, el ayudante se ocupa de la sincronización de imagen y sonido y de la organización de esos planos ya sincrónicos, de acuerdo a las preferencias de cada montador. Al acabar esta sincronización, muchos de ellos son despedidos temporalmente hasta que, después de dos o tres meses, y zanjado el montaje (de imagen), vuelven a la sala durante una o dos semanas para acabar los últimos procesos y sacar las copias y listas para las empresas de postproducción que vienen a continuación, como la edición de sonido, laboratorios, efectos especiales… Esta división en dos periodos es relativamente reciente. Hasta hace no demasiados años, lo normal era que el ayudante siguiera contratado (una vez acabado el rodaje) durante todo el tiempo que continuaba el montaje, de forma que asistían al montador en aquello que precisaba: desde encontrar planos perdidos (siempre hay alguno que no aparece), hasta ir sonorizando secuencias para que tuvieran un aspecto mucho más pulido, más parecido al definitivo de la película. Ahora estas cosas, si son necesarias, las tiene que hacer el montador, siempre que tenga tiempo, o mejor dicho, restándoselo a otras tareas cuando no le queda más remedio. En el ejemplo anterior, si falta un plano, el montador tendrá que pedirle al director que espere lo que haga falta, hasta que lo localice (en lugar de continuar editando mientras el ayudante lo iba buscando).

Desde aquí animamos a los productores a analizar por qué es un error de planteamiento, incluso desde el punto de vista puramente económico, puesto que el sueldo de un montador es mucho más alto que el de un ayudante, y por tanto, si se ve obligado a realizar labores elementales o de gestión, se le está desaprovechando para las tareas más valiosas, donde puede aportar más.

Varios de los entrevistados nos han comentado que intentan convencer a producción, y que en algunos casos, han conseguido que el ayudante venga de vez en cuando durante el periodo de montaje, quizás unos cuantos días sueltos, que se suman a la tarifa final.

En cualquier caso, desde que se produjo la transición a la tecnología digital, ha ido cambiando la relación entre ambos, montador y ayudante (y becarios, cuando los hay). Antes, en las salas con moviola, estaban juntos en el mismo horario, desarrollando el trabajo de forma casi simultánea. Con la aparición de los ordenadores el proceso se transformó, porque únicamente puede haber una persona trabajando en el mismo puesto a la vez. Así que ahora las jornadas de trabajo son consecutivas, y por tanto a veces ni se ven. Esto es especialmente sangrante, no sólo por una cuestión social, de contacto humano entre las personas que componen esos equipos, sino porque además se pierde la vertiente educativa de la sala. Aparte de encargarse de su tarea, los ayudantes y auxiliares aprendían viendo a los montadores en acción. Iban profundizando en las posibilidades de expresión del montaje, practicaban cómo anticiparse a los problemas más comunes, y lo más importante, asimilaban cómo relacionarse con los directores. Esa pérdida es un inconveniente muy serio al que no se le ha dado una respuesta.

En cambio, el digital sí que ofrece alguna ventaja para los ayudantes, porque al menos tienen la posibilidad de probar a montar ellos mismos (en el tiempo que les sobra), ya que se pueden hacer varias versiones con el mismo material, sin miedo a degradarlo, algo que era casi imposible con el fotoquímico.

## Trabajo en equipo

Aunque el trabajo remoto era una posibilidad que ya existía con anterioridad, en la pandemia de 2020 se expandió a todos los ámbitos, incluido el montaje, de forma que los miembros del equipo podían trabajar con su propio ordenador y por tanto desde casa, utilizando las facilidades de sincronización de la nube. Eso no implica una libertad total de horarios, puesto que a veces el ayudante tiene que darse prisa para pasarle material al montador, para que a su vez él pueda comenzar. Aunque desde luego ayu-

da. De hecho, se ha ido un paso más allá, y ahora cada persona puede colaborar desde ciudades o hasta países distintos, como nómadas digitales. Este método no es negativo en sí mismo, ofrece flexibilidad cuando no hay alternativas, pero no debería ser el modelo habitual impuesto por norma en todos los proyectos, por los efectos secundarios a largo plazo que se han mencionado antes, de falta de contacto y obstáculos para el aprendizaje. En las grandes producciones tienen presupuesto para permitirse instalar varios ordenadores en salas contiguas, conectados en red, de forma que los integrantes de un mismo proyecto trabajen simultáneamente, en lugar de esperar a que el puesto se quede libre. Es el sistema perfecto, con lo mejor de ambos mundos. Podrían incluso ubicarse junto a los que van a editar el sonido. En cierta manera, así se recupera el espíritu de colaboración de los viejos estudios de postproducción, en la que se reunían compañeros de profesión de varias generaciones, y especialidades. En aquellos estudios había varias salas de montaje con sus moviolas, que se alquilaban por proyectos, junto con salas de doblaje, de efectos, mezcla, grabación de músicas… Esa estructura de servicios compartidos facilitaba que los más jóvenes pudieran beneficiarse del consejo de los veteranos. Sin caer en una nostalgia barata, porque también había rencillas entre vecinos de cuarto, el estudio terminaba convirtiéndose en un espacio casi familiar, en el que los colegas tenían contacto entre ellos con sólo salir al pasillo.

Con su desaparición, una historia que tendrá que contarse en otro libro, se dio paso a una profesión de montaje con un perfil mucho más individualista, más frío. Después de reemplazar a las moviolas, la tecnología digital siguió su evolución, simplificando las necesidades de los equipos a tan sólo un ordenador con discos duros, lo que provocó la proliferación de salas particulares. En ocasiones la productora habilitaba un cuarto libre, con frecuencia minúsculo, para tener a mano el montaje en la propia oficina. Cada montador quedaba aislado del resto, como náufrago en su isla.

Por eso algunos de ellos decidieron asociarse entre sí, para montar pequeños estudios, aunque a una escala menor; quizás un piso en alquiler con varias habitaciones en el que repartir los gastos; o compartir maquinaria (pues algunas eran realmente caras) y sobre todo hacerse compañía. A veces se añadían al espacio común otras empresas de servicios, como las

que hemos mencionado de montaje de sonido. No necesariamente para pasarse los clientes. Cada uno tenía que buscarse los suyos, aunque cuando una productora entraba por la puerta, le resultaba cómodo continuar el resto de procesos en el mismo lugar.

Para los montadores, aparte de lo económico, que es lo más evidente, había otras ventajas añadidas: por ejemplo, siempre hay alguien que es más hábil técnicamente y que puede echar una mano al resto. En cualquier caso el aspecto más positivo de compartir un espacio común es algo tan básico como la oportunidad de hablar entre ellos. Tener un hombro sobre el que llorar en momentos de crisis anima bastante, pero además, el hecho de poder enseñar una secuencia resulta liberador. Una de las funciones de los montadores es permanecer neutral, hacer de contraste para el director. Sin embargo, después de varios meses editando la película, es inevitable que la objetividad se vaya contaminando, y por tanto ayuda mucho contar con la opinión desinteresada de los colegas de al lado. Algunos incluso se muestran las distintas versiones de forma sistemática, como método de trabajo.

Uno de los hallazgos más satisfactorios de estas entrevistas ha sido descubrir la extraordinaria colaboración interna de algunos grupos de montaje. Por ejemplo, Jaume Martí y Bernat Villaplana (aunque no siempre trabajan juntos), nos contaban cómo fue el sistema que siguieron en *Jurassic world* (J.A. Bayona, 2018) o en *Un monstruo viene a verme* (J.A. Bayona, 2016): trabajaban en salas contiguas, cada uno con sus secuencias, hasta que llegaban a un punto en el que veían que no avanzaban más. Entonces le pasaban esa versión al otro, que les daba una vuelta por su cuenta; un fluir constante, porque luego se incorporaba la opinión del director. Bayona iba saltando de una sala a otra, y a continuación había un debate a tres o incluso a cuatro con producción.

En nuestra industria no estábamos acostumbrados a una colaboración tan intensa, pero Victoria Lammers, que tiene experiencia internacional, contaba el ejemplo de *Snowden* (Oliver Stone, 2016), en el que había un gran equipo con varios montadores. En ocasiones el director encargaba la misma secuencia a dos de ellos, y al día siguiente comparaba las dos versiones, e iba como extrayendo de cada una lo que quería. Al contrario que

aquí, eso no se veía como una competencia, sino como un ejercicio de creación colectiva para encontrar la mejor manera de narrar.

En la televisión, que siempre se mueve deprisa, es más usual encontrar grupos de trabajo numerosos. Raúl Mora explica que en *La casa de papel* (Álex Pina, 2017-2021), llegaron a un método de trabajo muy eficiente, con una gran colaboración mutua: un grupo de personas muy distintas, que avanzaban juntos, compartiendo opiniones, ofreciéndose ayuda o pasándose las secuencias de uno a otro. Porque en un buen ambiente en el que todos se tienen confianza, lejos de percibir las críticas como algo negativo, las entendían como una oportunidad para mejorar.

## Asociaciones profesionales

Aparte de esos afortunados de los que acabamos de hablar, el resto de los montadores quedaban bastante aislados, cada uno en su caverna particular. Por eso resulta significativa la aparición de las asociaciones profesionales de montaje como AMMAC en Cataluña y AMAE para todo el estado español. En realidad, la primera fue AMMAC, que a su vez se había fijado en ejemplos previos de otros países, como Argentina, donde la EDA funcionaba desde hacía tiempo con gran éxito. De hecho, la escena catalana parece especialmente abonada para el trabajo colaborativo y el asociacionismo. Sentimos una profunda envidia cuando nos enteramos de que allí es muy habitual que se reúnan juntos varios compañeros para mostrarse los trabajos, incluso los que no son del mismo estudio.

Siguiendo ese camino, en 2018 comienza a andar AMAE (la Asociación de Montadores Audiovisuales Españoles). Desde entonces intenta una labor de divulgación de la importancia del montaje, a la par que sirve de unión entre todos los asociados. Si eres un/a joven aspirante que desea dedicarse a esta profesión, te aconsejamos apuntarte sin ninguna duda. Hay cuotas reducidas para los que empiezan, y en todo caso, aunque no llegues a inscribirte, presta atención a sus actividades (la mayoría en Madrid pero también en otras zonas) porque muchas suelen ser gratuitas y de acceso libre. No des por hecho que tienes que sufrir en solitario. Escucha las historias y los consejos de los veteranos. Busca a tus compañeros y ayudaos mutuamente.

Si nos leéis desde fuera de España, os recomendamos que busquéis a la asociación de vuestro país. Existen organismos profesionales por todo el globo, como por ejemplo:

AMEE (Asociación Mexicana de Editoras y Editores)

EDA (Asociación argentina de Editores Audiovisuales)

SAE (Sociedad Argentina de Editores Audiovisuales)

ECCA (Editores Cinematográficos Colombianos Asociados)

CEPP (Circulo de Editores y Postproductores del Paraguay)

SCEV (Sociedad Cinematográfica de Editores de Venezuela)

O las más importantes de Estados Unidos que son la MPEG (Motion Picture Editors Guild) y la ACE (American Cinema Editors).

Un sitio muy interesante es la página de TEMPO (la federación internacional de asociaciones de editores audiovisuales alrededor del mundo). Contiene información global, convocatorias de eventos, cursos y hasta alguna oferta de trabajo.

## Trabajo sonoro en el montaje de imagen

El montaje de sonido, que explicaremos en el apartado siguiente, comienza tras acabar el montaje de imagen. Pero antes conviene hacer una aclaración, porque esta nomenclatura suele producir confusión. Como estamos diferenciando de forma tan tajante la imagen y el sonido, pudiera malinterpretarse que el sonido aparece más tarde, es decir, que en el montaje de imagen sólo se utilizaba la imagen. Pero no. Como ya se ha dicho antes, cada día al acabar el rodaje, el ayudante sincroniza imagen y sonido (si no lo habían hecho ya en rodaje), de forma que el montador trabaja desde el principio con planos que llevan su audio correspondiente.

El nombre de montaje de imagen ni siquiera implica que la imagen sea lo más importante. En esa fase se juega con ambos ingredientes a la vez para ir construyendo la estructura dramática. Por ejemplo, seguramente al editar una secuencia de diálogos, se irá saltando de la imagen de uno a otro personaje, alargando o acelerando el ritmo, controlando cada expre-

sión de los actores y al mismo tiempo se irá jugando con el audio de forma que favorezca o se contraponga a lo que se ve en la pantalla, modificando el significado del conjunto. A veces se ve a la persona que está hablando, y en múltiples ocasiones únicamente oímos su voz en off, mientras nos fijamos en la cara del que escucha. No es ya que sean frecuentes los encabalgados de audio, sino que llega un momento en que cada elemento va por su cuenta, cumpliendo su propia función, como los instrumentos de una banda musical, cada uno aportando a su manera a la mezcla total.

Además es muy habitual que en el montaje de imagen se añadan elementos de sonido que ayuden a la narración, como un timbre de teléfono, o una explosión. No serán los definitivos, pero sirven temporalmente para ver cómo funciona la secuencia. Hay que entender que la duración de cada plano depende de lo que esté contando (tanto a través de su vertiente visual como auditiva). Por ejemplo, un encuadre de la protagonista mirando a la pared puede sugerir que su personaje está pensando en lo que ocurre en la habitación de al lado, pero por sí solo no tiene mucho más recorrido. Es decir, por muy interesante que sea la historia, no será factible prolongar la duración del plano indefinidamente. En cambio, si se añaden sonidos sugiriendo lo que sucede al otro lado, provocando la curiosidad del espectador, la mirada de la actriz cobra otro significado mucho más rico, y por tanto exigirá que el plano dure más tiempo. Por esa razón, aunque el montador de imagen puede calcular hasta qué punto debe llevar la tensión (y por consiguiente cuanto aguanta el plano), imaginándose cuáles serán esos elementos de audio que se pondrán más tarde, casi todos prefieren construir una primera versión rudimentaria de la banda sonora, al menos de lo esencial, para hacerse una idea más precisa del recorrido emocional de la secuencia. Es lo que se llama *vestir* el montaje.

Son conscientes de que es un trabajo meramente temporal, un anticipo hasta que llegue la edición de sonido, pero la mayoría prefieren hacerlo, aun sabiendo que más adelante esa tarea sonora se rehará por completo. Difieren eso sí, en el nivel de acabado de esa cobertura provisional. Para algunos es suficiente con apuntar la intención, y por eso les basta con unos pocos elementos de audio, sin llegar a afinar demasiado. En cambio, otros montadores invierten mucho tiempo y esfuerzo hasta dejar la pelícu-

la muy vestida, es decir, hasta lograr un resultado muy parecido a lo que será la versión definitiva.

## Montaje de sonido

Una vez hecha la precisión anterior, continuamos la explicación desde el momento en el que la edición de imagen se da por cerrada, es decir, cuando se supone que ya no habrá más cambios en la estructura (aunque para disgusto de muchos se vuelva a abrir con cierta frecuencia). Entonces comienza, por fin, la verdadera fase de montaje de sonido.

Lo primero es convocar una reunión para hacer un visionado conjunto, de forma que el director y el montador de imagen le transmitan al editor de sonido toda la información, analizando las necesidades de cada secuencia en profundidad. Los ayudantes de montaje le proporcionarán una copia del film, y además un volcado de todos los archivos de sonido para continuar la postproducción. A partir de ahí, lo habitual es que el editor de sonido trabaje en soledad, y al cabo de unas pocas semanas irá llamando al director (y quizás al montador de imagen) para que vaya viendo sus progresos o dándole orientaciones.

Se trata, como las anteriores, de una profesión con una doble faceta, por un lado muy técnica y por otro artística. Tiene que asegurarse de que se cumplen ciertos estándares para que cuando la película se pase en los cines todo suene como se espera y los diálogos se entiendan bien. Algunas veces se sustituyen unas tomas por otras. Cuando los cambios son significativos se suele consultar con dirección. Pero además su responsabilidad se extiende hacia lo emocional. Según cómo vaya reconstruyendo el ambiente que rodea cada escena, añadiendo matices, puliendo el contexto, estará aportando su propia interpretación sobre la película. Los editores de imagen suelen recibir esa contribución, la mayoría de las ocasiones, como otro momento para mejorar la película. Aunque de vez en cuando, si sienten que el rumbo se aleja de la intención que se había elegido hasta ahora, pueden surgir conflictos. Hay que recordar que, en épocas anteriores, la tarea de montaje de sonido era una competencia más del propio equipo de edición, que incluía todo. A partir de los años ochenta se inicia (en España) la división y especialización, que ahora es completa. De

hecho, es entonces cuando se comienza a utilizar el apellido de *montaje de imagen*, o *de sonido*, para diferenciar. Esta evolución se ha producido en paralelo a una mejora indudable de la calidad sonora, pero al introducir esa variable, es decir, ese nuevo artista en mitad del proceso, es inevitable que algunos montadores (de imagen) sientan que han perdido algo de control. Durante una primera etapa, por tradición, el equipo de imagen continuaba vigilando lo que hacía el departamento de sonido, pero desde hace tiempo la relación entre ambos es más igualitaria. Además las productoras ya no acostumbran a pagar sueldo alguno por el tiempo empleado en ese repaso, por lo que muchos editores (de imagen), una vez pasan el testigo, entienden que su trabajo ha terminado. No todos. Algunos todavía estarían dispuestos a revisar el montaje de sonido o las mezclas, incluso sin cobrar, pero se quejan de que no les suelen avisar cuando llegan las fechas clave.

## Música

Entre esos elementos que se han mencionado que a veces se añaden al montaje de imagen está la música. El compositor no empieza su trabajo hasta más tarde, cuando ese montaje de imagen ya se ha cerrado, y mientras llega ese momento se suelen usar temas musicales provisionales (de librería o de bandas sonoras de otras películas conocidas) como acompañamiento a las secuencias. Esto ayuda al editor a medir mejor el ritmo, a construir emociones arropando determinados elementos de la escena y en definitiva, a hacerse una idea más concreta de cómo queda el montaje. En teoría, también puede usarse como una herramienta de comunicación, para contarle al músico, de forma concreta, qué es lo que necesita cada fragmento. El problema es que como el director y el editor reproducen esas secuencias cientos de veces, al final terminan acostumbrándose a las músicas que han colocado, hasta tal punto que luego no consiguen despegarse de ellas. Cuando el compositor llega con los temas definitivos, puede resultar decepcionante, no porque sean malos, sino porque los temporales se han convertido ya en la única opción posible. Tampoco es una solución ideal utilizar temas del mismo autor de otras películas porque a pesar de haber sido compuestas por él, fueron creadas con otra intención totalmente distinta.

Sin embargo, es difícil cambiar el sistema de trabajo. Poner música en la película no sólo es una ayuda para montaje, sino que además es muy útil cuando se hacen los pases de prueba con público.

Lo que nos han comentado algunos montadores es que han tenido la suerte de trabajar en paralelo con el compositor, antes de que concluya el montaje de imagen. Éste les pasa maquetas provisionales, o por lo menos, temas que se parecen a lo que está pensando para cada secuencia. Estos avances suelen ser bienvenidos en la sala, puesto que les acerca anticipadamente al resultado final. Muy a menudo la música provoca cambios en el montaje, y a su vez esto repercute en las siguientes maquetas, en una suerte de influencia mutua, sumamente creativa. Pero colaboraciones previas de este calibre son excepcionales. Es mucho más frecuente que el músico no entre hasta que el montaje se da por cerrado.

Cuando llega ese momento, el proceso suele comenzar con otra reunión para hacer un visionado conjunto. El director y el editor repasan con él la película, secuencia a secuencia, comentando todo lo necesario para ir tomando decisiones. Además, el ayudante le proveerá de una copia del film para que trabaje en su estudio (o en su casa, ya que no es raro que sea el mismo sitio).

Después, en las semanas posteriores, el compositor se reunirá periódicamente con el director, para ir enseñándole pruebas y contrastando sus opiniones, hasta completar toda la banda sonora. No suele ser un viaje idílico. El problema más común es la falta de tiempo, puesto que casi siempre hay que cumplir con una cuenta atrás muy ajustada para entregar el material.

## Otros procesos sonoros y mezclas finales

En paralelo a la edición de audio (aunque casi siempre en la última etapa, para que haya habido tiempo de analizar el material), tienen lugar los procesos de doblaje y efectos sala. No se dobla todo. Han pasado ya muchos años desde que el sonido directo se considera lo prioritario, aunque siempre hay secuencias que no se pueden salvar, quizás por la presencia de efectos especiales o cualquier otro ruido parásito que estropee el registro del rodaje.

En inglés emplean el término ADR (*Automatic Dialog Replacement*) para referirse a un sistema muy sofisticado, pero que básicamente tiene el mismo propósito: sustituir los diálogos que no sirven por otros nuevos (aunque pueden ser los mismos actores que vuelvan a grabar su papel, o bien otros intérpretes distintos).

También los efectos sala se fabrican de una forma muy parecida al doblaje. Poco a poco, mientras ve fragmentos de la película que se repiten sucesivamente, un especialista va imitando todo lo que aparece en pantalla (pasos, golpes, roces de la ropa, un vaso que se llena de agua…), hasta construir una banda sonora de ruidos de todo el metraje. Por eso el técnico recibe el nombre de ruidero. En inglés utilizan el término *foley*, en honor a la persona que inventó el proceso de efectos sala hace un siglo: Jack Foley, uno de los pioneros de Hollywood.

Tanto el doblaje como los efectos sala terminarán añadidos al montaje de sonido. Igual ocurre con la música, ya que todos, todos los elementos de audio, acaban en el montaje de sonido, cuidadosamente ordenados en pistas independientes para permitir su manipulación individual. Aunque cada proyecto tiene su propia organización, no es extraño que se lleguen a utilizar 100 pistas en los de dificultad media, o incluso 150-200 en los más complejos. Nuestro amigo Nacho Royo-Villanova (montador de sonido con una larguísima experiencia), nos cuenta que el proceso no ha variado sustancialmente en los últimos años, pero vamos incorporando cada vez más los protocolos industriales de Hollywood (sólo que con menos especialistas y menos presupuesto). Y la llegada de las plataformas ha supuesto una nueva vuelta de tuerca en la preparación de los materiales que hay que entregar. Por ejemplo, ahora las respiraciones de los actores deben colocarse en pista aparte de sus voces, por si la serie se dobla en otro país, de forma que allí puedan combinarse ambos elementos.

Al final del periodo de edición tienen lugar las mezclas. Es un proceso que ha ido evolucionando con el tiempo y que, como el resto del audio, se merece una descripción mucho más profunda que el poco espacio que le dedicamos en estas páginas. Baste decir que tampoco es una fase puramente técnica. Al integrar todos los sonidos en un único soporte (de ahí el

nombre de mezclas), se toman decisiones artísticas que afectan al tono y al carácter de la narración. Se fijan definitivamente ciertos matices y por si fuera poco se controla la distribución espacial de la banda sonora, es decir, por dónde se oye cada cosa. Tradicionalmente era un proceso carísimo, pues la sala de mezclas requería un gran espacio, equivalente a un cine, con unos equipos muy sofisticados. Era el momento definitivo en que por fin se oía todo como se suponía que lo haría en salas comerciales.

Sin embargo, es cierto que la edición moderna ha ido adquiriendo más peso, ganando capacidad tecnológica y adelantando la toma de decisiones, de modo que las mezclas ya no son tan determinantes (ni tan estresantes) como solían ser. Si la tendencia se mantiene, las mezclas acabarán totalmente absorbidas por la edición de sonido, pasando a ser un simple último paso del mismo proceso continuo. Eso supondrá una elaboración más tranquila, más gradual de la construcción de la identidad sonora, sin tantos agobios por el presupuesto. Aunque sería conveniente no perder la contribución del mezclador, un experto en sonido que se incorporaba en esa fase con los oídos frescos, y que aportaba el último toque maestro.

## Pases de prueba

Mucho antes de las mezclas, generalmente al final del montaje de imagen, suelen realizarse algunos pases de prueba con público. En la mayoría de las ocasiones se trata de grupos muy controlados, de apenas 4 o 5 amigos y que no saben casi nada sobre lo que van a ver. Es suficiente para que el montador y el director reciban información sobre cómo funciona realmente su obra. Llevan muchos meses construyendo con mimo la estructura, imaginando con todo detalle cómo van a reaccionar los espectadores, pero luego, en la sala se producen sorpresas. En realidad, el director lleva mucho más tiempo de preparación, quizás años, una mochila emocional muy pesada que le afecta inevitablemente el juicio. Por eso hemos explicado que una de las razones específicas del montador es hacer de contraste con el director, es decir aportarle objetividad, mantenerse frío para ayudarle a tomar decisiones. Aunque después de tanto esfuerzo buceando en el material rodado, su propia imparcialidad se termina desvaneciendo igualmente. Así que al final del proceso, antes de cerrar el montaje, los pases

con público resultan tan valiosos porque pueden despejar ciertas dudas, o en todo caso confirman si el interés de la historia se mantiene o dónde flaquea. Los autores se mueven en un equilibrio precario. Por ejemplo, quieren contar las intenciones secretas de un personaje, pero sin resultar demasiado obvios. Van dejando pistas diminutas distribuidas por la película, con la esperanza de que los espectadores lleguen a una conclusión concreta, sin decirlo explícitamente. Un pase con gente de confianza es ideal para preguntarles si lo han entendido como se esperaba.

Aunque a veces ni siquiera son importantes los comentarios al final de la proyección. Basta con la propia experiencia durante la reproducción. El director y el montador han visto el montaje miles de veces, pero cuando lo hacen junto con otras personas, es como si lo hicieran por primera vez. Es una magia inexplicable. Parece como si lo vieran de nuevo desde otra perspectiva, a través de los ojos de los invitados.

Hay empresas especializadas en organizar pases mucho más sofisticados, con mayor número de espectadores, en salas comerciales. Analizan varios datos codificando las respuestas en función del tipo de público. Son más frecuentes en Estados Unidos porque requieren un presupuesto con el que no se suele contar en España. No siempre se paga con un objetivo artístico, es decir, para refinar la edición, sino buscando la estrategia de marketing con la que se publicitará el producto.

Uno de los problemas básicos al programar un pase, es el estado en el que se encuentra el montaje. Generalmente faltan cosas por hacer, como los efectos especiales. Y el sonido tampoco está acabado, ya que aún no se ha incorporado la edición de audio. Aunque se avise, puede dar una sensación pobre, e incluso peor: ciertos detalles cutres pueden desviar la atención y despistar de la historia. Ahora se entiende mejor por qué los editores se empeñan en tener una banda sonora lo más acabada posible, con efectos especiales de audio, música y en definitiva, los elementos necesarios de un producto pulido. En ocasiones, cuando la película no está muy vestida, una posible alternativa consiste en pedir a la empresa que va a hacer el montaje de sonido que haga una versión preliminar y apresurada de su trabajo, que recibe el descriptivo nombre de *guarrimezcla*.

Aunque es importante dejar constancia de que no todo el mundo es partidario de hacer pases de prueba. Tal y como se puede comprobar en las

entrevistas, algunos creadores prefieren guardar un celoso secreto o simplemente no piensan que sea un buen método de trabajo.

## Efectos especiales

Los efectos especiales son responsabilidad de un departamento específico, que a veces cuenta con numerosos expertos en diferentes tareas. Pero la sala de montaje es un lugar prioritario para la creación de FX, por la sencilla razón de que es donde se está inventando la película. Por supuesto, como en el resto del proceso, el camino viene marcado desde el guion. Ya durante la preproducción es indispensable que se haga un desglose de todas las necesidades de cada secuencia. El departamento de FX, en conversación con el director y con el resto de jefes de equipo, irá previendo cuál es la forma más eficiente de producir los distintos planos que requieran algo especial, tanto si se trata de efectos físicos (SFX) como digitales (VFX), o una combinación de ambos. En ese sentido se diseñará un plan a medida para el rodaje, que culminará en la postproducción. Pero como decimos, el montaje es una pieza central en esa construcción, porque los materiales se van configurando ahí, antes de pasar al resto de profesionales para perfeccionarlos.

Por ejemplo, imaginemos unas escenas en coche. En una *road movie* no es extraño que haya bastantes minutos de conversación dentro de un vehículo. Por motivos logísticos es probable que se decida rodar en estudio, con el coche parado, frente a un croma, y que luego se compongan los fondos del paisaje sustituyendo el color verde de las ventanillas, de forma que parezca que estaban realmente conduciendo el coche por una carretera. Además de la comodidad, del ahorro de tiempo y de dinero, eso permite más control, hacer movimientos de cámara más elaborados o un mejor sonido. Aunque es esencial hacerlo muy bien para que no se note el truco en absoluto. Implica planificar hasta el milímetro la iluminación, el ángulo de cámara, de forma que casen perfectamente con los planos que se ruedan para insertar en las ventanillas, ya sea un panorama campestre, urbano, nocturno... Una vez que todo eso llega a montaje, allí se prepara una maqueta provisional, un simulacro de cómo va a quedar, que luego se pasa a los especialistas de efectos para que lo mejoren. Es decir, el depar-

tamento de FX es el responsable de que la versión final sea perfecta, con una calidad indistinguible de lo que hubiera sido un rodaje real en la autopista, pero la clave es que el primer ensayo se hace en montaje. Son los editores los que eligen cuidadosamente el trozo concreto de plano del fondo para componerlo con los actores. Seguramente al principio hayan montado la secuencia sin preocuparse de los FX, simplemente atendiendo a los diálogos de los personajes, hasta conseguir la mejor escena desde el punto de vista de la historia y el drama. A continuación, van visionando los planos recurso que hay previstos para cada perspectiva de las ventanillas (en función del tiro de cámara de las tomas originales de los actores en el vehículo) e irán integrando esos fondos para sustituir al verde del *croma*. El *software* de edición no es el más adecuado para esa tarea, pero no supone mucho problema. No es imprescindible que el efecto quede ya ideal, puesto que luego vendrán los verdaderos expertos para refinarlo bien, aunque siempre basados en ese esquema previo. En montaje lo importante es que la escena se pueda ver junto con el resto, sin que las molestas ventanas verdes atraigan la atención del espectador, que de momento sólo serán el director y el productor, y más adelante un selecto público invitado a los pases de prueba.

Algunos de nuestros entrevistados han participado en enormes superproducciones de Hollywood, con abundancia de efectos espectaculares. Es apasionante oír la experiencia de Bernat Vilaplana y Jaume Martí en *Jurassic world: El reino caído* (J.A. Bayona, 2018): hablan de las previsualizaciones, de la figura del *VFX editor* o de cómo se sentían formando parte de un engranaje industrial tan complejo. Pero lo más interesante es que a pesar de las prisas y los nervios, aún tenían margen de maniobra para la creatividad, hasta el punto de que una de las mejores secuencias de la película se inventó en montaje (y aquí no vamos a hacer un *spoiler*, porque la entrevista completa es una maravilla).

> "La dificultad de la sala de montaje es tener la mente abierta a cambiar. Tienes que imaginar todo el tiempo cosas que no existen […pero] Lo más complicado siempre es la historia, no los efectos. Por ejemplo, lo del monstruo no era fácil [*Un monstruo viene a verme* (J.A. Bayona, 2016)], a pesar de los *animatics*, porque había que

> imaginárselo. Pero nos costó mucho más ir encontrando la historia de la película, que la parte técnica. Cayeron personajes enteros, se cambiaron cosas de sitio…"

Esto es lo que realmente pretendemos investigar en el libro. Por encima de la tecnología y los flujos de trabajo, que tienen su hueco, porque a veces son desconocidos, lo esencial es descubrir cómo se trabaja la parte creativa de la película. En ese sentido los efectos especiales han cobrado un nuevo papel en los últimos años. No sólo se utilizan para fabricar criaturas fantásticas o escenas imposibles, sino que también se emplean de forma invisible para películas de autor. Los trucos se usan, por ejemplo, para mejorar un plano secuencia al que se le quitan unos segundos de metraje de su interior o para crear un movimiento de cámara a partir de un plano fijo.

Este tipo de manipulación no es un invento nuevo. En *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), el 50% de su metraje ya estaba alterado por toda una suerte de retoques y modificaciones. Pero en celuloide siempre han existido limitaciones para estos procedimientos. Una muy clara era el dinero. Se trataba de recursos muy caros, lo que impedía a las producciones de bajo presupuesto cualquier tentación al respecto. Otra barrera era la degradación de la imagen, que se producía irremediablemente a cada generación fotoquímica, lo que reducía la complejidad de los efectos que se podían abordar. En la actualidad, la tecnología digital ha eliminado el problema de la calidad de imagen, por no hablar de que los ordenadores lo hacen cada vez más sencillo y barato. Eso ha popularizado su aplicación en todo el mundo. En el fondo es como la promesa de una varita mágica que mejora lo que toca.

Imaginemos un plano de diálogo en el que un actor está magnífico en la toma 2, mientras que el otro no llega a hacerlo bien hasta la 18, cuando el primero ha perdido fuelle. En el pasado no había alternativa. Se elegía entre ellos, dando prioridad a uno de los dos, sabiendo que el otro quedaría mal parado. Desde hace años es posible seleccionar la mejor parte de cada toma, combinando ambas interpretaciones en una sola, sin que el espectador se entere siquiera de que ahí hay un efecto especial. Dependiendo del tipo de plano será más o menos complicado, pero es posible.

Hemos preguntado por este tema en las entrevistas, y todos coinciden en que se está normalizando el uso de efectos. Es parte habitual del traba-

jo de los montadores, no sólo restringirse al material que les llega, sino pensar cómo podría mejorar.

## Laboratorio y etalonaje

Existen varios procesos en los últimos tramos de la postproducción, como el conformado o la fabricación final del DCP (copia de exhibición digital), de los que no daremos detalles, puesto que, aunque son tareas imprescindibles, tienen una intención puramente técnica, sin influencia en la historia. Sin embargo, sí conviene mencionar el etalonaje, que tiene un efecto directo sobre la imagen.

El director de fotografía acude al laboratorio (o a la empresa especializada que se haya contratado para esto) para ver toda la película acompañado por el etalonador. Juntos irán repasando escena por escena, corrigiendo la intensidad de la luz, el contraste, el color y hasta los encuadres de cada plano. No se trata de solucionar problemas graves de rodaje. De hecho, no tiene por qué haber sorpresas. El director de fotografía ya conoce de sobra cuál fue el resultado que consiguió en el *set*, dadas las condiciones habituales de falta de tiempo y de recursos. Si acaso, ahora puede aprovechar para rematar ciertas zonas, y sobre todo, para homogeneizar la estética. Esto no se debe entender como una mera unificación. Aunque en unos casos hay que igualar ciertos planos que presentan divergencias demasiado evidentes, en otros será al contrario: querrán resaltar las diferencias de ciertas localizaciones para, por ejemplo, marcar un paso del tiempo. Seguramente ciertos retoques ya estaban planificados desde el rodaje, pero en otras ocasiones, se encuentran sensaciones no previstas, producidas en montaje. Es posible que allí hayan cambiado la estructura del guion, por lo que escenas que en principio no estaban diseñadas para que fueran juntas, terminan apareciendo pegadas.

El etalonaje tiene una larga tradición, pues era un proceso muy importante ya con la emulsión fotoquímica. En esencia, sigue teniendo el mismo objetivo, sin embargo, la tecnología digital ha supuesto un avance radical. Para empezar, en la actualidad, en el propio rodaje se cuenta con unos monitores que muestran la grabación con un aspecto muy parecido al que tendrá la futura imagen de la película. Parece lo normal, como si no pudie-

ra ser de otra forma, pero la realidad es que, hasta hace un par de décadas, lo que se veía en las pantallas del *set* era la salida de la cámara (sin retocar, antes del etalonaje) lo que quizás no reflejaba el rumbo artístico que se pretendía. Había que hacer un esfuerzo para imaginar cómo iba a quedar después la imagen definitiva. Y eso ya era un progreso con respecto a otras dos décadas anteriores, cuando se trabajaba con cámaras de 35mm sin salida de vídeo: esto significaba que ni siquiera se veía el material rodado hasta que, un par de días más tarde, se revelaba el negativo, se tiraba una copia positiva y se sincronizaba el sonido. Así se han hecho la mayoría de los clásicos cinematográficos que admiramos, sin ver nada. Un milagro de fe.

Ahora el director de fotografía, de común acuerdo con el director del film, y después de varias pruebas (asistido por su DIT), elige un determinado *look* (o varios, para diferentes partes del largometraje). Esto se traduce en una LUT (*Look Up Table*), una herramienta informática que pasa de un equipo a otro para asegurarse que todos ofrecerán una imagen similar. Simplificando mucho, y utilizando el lenguaje de nuestros alumnos, sería el equivalente a elegir un filtro de Instagram. Después en montaje aplican el mismo LUT, de forma que estén sincronizados con la visión del rodaje.

## Inteligencia artificial aplicada al montaje

Antes de que llegara ChatGPT a proclamar un nuevo paradigma en la historia de la humanidad, ya se habían creado herramientas de inteligencia artificial aplicadas a la producción audiovisual: por ejemplo, para igualar la colorimetría de un conjunto de encuadres, o la detección automática de planos, que identificaban los cortes en una secuencia acabada (por lo que ahorraban el esfuerzo de ir marcándolos manualmente, para luego poder retocar los que fueran precisos). Eran funciones útiles, aunque tampoco cambiaban mucho lo sustancial del montaje.

Pero desde hace un par de años, el revuelo armado en torno a la inteligencia artificial es tal, que resulta imposible encontrar empresas que no se hayan apuntado a esta carrera de marketing, anunciando sus propias soluciones. Sinceramente, es más que probable que esta nueva tecnología

sí tenga una influencia directa en el arte audiovisual, y en concreto en el montaje. Sin embargo, a pesar de que las perspectivas son muy prometedoras (o aterradoras, según el punto de vista, como casi todo lo que rodea nuestra relación con las máquinas pensantes), todavía no hay tantas aplicaciones reales, sino promesas de lo que vendrá. Se han mostrado ejemplos de potenciales ayudas para la realización automática de determinadas tareas, como la edición de una conversación plano contraplano, cortando simplemente en función de la persona que habla en cada momento. Eso no está mal en sí mismo, ya que puede servir como punto de partida para que luego el montador ajuste esa secuencia a su gusto, imprimiendo su sello personal, aunque ahorrando tiempo del proceso. También se venden ya *plugins* sonoros, pequeñas aplicaciones para la eliminación del ruido de fondo, que son capaces de pequeños milagros.

Algunos han sugerido que es el puesto de trabajo del ayudante de montaje lo que está en peligro, porque los ordenadores organizarán los materiales con mayor eficacia y rapidez, de forma que no sea necesaria la intervención humana más que para el puro proceso creativo. Aunque se ha llegado a especular con que incluso este aspecto, el que tiene que ver con la propia creación artística, también será finalmente reemplazado por las máquinas, que fabricarán una película completa atendiendo a las instrucciones que reciban, tal y como les pedimos ahora a los generadores de imágenes sintéticas. En ese mundo ideal, bastaría con dar a las computadoras un guion (quizá con una capa extra de detalles sobre el físico de los personajes o el decorado, y una serie de acotaciones sobre el estilo de la imagen, iluminación, encuadres, ritmo…). Y después simplemente ir depurando las respuestas audiovisuales obtenidas, en sucesivos pases, hasta conseguir el resultado final enlatado. Muy poco romántico, pero infinitamente más rápido y menos arriesgado.

Es difícil predecir el futuro, pero podemos intuir que los criterios económicos primarán sobre los estéticos, por lo que no se exigirá que un ordenador supere la calidad de las producciones actuales. Bastará con que sea suficiente, con que llegue a un aprobado raspado. Por ejemplo, ya se están empezando a emplear programas de subtitulado automático, que dejan mucho que desear, pero que se aplican porque son muchísimo más baratos que una persona traductora con experiencia.

Lo más probable es que ambas posibilidades convivan durante un tiempo, y los consumidores podrán elegir entre ambas, pagando más o menos por el privilegio, igual que en la actualidad se puede comprar un traje a medida, o ir a un todo a cien. De esa forma, un porcentaje de películas serán fabricadas por los algoritmos, si acaso con una rápida supervisión humana, lo que producirá obras convencionales, con tendencia a la imitación, para abastecer al mercado menos exigente (es decir, para sustituir a largometrajes que ya son muy malos en la actualidad). Mientras que otras resistirán con esfuerzo personal, intentando destacar del resto por sus valores artísticos, irrepetibles. Confiemos en que exista cierta rentabilidad económica que permita su supervivencia.

Seguramente hasta los autores más innovadores utilizarán los dos caminos mezclados en una misma película. En otras palabras, las secuencias de transición se crearán aprovechando las facilidades de la inteligencia artificial, y en cambio los momentos clave de la interpretación de los protagonistas probablemente se beneficien de la aportación de actores reales, aunque luego sus personajes se muevan en un entorno construido de forma virtual, indistinguible de la realidad.

Lo que es evidente es que, a medio plazo, los rodajes con cientos de técnicos en el *set* están condenados a la extinción. El trabajo de cineasta se irá volviendo mucho más individual, cercano a los escritores, o a los músicos (un buen símil porque ellos también combinan instrumentos electroacústicos con grabaciones reales). Los directores ya pasan más tiempo al lado del ordenador que de la cámara, porque el periodo de montaje es mucho mayor que el del rodaje, por no hablar del tiempo de la escritura de guion. Pero poco a poco, los límites entre una y otra fase quedarán difuminados. El rodaje y la postproducción convergerán en un proceso que, desde el primer ensayo (¿esa traducción automática del guion a vídeo?), irá destilando sucesivas versiones, añadiendo o mejorando capas de elementos (¿extraídos de la realidad o estrellas invitadas de otras IAs?), hasta la última y definitiva obra final.

¿Desaparecerán también las especialidades profesionales, o seguirán existiendo perfiles específicos que se ocupen de ciertas tareas muy concretas del proceso como el sonido o el color? Es divertido especular sobre si el trabajo del director se irá pareciendo cada vez más al de los monta-

dores, aunque quizás la duda sea, si acaso el montador o el guionista irán extendiendo sus funciones, cada uno por su lado, hasta llegar a sustituir al director. El nombre que adopte el responsable principal es lo de menos, pues siempre será necesaria una persona que tome las últimas decisiones. Aunque la expresión "siempre será necesaria una persona…" igual tiene una fecha de caducidad más cercana de lo que nos tememos.

Las respuestas a estas cuestiones no están en las entrevistas. Hemos preguntado poco por este tema, y en general lo que hemos obtenido han sido muchas dudas, a la altura de las nuestras, porque lo único que está claro, de momento, es que nadie sabe cómo va a evolucionar. Es evidente que una parte de la producción será cosa de máquinas, y simplemente deseamos que, además de consumidores, los humanos también encuentren un hueco para ser autores. Cuando apareció el vídeo doméstico muchos hablaron de la democratización del audiovisual, para referirse al hecho de que ya no era imprescindible contar con equipos caros para hacer películas y por tanto cualquiera podía aspirar a ser un cineasta. Años después el balance es muy cuestionable. Es verdad que hay muchos creadores abordando todo tipo de contenido, sobre todo en redes sociales, pero su penetración en el mercado cinematográfico o televisivo es insignificante.

Ahora la promesa es que se abre una nueva etapa, llena de posibilidades de creación. Seamos optimistas. Confiemos en que así sea.

## Últimas reflexiones

No queremos alargar más este primer capítulo, puesto que lo verdaderamente emocionante está en las entrevistas. Han opinado en completa libertad sobre una gran cantidad de temas, cada uno más interesante que el anterior. Por ejemplo, muchos de los montadores tienen experiencia en cine y en televisión, así que les hemos preguntado a fondo para ver qué diferencias encuentran entre ambos medios, tanto en el plano artístico, si es que ven alguna, como en el logístico: ¿cuánto tiempo les dan por capitulo/largometraje? ¿Cómo de diferente es la relación con un director, un productor cinematográfico o el *showrunner* de una serie? ¿Hay cambios en el equipo humano, ayudantes o digitalizadores?

También era muy importante entender cómo ha variado el panorama con la irrupción de las plataformas. Es obvio que se ha producido un aumento significativo de la producción, lo cual es muy positivo para nuestra industria, pero los creadores ¿han cedido control? ¿La calidad sufre o estamos ante el mejor momento del audiovisual?

Por otro lado, aunque nos hemos enfocado en la ficción, no queríamos olvidarnos del documental. Es un género especialmente querido por los montadores, incluso el favorito de varios de los entrevistados. Tal vez sea porque el proceso es más artesanal, distinto al que se sigue en el medio convencional: uno en el que el editor tiene un control aún más absoluto de los materiales para componer la historia, dando rienda suelta a su creatividad.

Teníamos mucha curiosidad por ver cómo dieron sus primeros pasos en la profesión. Algunos de los mejores cayeron en montaje por casualidad, y menos mal, porque si no, nos habríamos perdido la belleza de sus cortes. Les hemos preguntado por cómo se enfrentan al material, o si revisan la estructura. Queríamos saber… bueno, en realidad queríamos saberlo todo.

# Iván Aledo

Nominado hasta en 7 ocasiones al Goya al Mejor Montaje y ganador en 2 por *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (Javier Fesser, 2003) y *Los amantes del Círculo Polar* (Julio Medem, 1998). Destacó por muchas otras como *El método* (Marcelo Piñeyro, 2005) y también por series o documentales como *El encargo del cazador* (Joaquim Jordá, 1990).

🔗 Link a la filmografía completa de Iván Aledo en IMDB.com 🔗

Iván Aledo

***¿Cómo empezaste en esto del montaje?***

Yo empecé en televisión, donde trabajé veinte años. Al cine llegué relativamente tarde. En la televisión empecé porque alguien me había hablado de montaje y me interesaba. Estaba estudiando Historia del Arte y me presenté a unas pruebas. A la semana siguiente de entrar en la tele me dijeron que si me podía ir a Vietnam como ayudante de cámara. Yo insistí en que me interesaba el montaje. Me hablaron de que tendría que pasar un examen, así que antes le pedí ayuda a un montador para que me diera un par de clases. Estuve practicando con una steenbeck. La prueba me salió horrorosa, pero me llamaron, porque no se había presentado casi gente. Siento dar envidia, pero así fue.

Entonces estuve mucho tiempo trabajando en televisión, haciendo reportajes y luego pequeños documentales, piezas de ficción... Aquello fue una escuela impresionante.

***¿Trabajabais todo en moviola?***

Sí, en 16 mm. Luego ya cuando empecé a hacer ficción en televisión, en 35 mm.

**Pero en aquella época ya había vídeo en la televisión, ¿no lo utilizabais?**

Yo nunca. Jamás en vídeo. Yo empecé en el año 74 en la tele, y enseguida llegó el vídeo, pero se seguía empleando el 16 mm para muchas cosas. Era más fiable. Por ejemplo en un programa como *Al filo de lo imposible* (que yo no hice nunca) se utilizaba el 16 mm porque las cámaras de vídeo se congelaban con más facilidad.

Este periodo duró al menos quince años. Luego vino una época en que se empezó a externalizar todo, y la situación se degradó. Yo ya había comenzado a meter el pie en el cine, lo cual me había costado mucho. Y finalmente me fui de la televisión para dedicarme sólo al cine.

***¿Y cómo fue el cambio? Porque no tuvo que ser fácil.***

Cuando di el paso ya había montado películas con Felipe Vega, Álvaro Fernández Armero, precisamente la primera que monté con ordenador, o Emilio Martínez Lázaro, compatibilizándolo con mi trabajo en TVE. Pero era complicado o directamente agotador, permisos sin sueldo... Además la

película que me animó a dejar televisión fue *Tierra* (Julio Medem, 1996), una apuesta segura. Luego vino otra película y otra… La verdad es que a un ritmo que no difería mucho del que teníamos en la televisión de las buenas épocas. Esa tele fue una maravillosa escuela y el cambio al cine no me supuso más que un paso adelante. Eso me permitió estar las diez semanas de rodaje de *Tierra* en la localización en Cariñena. Luego estuvimos unos siete meses más de montaje en un estudio que tenía Ángel Hernández Zoido. Ahí empezó a rondarme la idea de montar mi propio estudio.

***Eso no era lo más habitual en aquella época.***

No, pero ir a los estudios clásicos de postproducción de cine no me gustaba mucho. Comparados con los estudios de vídeo que eran modernos, la gente iba en patines… Los de cine eran como una vuelta al pasado, casi franquistas. Luego fueron mejorando mucho Exa, Cinearte… Lo que siempre me ha gustado es que al lado de tu sala había otros. Así conocí a Medem. O por ejemplo, cuando monté mi primera película de ficción, en la sala de al lado estaba un chico que se llamaba Almodóvar haciendo *Pepi, Luci, Bom* (1980). ¡Eso te daba una vida! Podía estar Saura, o una vez tuve enfrente a Calparsolo que había sido meritorio mío, haciendo *Salto al vacío* (1995).

Medem ponía la música muy alta. Estaba al lado montando *La ardilla roja* (1993), y había unas escenas de ópera que te hacían preguntarte, ¿que estará haciendo este tío? Me gustaba ese ambiente. Un día venía Amenabar y te ponía un trozo de su película… no le presté demasiada atención, ja, ja, y aún me arrepiento de ello.

Lo que no me convencía es que las instalaciones eran un poco cuartelarias. Todos los técnicos con batas blancas, no te dejaban quedarte más allá de las diez de la noche, o ibas un sábado y parecía algo pecaminoso… Así que cuando pude me compré unas máquinas de segunda mano y me fui de allí a un sitio propio (a la calle Pintor Moreno Carbonero), un edificio que compartíamos mucha gente. Desde entonces siempre he tenido mi estudio. Y no lo lamento, aunque ahora es casi un lastre, porque nadie te lo paga. En realidad, la idea de ir a un estudio donde hay comunicación con otros cineastas, donde te pongan buenas máquinas, eso tiene su punto.

***No estás tan solo…***

Ahora estamos todos muy solos. Es un oficio muy solitario. Lo que tampoco está mal pero, por ejemplo, de vez en cuando alquilo una sala de mi estudio para alguien que viene a hacer un documental o cualquier otra historia, y eso da mucha vidilla. Esas cosas están muy bien. Pero yo me fui de las grandes empresas porque quería ser independiente. No quería que me diera vergüenza ir a trabajar en fin de semana, porque te miraban mal. No es que fuera una falta sindical, es que se consideraba casi una depravación.

***Pensando en la relación con los otros montadores ¿qué opinas de la nueva asociación de montadores que se está creando, AMAE. ¿Crees que puede ser positivo, como mínimo para conocernos entre todos?***

Sí, eso viene bien. La asociación tiene buena pinta para estar en contacto. Como te decía, antes trabajábamos en sitios donde nos veíamos, pero ahora estamos todos aislados. Yo no sé cuánto cobra la gente o cuánto tiempo les dan. Las condiciones de trabajo… son cuestiones que se pueden manejar en la asociación.

***Y aquí en tu estudio, ¿con qué software trabajáis?***

[Con una sonrisa] Suelo contestar que sobre eso no hablo. Sobre el sexo… o los vicios privados… Es que hay mucha tontería con eso.

Yo empecé con Lightworks por casualidad, porque en EXA compraron unas máquinas. Me dieron un folleto de un par de páginas y, para aprender, contraté a Pablo del Amo (hijo), para que me diera unas clases. Y con ese pequeño entrenamiento empecé.

Me quedé flipado, porque era lo que yo había buscado en la moviola toda la vida. Salvo que se veía fatal. Se oía muy bien, pero se veía como el culo. Sin embargo era una maravilla trabajar con eso, a pesar de que yo no tenía ni ordenador en casa.

Entonces estuve trabajando en Lightworks hasta que llegó *Mortadelo* (Javier Fesser, 2003). Era una película con muchos efectos visuales, y hubiera estado obligado a actualizar mi sistema, pero eso me daba miedo, porque mi Lightworks era el único que quedaba en España. Así que me

pasé a Avid. Desde ese momento siempre he trabajado con Avid, salvo una película, *Ma ma* (Julio Medem, 2015) que monté en Final Cut 7. Con el Avid estoy muy cómodo. Pero hay mucho papanatismo sobre este tema, o sobre el hardware. Una vez, mientras estaba con una publicidad, un productor me pidió que cuando viniera el cliente a ver el spot ocultara los PCs, para que sólo vieran las máquinas de Apple. Como si lo otro fuera algo fascista, o poco ecológico.

Yo he usado de todo y ahora funciona perfectamente. El único que es un poco diferente, que es el Final Cut X, seguramente funcionará igual. O sea que no tiene mucho sentido discutir de maquinitas. ¿A quién le importa el calibre del rifle si somos cazadores de sombras?

***Muchos de mis alumnos prefieren el Adobe Premiere, pero creo que es porque lo tienen más fácil para piratearlo. Y cuando uno empieza con un sistema, siempre le parece que es el natural, más sencillo que el resto.***

Yo recomiendo que prueben varios. Cuando empecé con el LightWorks me parecía que era el mejor, pero ahora con Avid estoy encantado. De todas formas el precio ha bajado mucho. El primer sistema que compré me costó casi 120.000 €. Ahora una licencia vale 1.300€, que es más razonable.

***Y ¿con qué calidad o qué codecs utilizáis?***

Desde que salimos por HDMI, ingestamos el material en DNxHD 120 o incluso menos. Yo el DNxHD 36 ya lo veo de maravilla. Alguna vez alguien me ha pedido algún monitor especial, pero no lo veo necesario.

***¿Qué estructura de trabajo prefieres? ¿Tienes varios ayudantes?***

¡Uff! Cada vez hace falta menos gente. Para una película, con un ayudante es suficiente y a veces ni siquiera está todo el tiempo. Pero para mí lo ideal es que al menos esté todo el rodaje. Después quizá puede desenganchar-se unas semanas, pero luego que vuelva, no al final, sino con tiempo suficiente para hacer todo el resto de la postpo. Hay mucho trabajo y no es que el montador no sepa hacerlo, sino que debe estar concentrado en el propio montaje. Así que el ayudante, que a veces se conoce la película mejor que yo, es una verdadera ayuda en determinados trabajos, porque hay que enviar muchas copias a mucha gente. También le pregunto cosas

de la película, va a las proyecciones. Es uno más del equipo, me gusta pedir su opinión, que tengan ilusión….

***¿Y en otros proyectos, como las series?***

En las series es distinto. Suele haber ya una estructura con un digitalizador común, una especie de auxiliar, que puede estar en más de un proyecto (sobre todo si una misma productora tiene varias series simultáneamente). Y luego hay un ayudante que ordena el material, uno para cada serie, aunque haya más de un montador. Hace tiempo hice una serie yo solo, pero últimamente como se entrega en tiempo récord, puede haber hasta tres montadores. Depende del proyecto, porque una serie como *La zona* (Jorge Sánchez-Cabezudo, 2017), que se rueda por localizaciones, me contaban los montadores que no podían cerrar el montaje hasta que casi se acababa el rodaje. Después se utilizan servidores para que compartan el material común. Ahora parece que no se pudiera hacer nada sin servidores.

Entonces el auxiliar se ocupa de los *backups*, de meter el material. Y el ayudante ya trabaja para los montadores. Por ejemplo, a mí me gusta que me ordenen el material de una determinada manera. Aunque pincho el multicámara, quiero las tomas de cada cámara separadas, porque las uso...

***¿Como si fuera cine?***

Sí, como si fueran diferentes. Aunque a veces pincho por comodidad para ver qué había grabado la otra cámara, en realidad las uso como si fueran tomas distintas. A veces me llevo la sorpresa de que son de la misma toma, sin estar pendiente de eso, cuando veo que coincide el sonido o el *raccord*. Porque a mí no me preocupa el *raccord*, pero suelo falsearlo. Así que le pido al ayudante que me prepare el material de una forma especial.

La verdad es que el trabajo de ayudante me encanta. Lo he hecho poco pero es muy entretenido. Si tienes ilusión, y opinas, es mucho más bonito. Yo siempre les pregunto a mis ayudantes por lo que ven, su opinión sobre lo que estamos haciendo. No es un asunto de democracia, porque aquí no hay democracia: al final la última decisión la toma el director. O yo mismo, si me deja (lo que sigue siendo una decisión suya). Y me parece bien, es

más eficaz. Pero sí me interesa su opinión, que además suele ser valiosa. Eso nos enriquece a todos.

***Ya que estamos en esto, ¿qué es lo que le pides a un ayudante? ¿Que sepa de técnica? ¿O te parece más importante su actitud ante el trabajo?***

Ojalá las dos cosas, claro. Es cierto que estoy mal acostumbrado porque he tenido un ayudante durante muchos años (que ahora *monta*), que es el rey de la postpo. Entonces sí, suelo buscar a ayudantes que técnicamente sean mejores que yo, es decir que sepan más de postproducción que yo, porque después tienen que llevar el proceso, ser muy ordenados. Pero si son creativos mucho mejor, aunque luego sea para decirme que estamos haciendo algo horroroso.

***En cuanto a la postpo, obviamente aquí no hacéis los trucos pero…***

No, claro. Aquí sólo hacemos un previo, pero conviene mandarlos bien ordenados a las empresas que se van a encargar del efecto. Por ejemplo, acabamos de hacer una serie de un perrito que habla, y eso era un infierno de idas y venidas…

O sea, para explicarlo bien, aquí en montaje hacemos multitud de trucos, que son pruebas que luego les pasamos a otros para que las completen. Como un tipo que va a cruzar una autopista. Entonces se graba por un lado al tipo solo y por otro a los coches. Nosotros componemos el efecto, en varias capas, y luego otra empresa lo termina. Pero tenemos que darles todo absolutamente medido. Para eso hay que animarlo, ver qué coche entra, en qué coche va a hacer este gesto… Si dentro del plano del tipo se pueden hacer cortes, que luego la otra empresa va a disimular…. El ritmo de todo eso lo damos en montaje, es decir se van haciendo maquetas, que a veces son todavía muy primitivas, muy feas. Y luego ellos te las devuelven mejoradas. Pero tú no le puedes pedir al de efectos especiales que se invente la película.

Se emplea mucho tiempo en esas cosas, pero me gusta hacerlas a mí. Es que tienes que marcar el ritmo de lo que pasa en el plano. Y eso sólo lo puedes hacer tú, se decide en montaje. El aspecto es todavía muy tosco, luego ya los de efectos especiales lo hacen perfecto, y a veces aconsejan cambios. Pero la idea del ritmo es básica, es decir aquí le pasan tres

coches, hasta aquí, y el cuarto ya no cabe… eso se decide en montaje con precisión de fotograma.

***¿Y lo hacéis con frecuencia? Me refiero a manipular en planos, incluso en los que no llevan aparentemente efectos, por ejemplo para quitar un tiempo muerto.***

Sí. Se manipula, sí. A ver, el aspecto del efecto es muy tosco, no lo enseñes a nadie antes de haberlo pasado por la empresa de efectos. Pero todo eso lo probamos aquí en montaje y vemos qué tal queda en el conjunto de la secuencia. Y te imaginos, vale, este plano cuando esté bien hecho… pero marcamos la medida que debe tener. No digo que siempre tenga que ser el montador, pero sí en montaje. Aunque la verdad es que eso me gusta hacerlo a mí. Se pierde mucho tiempo en eso, y por eso es el típico trabajo que podría hacer muy bien un ayudante. Pero lo suelo hacer yo. Me distrae mucho, y eso es malo. [sonríe] De vez en cuando conviene hacer algo malo.

***¿Te llegan storyboards o previsualizaciones?***

Cuando hay efectos especiales sí que agradezco las animaciones. *El faro de las orcas* (Gerardo Olivares, 2016) tenía muchos efectos digitales, y hablaba con la persona que los iba a hacer. Me iba mandando animaciones.

*Storyboards* no. No me gustan. Sí que me venía muy bien un director que hacía plantas de cámara con sus propios dibujos. Hay que tener cuidado, porque a veces interesa precisamente no saber, para poder imaginar tú, pero en ese caso esos diagramas me parecían prácticos.

Recuerdo un ayudante de cámara que hacía un álbum de fotos fijas de cada plano que habían hecho en todas las secuencias. No siempre se puede hacer. Desde que Walter Murch lo puso de moda lo he visto mucho. Pero recuerdo una ayudante que lo hizo en una serie y no servía para nada, porque todos los planos de todas las secuencias eran igual de horribles visualmente, así que las fotos fijas también eran idénticas, sin poder distinguirlas. Sin embargo a veces es útil.

***Y la relación del montador con el director, ¿depende mucho de cada uno, o se mantiene un estilo estable?***

Depende. Depende mucho del director.

***Por ejemplo, ¿todos suelen venir de forma regular o alguno prefiere delegar más?***

En general vienen, pero hay alguno que no. Yo tengo ahí un sofá, y mi ideal es cuando se tumban. Es un equilibrio entre la soledad y la compañía. Me debato siempre entre el placer de trabajar sólo y la necesidad de estar acompañado. Incluso aunque no vengan, o aunque no hayan escrito el guion, la película se va a parecer a ellos. Algo nuestro (de los montadores) también ponemos, hasta sin darnos cuenta. Yo procuro que sea sin darme cuenta. Quiero creer que me está dirigiendo un director mientras toco una partitura, sólo que es una partitura que no está acabada, y de alguna manera la acabas con tu interpretación, con el montaje.

***¿Habláis antes del montaje?***

Yo tengo una rareza. No me gusta responder a la pregunta de qué me parece el guion. Por supuesto los leo, pero no siento que pueda aportar nada en esa fase.

Prefiero hablar con el director y que me transmita él mismo su propia lectura, para ver lo que él ve importante, porque yo quiero hacer su película. Y eso que pienso que luego la película tiene vida propia, incluso por encima del director. Porque después se incorpora mucha gente aportando cosas, desde los actores a …

Entonces, aunque el guion sea sagrado, no hay que despreciar lo que ocurre más adelante. Lo que pasa en montaje no es el guion. El primer corte es clavado, no al guion, sino al rodaje. Por eso a la script le pido que me cuente lo que pasa en rodaje. Pero no leo sus notas hasta que he visto el material. Primero lo veo, y a continuación lo leo. Porque eso me condiciona. Si leo que algo no les ha parecido bien, entonces a mí tampoco me gusta. Por ejemplo, una duda de un actor, que quizá yo interpreto como una pausa. Así que prefiero verlo primero. Pero después me gusta saber lo que ocurrió en rodaje: esta toma les hizo llorar, o fliparon con esta otra… son datos que me interesan.

Yo voy montando mientras ruedan. Y lo voy mandando. Por un lado a los productores que quieren ver cómo va eso. A lo mejor te contratan para llevarte la contraria, pero saben que si Iván dice eso… Y al director depen-

de, si quieren les mando, pero no siempre quieren ver. Por ejemplo, Miguel Ángel [Jiménez], al que conocí haciendo *La mina* (2016), con el primer montaje que le mandé, me escribió asustado diciéndome que era todo lo contrario a lo que tenía pensado, no sabía qué hacer. Yo le respondí también con sinceridad, contándole cómo solía trabajar. Y al segundo día ya fue todo como la seda. O sea que en ocasiones hay que superar esa fase.

El montador hace unas propuestas y a veces coinciden con el director. Al final el montador siempre hace lo que dice el director. Le discute, claro, pero…

Así que el premontaje a algunos les sirve y a otros no. A veces también sirven para ahorrar tiempo y energía. Con Jaime [Marques], me pasó una cosa con una secuencia que estaba previsto rodar en un día y terminaron haciéndolo en sólo dos horas, mientras se iba la luz. Me llamó diciéndome que ni la digitalizara porque no valía, que había quedado fatal. Ni siquiera se podía aprovechar una parte porque no valdría por luz. Pero yo cogí y la monté. Y era perfecta, maravillosa. Incluso compraron los derechos de la (segunda) música que puse en la secuencia, que era una melodía preciosa de Alberto iglesias, de los créditos finales de *Tierra* (Julio Medem, 1996).

***¿Pero les mandas esos primeros montajes ya con música incluida?***

Sí, sí. Siempre digo que no me voy a arriesgar, pero… por ejemplo en *El faro de las orcas* (Gerardo Olivares, 2016) había grandes planos de la Patagonia que me recordaban a *La hija de Ryan* (David Lean, 1970), entonces le puse esa música precisamente y quedaba maravillosa. Así que se la mandé así al director. Luego mi hijo me recomendó una de James Newton Howard para que la pusiera de referencia.

En una campaña de Loewe, para ayudarme, la empecé a montar con un tema musical de *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 2001). Mis amigos expertos de publicidad me aconsejaron que la quitara, que me estaba jugando el despido ¡por antiguo! Eso no hizo sino excitarme aún más. Me encanta que me despidan. El rollo ese del malditismo… que me despidan si es un proyecto de una o dos semanas como éste. Me la jugué, le encantó a la directora y al cliente. Compraron los derechos y la campaña fue fenomenal.

Hay gente a la que le puede despistar. Cuando le mando una copia al músico generalmente le quito la música de referencia. Aunque alguno me la pide. Y desde luego las proyecciones ganan mucho. Por ejemplo *Ladrones* (Jaime Marques, 2007) la montamos toda con música. El director ya tenía una idea de un compositor contemporáneo, Gorecki. Así que la poníamos y yo montaba al fotograma con ella, sin ningún pudor. Lo malo fue que, cuando intentaron conseguir los derechos, se dieron cuenta de que no podía utilizar esa grabación. Tenía que ser otra en la que el ritmo era completamente distinto, pero pudimos reajustar todo. Estos temas de Gorecki cubrieron un 25% del total de la música de la película. El resto lo compuso Federo Jusid y no desentonaba en absoluto. Fue un bonito proceso.

Así que sí, suelo mandar los montajes con música. He hecho cosas muy raras. La última que monté con Medem, en lugar de hacer una lectura de guion, tan sólo hablamos cinco minutos. Y lo único que me dijo fue: "El frío… el miedo". Parece una locura, pero con eso ya valía.

***Pero es que ya os conocíais mucho.***

Sí, claro. Hay directores que más que una lectura lo que transmiten es una imagen. Es decir, para mí la película es esto… Es una referencia que a mí me sirve. De eso vivo.

***¿Qué consejo darías entonces a los montadores que empiezan, a la hora de tratar con los directores?***

Para empezar, humildad. He tenido alumnos que me decían: "esto no lo pienso hacer, porque a mí me contratan para hacer algo diferente". Ante eso sólo se le puede decir, frena un poco. Tú eres un intérprete, que tienes un guion, un director, estás bajo una batuta pero con gran libertad. Aunque tú creas que esto que haces es una labor mecánica, vas a aportar mucho. Tomarás mil decisiones, y te sentirás realizado, aunque al principio pienses que sólo haces lo que te mandan. Así que les recomiendo que tengan paciencia.

También depende del director que te toque. No es lo mismo trabajar con Berlanga, que te trata como si tú supieras cien veces más que él, o trabajar con uno que empieza, que te trata como si él supiera cien veces más que tú.

***Y al revés, ¿qué consejo darías a los directores para tratar con los montadores?***

Obviamente también humildad. Que se aprovechen del esbirro que tiene al lado. Para empezar que elija alguien con quien tenga sintonía… Que no busquen el halago, sino que escuchen la visión del otro. Es que es difícil dar un consejo claro porque algunos son unos cabezotas, pero para dirigir tienes que ser un poco así.

***Otras entrevistas de montadores coinciden en que los directores más consagrados suelen ser más receptivos que los jóvenes, como si ya no les preocupara quedar por encima.***

Sí, porque ya están seguros, no tienen nada que demostrar. En cierto modo eso nos pasaría también a nosotros mismos. Yo ahora estoy más seguro, tengo más paciencia. Está feo decirlo, pero yo sé que soy muy bueno haciendo esto. Aunque también estoy seguro de que puedo ser mucho mejor.

Todo lo que haga que la película sea mejor, venga de quién venga, debería ser bienvenido. Que no se preocupen los directores, porque luego nadie se acordará de a quién se le ocurrió cada idea. El mérito seguirá siendo del director, pero algunos deberían quitarse los complejos. Parece que les da vergüenza decir lo que han hecho en montaje, como si eso supusiera que no son buenos. Y no es verdad. Yo quiero reivindicar la importancia del montaje.

A pesar del dicho de que "en montaje se arregla todo", hay una cierta vergüenza en reconocer que en montaje la película sigue evolucionando. No es verdad que en montaje se arregle el rodaje, lo que sí es cierto es que se sigue aportando. Y algunas películas cambian mucho, con respecto a lo que estaba en el guion.

***Háblame un poco más de esto, por favor.***

El guion lo adoro (el guion y las notas de la *script*). Pero lo que viene de rodaje ya no es el guion. Para empezar tiene caras, tiene ruidos… El guion sigue siendo una referencia de lo que querían pero…

***Me refiero al proceso de reescritura del guion, si es que acaso piensas que ese proceso tiene lugar en el montaje.***

Es que se reescribe, claro. Se reescribe en el rodaje. Cada vez que un actor se pone de pie, o se sienta, se está reescribiendo. Eso no es ningún defecto del guion. Está hecho para que se lea, para que se monte, para que se le ponga música… o no, depende.

El actor de cine no está en el teatro. Ha ensayado mucho menos. No tiene una función tras otra para ir afinando su papel o su relación con el resto de personajes. No interpreta en continuidad. Tiene que dar todo, cada día, en apenas unos minutos, y lo de este día no lo puede corregir al siguiente. Ni tiene espectadores en los que verse reflejado. Enfrente hay un enorme equipo pendiente cada uno de su propia parcela, incluido a veces el propio director. Pero no está del todo sólo. Allí a lo lejos le espera un montador y un proceso apasionante. En montaje se le añadirá continuidad a su historia y se graduará la intensidad, las emociones y, por qué no decirlo, la poesía. ¡Qué menos puede hacer el cine por los actores!

***En una entrevista anterior vi una frase tuya que me parece muy interesante: "El guion y el montaje son como el alma de una película. El problema no es sólo que el alma sea invisible, sino que se duda incluso de su existencia."***

Sí. Se lo dije como chiste a algún guionista, pero al final es verdad. Cuando la película está terminada lo anterior no cuenta. Da igual si tal o cual acierto fue mío, o de otro. No vamos a cobrar más, ni nada. Eso sí, no hace gracia cuando no se nos reconoce el trabajo.

***Has mencionado ese refrán tan habitual que dice, no sé si para compensar la injusticia, que las películas se hacen realmente en la sala de montaje. ¿Hasta qué punto estás de acuerdo, o piensas que es una exageración o una simplificación?***

Yo pienso que el guion es el 100% de una película. Pero el vestuario también es el 100%, y el maquillaje es el 100%, el arte… las películas se hacen al 1.500%. Montaje es una fase fundamental. Pero en el guion ya se hace montaje. Y en el montaje, guion. Todo es muy importante. Por ejemplo el arte. Todos los objetos que ves en una película están allí porque alguien los ha elegido. ¿Crees que eso no influye?

Ahora, es cierto que el montaje es de lo que peor está considerado. Porque quizá el oficio de guion está levantando algo con el nuevo auge de las

series, pero la profesión de montaje no se valora. A mí ya me han venido varios productores a decirme que la película me la daban ya prácticamente acabada (antes de empezar a montar), porque el DIT la había etalonado en rodaje.

***Aprovecho para preguntarte por la relación entre el montador y el director de fotografía.***

No suelen venir mucho por aquí. Son dos mundos muy diferentes. Nos necesitamos mutuamente, aunque la relación no siempre es muy fluida. Por supuesto sus sugerencias son importantes. Por ejemplo, hace poco vino Óscar Durán, y al ver el montaje nos pidió que cambiáramos un plano por otro. Curiosamente lo que quería era una imagen que estéticamente era peor que lo que estaba puesto, pero que le venía mejor a la película.

O Gorka Gómez Andreu, que ha hecho la foto de *Sumendia* (2019) y *En cada lenteja un dios* (2018), mis últimos trabajos dirigidos por Miguel Ángel Jiménez. No damos por cerrada la película sin su visión, nos perderíamos cosas muy importantes. Y es curioso porque siempre nos habla de sentimientos, emociones, o de estructura. Sabe que su trabajo, de puro impecable, es intocable.

***¿Y la relación con el músico?***

Esto ha ido cambiando con el tiempo. Cada vez trabajo menos con ellos. Recuerdo que antes seguíamos el proceso. Por ejemplo, con la de *Los amantes del Círculo Polar* (Julio Medem, 1998). ¡Montábamos tan despacio! El músico empezaba antes y seguíamos todo el camino. Julio me invitaba a ver lo que hacía. Ahora cada vez vamos perdiendo más relación con el músico.

***¿No hacéis una reunión conjunta para ver el montaje?***

Generalmente ya no. Le mandamos una copia y no le vemos.

***¿Ni siquiera puedes darle una primera opinión sobre la música o sobre dónde debería haber o dónde no?***

De alguna manera ya lo he visto con el director y además está reflejado en el montaje, con las músicas provisionales que hemos ido poniendo. Aunque cada vez hablo menos con los músicos. No me gusta, pero es así.

Ahora, incluso te dicen que no les mandes nada hasta que no esté perfectamente afinado y cerrado el corte. O sea que tampoco te pueden mandar maquetas e ir probando. Es algo que echo de menos.

***¿Puede ser por falta de tiempo? ¿Cuánto se suele tardar en montar un largometraje de ficción?***

Varía, claro. Pueden ser doce, trece semanas. Sin llegar a *Tierra* (Julio Medem, 1996), que estuvimos once meses. Pero en *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 1996), estuvimos ocho meses y trabajando duro. Y en *Los amantes*, algo parecido. Es verdad que cada vez voy más rápido yo solo. No sé si es por la tecnología. Lo cierto es que yo soy ahora un 20% más rápido.

En moviola yo tenía un sistema por el que veía el material e iba tomando notas. Primero veía todo para hacerme una idea en la cabeza, luego iba marcando y poniendo números. Lo colocaba en el guion, haciendo una especie de guion rayado, del montador, antes de cortar nada.

¡Y era moviola! Luego utilicé el sistema de repetir frases. Es decir separaba los segmentos de diálogos de cada toma, para agruparlos juntos y poder comparar. Por ejemplo entra un personaje y dice: "Hola Papá, ¿cómo estás?". Pues yo cogía esa línea de diálogo de la toma 1, de la 2, la 3… y las montaba juntas (bueno, yo o mi ayudante), para ver cuál me gustaba más. En todos los tamaños y todos los planos. Ahora en el Avid puedes seguir ese sistema conservando los planos completos, pero yo lo hacía ya en moviola. Lo hace más gente. Me quité el complejo cuando vi que lo hacía Thelma Schoonmaker con Scorsese. Es que si tienes muchas tomas, ¿cómo eliges si no? Hay veces que coges una toma, por el tono, pero el encuadre está mejor en otra. A veces combinas la imagen de una y el sonido de otra…

***Pero en moviola, es decir en 35 mm, sólo te traían las tomas ya marcadas como buenas en rodaje, ¿no? Las malas se quedaban en el laboratorio.***

Sí. Entonces sí. Ahora ya me dan todas. Y lo que me encanta es cuando puedo aprovechar algo de las más descartadas. O una veladura… eso ya es un vicio. Pero a veces puedo coger una mirada. A los directores siempre les digo: no cortéis. Aguantad hasta que el actor os quiera matar. También por sonido y por interpretación, porque pasan cosas.

Entonces te decía que, con ese sistema en la moviola, yo hacía quizá un montaje con 20 cortes cada jornada. Y eso que era un montaje largo, para luego afinarlo.

***Y ahora, ¿has cambiado mucho?***

Ahora ya lo afino desde el principio, aunque no sea para nada el montaje definitivo, procuro que sea visible. Lo hago que quede bonito, por si alguien lo ve, pero intento no fiarme de eso.

Bueno, la primera vez que me senté en un ordenador… ¡uff! El cambio era brutal. Recuerdo una secuencia de *Todo es mentira* (Álvaro Fernandez Armero, 1994), la primera película que monté con un ordenador, que tenía 85 cortes en una secuencia de apenas tres minutos, y eso lo hice en una tarde. O sea que era mucho más rápido. Pensando igual. Una vez que lo has pensado, zas, lo colocas. En la moviola había que hacer un esfuerzo mucho mayor de memoria. Ahora cunde más. Lo que tienes que hacer es esforzarte para utilizar este tiempo en reflexionar más. No hay que fiarse demasiado de la rapidez. Yo sigo haciendo la disciplina de ver el material al completo antes de hacer nada. Las dos cámaras, si las hay. Para eso debe haber tiempo.

***Pero aparte de cómo eliges las tomas, ¿cómo afrontas cada secuencia? ¿Sigues un planteamiento general parecido? Me imagino que el director no te da instrucciones tan precisas.***

Tampoco hace falta. La propia estructura de planificación del rodaje te va guiando. Por otra parte, yo les doy un consejo a mis alumnos: no es necesario tener que inventar algo nuevo para cada secuencia. En la mayoría de los casos está ya en el guion.

***¿Y a la hora de decidir si empezar con el general, o el detalle…?***

Piensas de dónde venimos, adónde vamos... Yo trato de hacerlo sin llamar la atención. A ver, siempre juegas, pero en función de la secuencia. También hemos dicho ya que hay decisiones de montaje que se toman antes, como una transición. Una pareja que se conoce en la playa, y al momento siguiente, por corte, están en la cama, con un *raccord* perfecto. Pues eso está ya pensado antes.

***¿Crees que es una ayuda hacer pases de prueba?***

En la tele hay muchos pases de prueba y además influyen en las decisiones de la cadena. Recuerdo una serie que se cayó porque a un señor de Málaga que fue al pase no le gustó. Y preguntábamos, ¿y quién es ese señor? Nos dijeron que un frutero. ¿Y eso quiere decir que ya no lo van a ver los fruteros? Pero la serie la tiraron.

***¿Y en cine? ¿Con público?***

Con público yo no he hecho ninguno. Con pequeños grupos de conocidos sí. Son delicados, pero los hacemos. Es que la gente tiende a pensar que está obligada a decir algo.

***¿Sólo con profesionales o con amateurs?***

Conviene que haya mezcla. Sepan o no, te viene bien. Los profesionales pueden ir más al detalle y los aficionados te pueden dar una visión más de conjunto. ¿Qué han sentido? ¿Han entendido todo?

De todas formas, veo grandes males en eso. Hay que filtrar lo que dicen. Porque no se dejan llevar. Saben que les has llamado para que opinen, se pasan el tiempo pensando qué decir. Además, las películas están sin acabar, y es muy difícil verlas así. Nos pasa a todos, a mí cuando me han llamado para ver algo, igual. Si es un largometraje siempre procuro que esos pases sean en una sala de proyección, en pantalla enorme.

***¿Qué opinas sobre los directores que empiezan a montar solos, sin la compañía de un editor?***

Bueno, por ejemplo Javier Fesser monta muy bien. Otros no tanto. *Camino* (Fesser, 2005) la veo impecable. Seguramente él montaría muy bien para otros directores también.

***Antes hemos hablado de la relación con los directores, que llega a lo personal. Sally Menke, la montadora de Tarantino, bromeaba con eso, diciendo que había pasado con él mucho más tiempo que con su marido. Que si hubiera sido al revés se hubiera divorciado seguro.***

Sí, te peleas. Ten en cuenta que nos tiramos horas y horas, eso no hay quien lo aguante. Eso no pasa con ninguna otra relación, ni siquiera estando enamorado. Por eso hay que saber dosificarse. Una vez estuve con un

director trabajando casi 12 horas diarias. Y un día me dijo: “Iván, es que así a medias jornadas no llegamos”. ¡Lo decía en serio! Le parecía que 12 horas era sólo media jornada. Yo le pregunté: “¿Y qué es para ti una jornada completa, quieres hacer 18 horas y dormimos cuatro?”. Su respuesta fue: “Tú verás, es que si no…”

***En la época de la moviola, como se tardaba tanto en hacer los cambios, era frecuente que los directores se fueran, dejando tiempo al montador hasta que terminara. ¿Eso es un cambio con respecto a la actualidad, que están presentes en la sala todo el rato?***

Ahora algunos también se van y vuelven al día siguiente. A mí me sigue gustando que estén. De vez en cuando se echan al sofá. En los documentales, yo incluso pido que estén. Es duro, pero les digo que necesito pelearme con alguien. Quizá no estemos de acuerdo, pero el que tú me digas: “Haz esto”, me dará la pista para hacer lo otro. En la ficción quizá no haga tanta falta, porque el propio guion te lleva. Pero en el documental se toman decisiones vitales cada día.

***Tú has hecho muchos documentales. ¿Hasta qué punto cambia la experiencia o el planteamiento de montaje con respecto a la ficción?***

Sí cambia, pero tampoco hay dos documentales iguales. Hay una idea, que se va haciendo…, transformando. Pero por eso no puedo trabajar solo. Incluso si me toca a mí hacerlo solo, necesito ese choque. Aunque todas las decisiones fueran mías, me hace falta la otra persona para discutir de cómo es la película.

***Y con respecto al ritmo, ¿compartes esa idea de que todo se acelera? Mucha gente opina que ahora todo tiene que ser rápido, casi a ritmo de vídeoclip.***

Sí, pero es que hay mucha gente joven que no ha visto cine. No tienen paciencia. Cuidado, que para hacer cine seguramente no es imprescindible haber visto mucho cine, pero ayuda tener paciencia. Entonces, esa idea de que el ritmo lo marcan los cortes que hagas, es absurda. El ritmo lo marca lo que pasa en pantalla. Un plano general donde pasan cosas será muy intenso. No todo tiene que ser rápido.

El otro día estaba viendo una película y me dije, ya no sigo, lo dejo. Porque había una escena donde un matrimonio se prepara para salir y tenía

40 cortes. La interpretación era buena, la foto, el arte, todo estaba bien, pero ¿para qué 40 cortes si la escena no tenía ninguna tensión? Así que sí hay una manía de intentar acelerar con los cortes. El ritmo lo marcan otras cosas, el interés lo marcan otras cosas.

Hay una tendencia a hacerlo todo cada vez más picado. Me parece una tontería, fomentada por una falta de cultura cinematográfica.

***El sonido, ¿hasta qué punto lo afináis aquí en la fase de montaje de imagen, en lugar de dejarlo para más tarde, para el montaje de sonido?***

Aquí ya muy poco, casi nada. El directo trato de dejarlo audible… Cada vez hay menos tiempo.

***Pero si tienes que hacer pases de prueba de un montaje, ¿lo enseñas con el sonido sin acabar?***

Sí, sin acabar. Es que no hay tiempo para pasársela al montador de sonido. Yo antes le añado algo, aunque si los sonidos no son buenos hacen más daño que bien. Trabajo unos días el audio (en el mismo Avid), haciendo una premezcla para que al menos no llame demasiado la atención. También incluyo música, pero se trata de buena música. Ayudaría mucho tener un buen sonido. Sería estupendo que el montador de sonido pudiera darle como mínimo un repaso.

Yo cada vez me meto menos en eso, posiblemente porque la especialización va siendo más extrema. Por ejemplo, ya vamos menos a mezclas. Es una pena porque me gustaría darles ciertas indicaciones (quizá cosas que no hace falta que se entiendan, vale con que se oigan). Tampoco lo pagan, como si fuera un lujo tener al montador en mezclas. Cada vez participo menos en el sonido porque no me dan la opción. Y hay detalles que me gustaría comentar con el montador de sonido, detalles que al director se le olvidan. Pero se reduce el contacto que tenemos con las siguientes fases.

Yo puedo ir a mezclas una semana, pero si no lo pagan… Y antes sí lo hacían, porque era importante lo que podíamos aportar. Esto se está convirtiendo en un oficio para gente que ya tiene mucho dinero y se lo puede permitir como si fuera un hobby, o para jóvenes que están empezando, comparten piso, y necesitan el currículum…

***Tú has hecho muchas series de televisión. ¿Cómo lo haces con los tiempos de la tele, que son incluso más reducidos?***

No me quejo. Yo lo hago como en cine. En una de ellas hasta el director al principio quería venir a afinar juntos, pero luego claramente no tenía tiempo.

Es un buen entrenamiento. Se aprende. Es como cuando hacía publicidad, y me pedían que le quitara 10 segundos a esto. Aprendes que todo es posible. Por no hablar de que la continuidad profesional es muy cómoda. Tener un trabajo muchos meses seguidos es un descanso para la cabeza y el espíritu.

# Jaume Martí y Bernat Vilaplana

Ganadores conjuntos del Goya al Mejor Montaje por *Un monstruo viene a verme* (J.A. Bayona, 2016) y por *La sociedad de la nieve* (J.A. Bayona, 2023), en este caso Bernat Vilaplana en los créditos del mejor guion adaptado y Jaume Martí en los de edición (junto con Andrés Gil).

También han montado, del mismo cineasta: *Jurassic World: El reino caído* (2018) o la serie *El señor de los anillos: Los anillos de poder* (2022). Bernat ha editado por su cuenta *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), ganador del Goya al Mejor Montaje o *Lo mejor de mí* (Roser Aguilar, 2007). Y Jaume, *Los renglones torcidos* de Dios (Oriol Paulo, 2022) o *Transsiberian* (Brad Anderson, 2008).

🔗 Filmografía completa de Jaume Martí en IMDB.com 🔗

🔗 Filmografía completa de Bernat Vilaplana en IMDB.com 🔗

Jaume Martí

Bernat Vilaplana

***¿Cómo os enfrentáis al trabajo cuando os llega el material? ¿Elegís una secuencia concreta cada uno o es todo a* medias*?***

**Jaume**: Nos gusta ver el material conjuntamente, los *dailies* de rodaje del día anterior, y vamos comentando y anotando nuestras sensaciones. [Al principio de nuestra carrera] empezamos montando individualmente, pero desde que empezamos a trabajar en un proyecto con Bayona [en la serie de ficción *Penny Dreadful*, 2014], buscamos un método para montar los dos juntos. Ahora cada jornada, después de poner en común nuestras anotaciones, nos repartimos el trabajo según lo que nos apetece. Y ahí ya cada uno se encierra en su sala. A veces hay que repasar secuencias anteriores, para darles una segunda vuelta. Lo que también hacemos mucho, por ejemplo, es pasarnos cosas. Uno dice, mira llevo tres días con esta escena y estoy bloqueado, así que cógetela tú, a ver si le das un meneo desde tu perspectiva. O a veces, al ver algo, decimos, déjamelo que se me ha ocurrido una idea. O sea que cada uno les mete mano a las secuencias del otro. Es un trabajo muy colaborativo, pero todo enfocado a tener un primer corte para enseñar al director. En el caso de Bayona es muy de pasarse por el montaje casi cada día.

***¿Mientras está rodando?***

**Jaume:** Sí. Si puede, si está cerca. O nos acercamos nosotros para verlo conjuntamente. Él tiene muy claro por qué ha rodado las cosas y necesita ver cómo ha funcionado en montaje.

***Pero entonces tiene que ser muy intenso, como mínimo por horario.***

**Jaume:** Mucho. En estas producciones hay mucha presión de tiempo. No te puedes despistar durante el rodaje, hay mucho trabajo diario. La apisonadora no para, aunque al ser dos, es más fácil repartirse este volumen de trabajo. Bueno, en *Jurassic [World: El reino caído* (J.A. Bayona, 2018)] yo me incorporé más tarde, no sé si pensaste que era demasiado para uno solo [dirigiéndose a Bernat].

**Bernat:** Yo creo que antes de enfrentarte al montaje diario hay un trabajo previo en la lectura del guion, imaginarte cómo es el universo sonoro… Entender sobre el papel cómo se quiere contar la película. No todos los montadores lo hacen de esta manera. Algunos prefieren dejarse llevar por

lo que la imagen cuenta. En mi caso no es así, hay una visión previa, que es especulativa, y luego se contrasta con la realidad de lo que llega a montaje.

**Jaume:** En eso hay una diferencia en la aproximación de cada uno. Ya llevamos unos cuantos trabajos juntos y creo que tú haces una reflexión previa mucho más profunda de la que yo hago. Me leo el guion, pero montando a veces me desvío, y en cambio tú vas más a tiro hecho. A lo mejor luego tienes que cambiar el camino, pero por lo menos tienes una idea, que yo no tengo tan clara.

**Bernat:** Lo que yo sí intento, cuando vemos el material, es entender por qué se ha rodado así. Si entiendes la lógica de los planos, igual sabes cómo hay que montarlo. Meterte en la cabeza del director, para ser fiel a esa visión, o traicionarla si hace falta. Porque el trabajo con el director es como ir de lazarillo. Por un lado le sigues a donde él quiere ir, y por otro le guías. También se pueden hacer varias versiones. Si la escena te está pidiendo algo concreto, muy claro, pues lo vas a hacer así. Pero en el diálogo con las imágenes también encuentras cosas que tal vez estaban escondidas, o le abres la cabeza al director para ver la escena de otra forma. Lo que sí hacemos al visionar el material es marcar cosas que nos gustan, que no queremos perder, o que tienen que estar.

**Jaume:** Es una manera de enfasarnos los dos, de encontrar una misma visión o compartir lo que creemos que es más potente de la escena, lo que necesita a nivel emocional.

**Bernat:** En ese primer corte tratamos de colocar todas esas cosas que nos han gustado, pero las decisiones que tomas sobre la planificación de la secuencia quizás no te permiten meter según qué cosas. Así que igual haces otra versión. Y a partir de ahí vas construyendo el monstruo. Para mí es el momento del proceso más extenuante. Es bonito porque empiezas de la nada. Pero me agota.

***¿Siempre hacéis varias versiones? ¿También con otros directores?***

**Bernat:** Sí. En el trabajo con Jaume, cuando estamos colaborando los dos, lo que es interesante es que esas versiones no las hace sólo uno. Es algo conjunto. Yo puedo hacer una versión y decirle a Jaume, “oye, podría ha-

ber esta otra opción". Y él, teniendo eso en cuenta, más las cosas que vea, hace otro montaje. Ese trabajo colaborativo es más llevadero, más divertido. Y luego sigue variando, porque llega el director y da su opinión.

**Jaume:** Al tener dos salas, Bayona va saltando de una a otra, incordiando primero a uno y luego al otro. En principio el montaje requiere reflexión y tranquilidad, pero él no puede estar quieto así que le viene muy bien tener dos salas para ir pinchándonos por turnos.

**Bernat:** Luego había un debate a tres. O Incluso a cuatro, si viene Belén [Atienza, la productora]. La sensación es que es un fluir constante. O a lo mejor pones una escena detrás de otra y te das cuenta de que no sirve porque es lo mismo. Lo interesante de las nuevas tecnologías es que te permiten estar constantemente revisando, retocando, variando las versiones.

***Entonces, a pesar de las prisas, ¿tenéis cierto margen de maniobra para jugar con el montaje?***

**Bernat:** Sí. La idea es que, si el material se visiona a primera hora de la mañana, a medio día intentas tener una versión y por la tarde un par más. Esto suponiendo que el volumen de material sea razonable. Si te llega una escena que han rodado con un montón de cámaras, entonces necesitas más tiempo. Pero es verdad que hay prisa por llegar cuanto antes a la forma de película, es decir de pasar de los materiales sueltos a una escena ya montada, que se pueda ver, y juzgar si le falta algo, si cuenta lo que tiene que contar, si la música tiene que reforzar algo…

En otro tiempo había otras dinámicas de trabajo que incluían tener una conversación con el director sobre el visionado: reflexionar antes sobre el material rodado, no sobre el material montado. Era algo casi obligado porque se revelaba en el laboratorio, se iba a proyección de cine para ver los *dailies*. Yo echo de menos esa calma. Ahora ha cambiado. De hecho, en el proyecto en el que estamos ahora ya se está planteando una cosa loca que es empezar a montar antes de que el material llegue a la sala de montaje. O sea, trabajar *in situ*, en el rodaje, y hacer algo rápido que luego se envíe…

***¿Pero seríais vosotros mismos los que iríais a rodaje a hacer eso?***

**Jaume:** Sí. Ya lo hicimos un poco, porque en *Un monstruo viene a verme* (J.A. Bayona, 2016) ya estaba Andrés Gil en rodaje con Bayona haciendo este trabajo. Yo creo que esto tiene sentido en escenas complicadas, o en localizaciones en las que no se pueda volver, para saber que no se han dejado nada. Pero en las dinámicas generales es mejor estar apartado del rodaje. Hay ejemplos de películas que se han montado en el *set*, como la de *Baby Driver* (Edgar Wright, 2017), pero era un caso especial porque era muy musical, y el director necesitaba saber que le funcionaba todo para esa fórmula de videoclip-acción, por lo que el montador [Paul Machliss] la editó entera en el *set* de rodaje. Con cada director es diferente. Algunos montadores sí que nos han contado que tienen tiempo para sentarse con él o ella.

**Bernat:** Otros directores puede que no necesiten ver material, o que incluso les produzca ruido verlo durante el rodaje. Cada uno tiene sus propias necesidades. No se puede forzar un diálogo sobre la edición si en ese momento no les ayuda. Pero generalmente es algo que sí funciona.

**Jaume:** En algunos rodajes en los que puedes parar máquinas, es bueno que puedan confrontar con montaje, para saber si les hace falta algo, o si deben cambiar algo. Pero hay rodajes en los que van tan pillados de tiempo que lo único que piden es que les des la alarma si hace falta. No quieren saber más porque están superados.

***En esas superproducciones, y vosotros habéis estado en varias ¿supone mucha dificultad extra la abundancia de efectos especiales? Al menos se incorpora un tipo de profesional específico para los efectos.***

**Bernat:** En las películas de efectos hay un equipo de montaje aparte que es el de efectos, que gestiona todo ese material.

**Jaume:** Ahora en todas las series de televisión, en las que los tiempos están todavía más ajustados, también están demandando esta figura del *VFX editor*, porque por pequeña que sea la producción, tienes 200 planos de efectos.

**Bernat:** Pero hay un poco de confusión con este profesional. El *VFX editor* no monta nada a no ser que se lo pidas de rodillas. En realidad, hace de puente entre los equipos de montaje y la empresa de efectos digitales para

controlar todas las versiones, y todos los fotogramas de cada efecto. O sea que libera a los montadores de todo el trabajo de gestión de producción de los efectos, que es mucho, pero no les ayuda creativamente.

**Jaume:** Antes no existía ese puesto, igual que no existía el de *music editor*, aquí nos habíamos acostumbrado a hacerlo todo nosotros mismos. Pero fuera existe toda una especialización, que es necesaria. Asociado a cada plano de efectos que montas hay multitud de capas rodadas, desde los fondos limpios a las bolas grises que hacen los reflejos... y todos esos materiales tienen que viajar a la casa de efectos. Para gestionar todo ese volumen de información es imprescindible una persona del equipo de VFX dedicada a ello, y que facilita el flujo de trabajo en las dos direcciones. Ahora hay tecnología que permite automatizar bastante el conformado de las distintas versiones. Al estar comunicados en red, da igual si el *VFX editor* está en la sala de montaje, o si está físicamente en la empresa de efectos en otra ciudad.

**Bernat:** Y a pesar de la automatización, esa persona sigue siendo necesaria para la coordinación entre los dos equipos.

Pero lo mismo ocurre con otros procesos de la postproducción. Nosotros nos sentimos muy cómodos en el trabajo en paralelo. A mí me gusta montar a la vez que el diseñador de sonido, porque a veces él puede resolver una escena, o el músico. Pero hay gente que no. Por ejemplo hay equipos de sonido que sólo quieren empezar cuando el montaje [de imagen] esté terminado y ya no se toca nada. Sería esta forma de ver la creación cinematográfica como algo secuencial, donde primero se escribe, luego se preproduce, luego… Yo creo que hay algo bonito en hacerlo en paralelo, un diálogo constante entre los departamentos de la película. Y la tecnología lo permite. Es un poco más caótico, pero...

***Eso te iba a decir, que los de sonido no querrán, porque no se quieren enfrentar al enorme trabajo de conformar constantemente los pequeños e infinitos cambios que se van produciendo en imagen.***

**Bernat:** Claro, para conformar 14 veces una secuencia tienes que tener a alguien que haga ese trabajo, para que tú puedas concentrarte en tu diseño de sonido. Y hay producciones que, por presupuesto, no se pueden

permitir esos grupos de trabajo mayores. Uno no elige cómo quiere trabajar, sino que se adapta a lo que hay.

***Entiendo que trabajáis con Avid.***

**Jaume:** Sí. Es como el estándar para editar ficción. Sobre todo para trabajar en equipo. Se puede trabajar en Premiere si estás tú solo. Por ejemplo [David] Fincher creo que es lo que utiliza. Pero en colaborativo es muy engorroso. Y Final Cut igual. El Avid es el más completo para comunicarse con otros.

**Bernat:** En cualquier caso, todo el mundo de la misma producción debe usar el mismo sistema. Pero esto de la tecnología no es lo más importante del montaje…

**Jaume:** Es verdad, pero es lo que te permite el montaje en paralelo, en colaboración. Antes cuando cortabas negativo ya no había marcha atrás porque perdías un par de fotogramas [en cada corte], pero ahora es perfectamente posible estar el último día de mezclas y decidir que hay que remontar una escena. Porque el proceso creativo no para hasta que sacas las copias. A veces lo difícil es convencer al productor de que el montaje empieza el primer día de rodaje, y no termina hasta el final de mezclas. Y el montador tiene que estar presente para tomar esas decisiones con el director, porque es el que aglutina todo ese flujo de información y creatividad. A lo largo de ese proceso se van tomando decisiones creativas, como con la música o con los efectos. Fuera no se discute. Cuando te contratan en una producción internacional es así, por lo que tenemos que hacer ese trabajo de pedagogía con los productores de aquí para que entiendan que el montaje está vivo durante toda la postproducción. Si hablamos de una peli de efectos todavía es más exagerado, porque tú haces un planteamiento, pero hasta que no recibes los efectos no puedes afinar.

**Bernat:** Aunque a veces se pone en duda. Ahora vamos a hacer un proyecto que no sabemos si vamos a terminar, porque es posible que se decida mezclar mucho después de que hayamos cerrado el montaje y nos hayamos ido [una producción internacional en Nueva Zelanda, en la que Bayona dirigió varios capítulos: la serie de *El señor de los anillos* (Patrick McKay y John D. Payne, 2022)].

**Jaume:** En series de televisión es distinto. Los montadores según van cerrando el capítulo 6, están viendo efectos del 3, y en mezclas del 1.

Nosotros entendemos la figura del montador como una pieza artística clave en la narrativa de una película. Entonces, si aportamos ese plus, al final son los propios directores los que piden que vayamos a mezclas, porque le estamos dando esa creatividad, o esa discusión creativa que necesita. Y cada vez se toman más decisiones en postproducción. Cualquier plano de efectos tiene una historia detrás, hay que decidir cómo va a ser la sombra, o cómo… Si estamos ahí, el director se siente respaldado.

**Bernat:** También es interesante el concepto de autoría en televisión. Porque el autor de una serie puede que ni siquiera la realice. Esto tiene una parte positiva, que es que la autoría se reparte entre mucha gente, pero tiene el peligro de que se provoque una hiperespecialización del trabajo, que quizá dificulte el flujo de las ideas. Si te contratan para una cosa, puede que no puedas opinar sobre otra. Es lo que ocurre en los procesos industriales.

***¿Hasta qué punto la autoría es algo colectivo? ¿O hasta qué punto el montador es un autor?***

**Jaume:** Bernat y yo discutimos sobre este tema. Yo creo que está claro que el montador es parte de la autoría de una peli. En documentales no se puede ni discutir, pero en una ficción, el equipo de montaje, mal llamado técnico, aporta una gran parte de la autoría. Si la tiene el guionista, si la tiene el músico, entiendo que el montador, que está haciendo como de último guionista, también la tiene que tener. Bernat no opina igual.

**Bernat:** Yo es que discuto el propio concepto de autoría. ¿Qué es eso? Creo que la fase de montaje responde a la pregunta de cómo cuentas las cosas. La fase de guion responde a la pregunta de por qué cuentas las cosas. Yo no sé hasta qué punto puedo decidir en mi sala de montaje que los buenos son los malos, o al revés. Esa decisión se toma en una fase previa, y el montador sólo sigue esa idea e intenta contarla de la mejor manera. Esto no quiere decir que no haya una implicación creativa en el discurso. Realmente hay un proceso de reescritura de las cosas, y puede haber cambios muy relevantes. Pero no sé cuántas veces en la sala de

montaje nos hacemos la pregunta que se ha hecho un guionista. Ahí discrepo con Jaume. El montaje es la herramienta.

**Jaume:** Es verdad que no partimos de la hoja en blanco. Pero el trabajo de montaje es por lo menos igual de importante que la música. En otros países se reconoce la autoría de montaje, como en Alemania. Para mí la lucha no es por cobrar los derechos de autor, sino por romper el estigma del montador técnico, que está más que superado, pero te sigues encontrando con gente que te ve como una extensión del software, y no esperan que hagas más que lo que se te pide. Y no son sólo productores sino incluso directores. Así que yo quiero hacer entender que nuestra función incluye la reescritura. Por ejemplo, no hace falta llamar al guionista para decidir si se quita una página de guion, porque nuestro trabajo es pensar si es mejor acabar esa escena con una pregunta en lugar de con su respuesta. ¿Todavía hay que reivindicar esto tan obvio? Pues sí, porque a día de hoy todavía te encuentras con gente que no entiende que el guion muta en rodaje, porque está vivo y luego en montaje se decide.

**Bernat:** Esa labor de pedagogía se la tenemos que agradecer mucho a Sergi Casamitjana [director de la ESCAC, Escola Superior de Cinema de Catalunya], que desde el día uno nos transmitió que invertir tiempo en la sala de montaje no era algo absurdo, sino que era una necesidad; que el producto se enriquecía buscando diferentes opciones. Era así ya desde que hacíamos los videoclips de OBK, que primero lo montaba Luis de la Madrid [entrevistado en este libro], luego venía yo por detrás y le daba una vuelta… De hecho, J. [Bayona] que los dirigía, esperaba ver varias versiones siempre para sacar lo mejor, y entonces venía Sergi que era el productor para hablar con Hispavox, y que nos dejara entregar cuatro días más tarde…

***En este sentido ¿qué consejos les daríais vosotros a los que empiezan? Porque seguramente gran parte de los lectores de este libro serán chicos o chicas que quieren dedicarse al montaje. ¿Qué buscáis en un ayudante?***

**Bernat:** Son profesiones distintas. Están en contacto con el montador, trabajan con el mismo material, pero los ayudantes tienen tanta carga de trabajo en labores técnicas de sincronización y organización, que no se dedi-

can a nada más, nada creativo. Por ejemplo en *Jurassic* el ayudante hacía cosas de las que yo no tenía ni idea. Si quieres ser montador lo que tienes que hacer es montar. Al menos es lo que hice yo desde el día uno en que empecé en la escuela. Todo lo que podía lo montaba. Incluso me aliaba con otro montador para duplicar el material que pasaba por nuestras manos. Es decir, que los dos montábamos mis prácticas y las suyas.

**Jaume:** Es verdad que son trabajos diferentes. El del ayudante es mucho más mecánico, de ayudar al montador. Aunque es una figura que quiero reivindicar, porque a veces se pone en duda su necesidad cuando acaba el rodaje, pero después también deberían seguir contratados. A mí me ayuda mucho tener un perfil de ayudante creativo, que me asista, no sólo en cuestiones técnicas de exportaciones, sino empezando a trabajar en montaje, buscando alternativas de planos, armando bandas de sonido, o por ejemplo, dándole la vuelta a una secuencia que haya hecho yo.

***Algo similar a la colaboración que hablabais antes, pero con el ayudante.***

**Jaume:** Sí, nosotros lo hemos hecho siempre. Es una buena escuela. No todos los ayudantes tienen ese perfil. Me acuerdo de Guillermo [de la Cal], que trabajó conmigo muchos años, y que era apasionado, que es de lo mejor que tienes que conservar. Se metía en la sala de montaje conmigo y el director, y al final era casi una conversación a tres. A los pocos años ya se independizó.

En otras industrias más brutales sí que el ayudante está especializado al cien por cien en el trabajo logístico, y es muy difícil que puedan dar el salto.

**Bernat:** Por otro lado, si quieres montar tienes que tener acceso a material, y seguramente una de las maneras de conseguir ese acceso es siendo ayudante. Pero al final el trabajo de ayudante tiene que salir adelante.

**Jaume:** ¡Claro! Pero si yo empezara ahora, lo que haría es que después de mis 6 horas de curro de ayudante, me quedaría otras 6 horas remontando, y preguntaría en qué puedo ayudar. Si realmente quieres, lo vas a conseguir. Hay que ser perseverantes y querer evolucionar, aprender.

Lo más importante es montar. Nosotros en la escuela nos colábamos. Estábamos compinchados con el de los materiales y nos dejaba entrar.

Saltábamos la valla y nos pasábamos todo el fin de semana montando. Como no podíamos estar entrando y saliendo nos tirábamos más de 48 horas seguidas. No había ni ordenador; eran U-matics, pero teníamos veinte años y nos apasionaba. Lo hicimos muchas semanas.

**Bernat:** Es que en aquella época era complicado, no lo tenías en casa. Si querías montar tu documentalillo te colabas donde fuera, de noche…

**Jaume:** Y cuando llegabas ya había uno que se había colado antes. Es verdad que nosotros crecimos montando en lineal. Nos obligó a reflexionar antes de hacer cualquier movimiento. Porque si querías cambiar algo, hacer un inserto, perdías una generación. Cada paso tenía que ser meditado antes.

**Bernat:** Bueno esa visión romántica… ¡Si yo hubiera tenido las herramientas que tenemos ahora! El lineal era un infierno.

***Los montadores más antiguos siempre han dicho que para aprender lo mejor era la moviola porque te obligaba a pensar.***

**Bernat:** Esto lo que demuestra es que el montaje no es la moviola, ni el Avid o cualquier otro programa. El montaje viene de tu pensamiento. Es tu capacidad para reinterpretar un material y construir un relato, con independencia de la herramienta que uses. O sea, montar no es el *motion capture*, sino que es contar una historia. Lo más complicado siempre es la historia, no los efectos. Por ejemplo lo del monstruo no era fácil [de *Un monstruo viene a verme* (J.A. Bayona, 2016)], a pesar de los *animatics*, porque había que imaginárselo. Pero nos costó mucho más ir encontrando la historia de la película, que la parte técnica. Cayeron personajes enteros, se cambiaron cosas de sitio… Aunque es cierto que, ahora mismo, eso es más sencillo de hacer gracias a la tecnología actual.

**Jaume:** Pero por eso también se exige más rapidez. Cuando estabas en la moviola, para encontrar un plano que estabas buscando, tenías que revisar un rollo entero, y a lo mejor encontrabas un plano que habías olvidado, que te solucionaba la vida. Ese tiempo de reflexión se está perdiendo.

**Bernat:** No sé, Jaume. ¿Las películas se montan en menos tiempo ahora?

**Jaume:** Digo que se pierde para la formación. Si tú ya tienes una buena base, las nuevas herramientas son mejores, sin duda. Pero para otros, se

reduce la reflexión antes del montaje. Yo estoy cerca de eso, me pongo a trabajar con el material sin haber pensado tanto como tú. Voy encontrando el sentido a la escena según la voy moldeando. Tú, antes de empezar, ya sabes adónde quieres ir, aunque luego lo cambies. Yo voy descubriendo. Por eso digo que el antiguo sistema lineal tenía, como mínimo, algo bueno para la formación: al ser un proceso destructivo te obligaba a pensar. Aunque habrá que ver cómo sale la siguiente generación, igual son mucho mejores narradores.

***Muchos antiguos montadores tenían la costumbre de hacer los primeros cortes más largos. Es decir, para evitar la incomodidad que supone ir a las latas de material a recuperar descartes, tendían a montar de una forma conservadora, afinando poco a poco. En estas entrevistas hemos visto que algunos todavía siguen esa estrategia en el ordenador, aunque ya no haga falta. Mientras que otros ya afinan desde el primer momento. ¿Vosotros qué preferís?***

**Jaume:** Nosotros siempre ajustamos al máximo, pero con la consciencia de que puede saltar por los aires en cualquier momento. Si el músico te dice que le encantaría tener este plano final más largo para resolver, y si lo pide la secuencia, se hace.

**Bernat:** Cuando montas una secuencia, sabes que vas a volver sobre ella. Además de que, si revisas una escena que has montado hace quince días, a lo mejor, con los mismos planos, le quitas 10 segundos.

**Jaume:** Pero no porque la dejes a propósito sin afinar, sino porque ahora la ves de otra forma.

**Bernat:** Exacto, después de reposar. Luego también están las secuencias de efectos en los que a veces sí que te cubres un poco más las espaldas, porque la empresa de efectos sólo va a trabajar con una parte del plano, así que quizás lo dejamos un poco más largo por si acaso luego hubiera que alargar. Además ahora ya no, pero antes eso suponía incluso volver a escanear el negativo, empezar de cero…

***En la película Un monstruo viene a verme se hizo trabajo de previsualización, ¿para todo el metraje o sólo para secuencias de efectos?***

**Jaume:** Es que las escenas del monstruo tenían que estar muy claras antes de rodar, por lo que pusimos en marcha un equipo de previsualización.

No es lo más habitual, pero yo me incorporé 9 meses antes del rodaje, con un pequeño grupo de diseñadores 3D para ir sacando planos a partir de los *storyboards*. Era un proceso muy interesante que no habíamos hecho nunca, porque mientras que Bayona iba afinando el guion, al mismo tiempo íbamos buscando el estilo de la película con las previsualizaciones. Al final teníamos unos 40 minutos de animación. Después hicimos el *motion capture* y la voz con Liam Neesom.

**Bernat:** Normalmente eso de la previsualización se hace para las secuencias que son caras, para las de efectos, o para las que necesitas tener acotadas y que todos los departamentos trabajen sin sorpresas que luego vayan a subir el presupuesto. Necesitas tener una versión lo más cercana posible a la película para que todo el mundo sepa lo que tiene que hacer. Y ahí el montaje juega antes de que haya película. Otra discusión es si lo tiene que editar el propio montador o no, porque se edita un material que va a servir para que la escena se ruede.

**Jaume:** Sí, pero es verdad que ahí se están tomando unas decisiones artísticas. Es un trabajo que exige producción para acotar lo que va a costar la escena, pero a la vez el director ya va decidiendo sobre cómo va a rodar, porque no podrá improvisar. No es como una secuencia de diálogo que ruedas desde varios puntos de vista y ya se verá luego. En una escena de este calibre hay que decidir *a priori*, así que el montador debería intervenir y ayudar al director a construir esa secuencia antes de rodarla, sin actores, para que a nivel narrativo o de planificación, funcione. Son escenas que igual cuestan cada una dos millones de euros, lo mismo que un largometraje normal, así que no es posible plantearse no hacer este trabajo previo.

***Pero hay películas, por ejemplo la de Jurassic World: El reino caído (Bayona, 2018), en las que parece que todo el metraje es así, o por lo menos un gran porcentaje.***

**Jaume:** Sí, había muchas previsualizaciones. La del volcán, por ejemplo.

***Y ¿qué margen de maniobra teníais después para cambiar esa planificación?***

**Jaume:** Total. La única limitación es el dinero. Las previsualizaciones acotan el presupuesto, y si hay 23 planos, luego no puedes contar con 26. En

principio, a no ser que aumenten el presupuesto, ése es el margen. Porque cuando entregas el premontaje de una secuencia con cosas que no estaban previstas, puede suponer un extra de veinte o treinta mil euros por cada una... También se pueden cambiar unas fichas por otras, y recortar en otra secuencia, para favorecer a ésta. Durante el primer corte íbamos un poco a tiro hecho, pero luego nos dimos cuenta de que podíamos cambiar bastante más.

***Pero ¿es sólo una cuestión de números? ¿No hay una limitación técnica? Me refiero al hecho de que se haya rodado de una forma particular de acuerdo a la previsualización.***

**Bernat:** A nivel puramente editorial tienes las mismas limitaciones que cuando no está hecho en animática. El rodaje te guía, pero el trabajo de montador consiste precisamente en eso, en imaginar cómo podrían ser las cosas, no por el mero hecho de cambiarlas, sino para ver cómo se podría contar mejor la historia, ser más divertido...

**Jaume:** Lo que ruedan es lo que hay en el *animatic*, pero siempre se cubren un poco por delante y por detrás. Además, si graba a los actores con un croma, se puede cambiar y luego utilizar ese plano para otra cosa. Las variables se multiplican.

**Bernat:** En *Jurassic* hay un ejemplo clarísimo de una secuencia que no existía, que creamos en montaje con planos que habían sido rodados para otras cosas. Es la que tiene lugar cuando están huyendo del volcán, a punto de meterse en una girosfera. Viene el carnotaurus y se pelea con otro dinosaurio. Eso no estaba en *animatics*, pero se decidió que estaría bien crear algo. Nos encerramos con el material, porque sí que hay limitaciones técnicas; se puede crear hasta cierto punto, aprovechando un gesto del actor como si mirara la pelea, y luego otros planos a los que se le añadieron efectos. Tuvimos que imaginarlo: una pelea entre dos dinosaurios que no había.

***Pues esa secuencia es una de las mejores de la película, y lo sé bien porque confieso que la he visto unas 70 veces con Alex, que es un fan de los dinosaurios [Alex Lara es el hijo de Antonio y sobrino de María].***

**Bernat:** A eso voy cuando digo que la dificultad de la sala de montaje es tener la mente abierta a cambiar. Tienes que imaginar todo el tiempo cosas

que no existen. David Gallart, otro de los montadores con los que solemos trabajar, me decía que no hay nada imposible. Tienes mil herramientas en la sala de edición. Otro tema es que tengas la cabeza, o la energía, porque hay un momento en que estás agotado.

***Técnicamente en el Avid lo que hacéis es un ensayo de lo que será cada efecto, vais fabricando todo mediante una composición provisional que luego le pasáis a los especialistas de VFX, ¿correcto?***

**Bernat:** Sí. En este caso concreto, lo que se intentó en montaje era explorar si la pelea era viable. Si entre los planos rodados en su día en Hawái había suficiente para recrear la nueva escena, y hacerlo en presupuesto. Porque evidentemente puedes hacerlo todo nuevo en 3D, pero eso tiene un coste imposible.

**Jaume:** A mí lo que más me costó fue aguantar la presión de entregas. Nunca me había planteado cerrar una escena sin haber visto la película entera. Con los tiempos que necesitan los efectos, teníamos que cerrar el montaje de esas secuencias con mucha antelación. No había terminado ni el rodaje. Y el que nos mandaba cerrar no era Bayona, era el de la empresa de efectos que necesitaba empezar cuanto antes.

***Pero ¿Bayona no había dado el visto bueno?***

**Jaume:** Bayona estaba rodando en Hawái y nosotros cerrando la secuencia en Londres. Es verdad que había unos *animatics*, pero…

**Bernat:** ¡Estábamos cagados! Al principio nos costó encajar que las cosas funcionan así, que se ha acordado ese calendario, y hay que tomar decisiones. Pero luego entendimos que, si después hay que cambiar una decisión, pues se cambia. Por supuesto, si eso pasa, tendrás que convencer a la gente de por qué es necesario cambiar, porque el proceso ya está en marcha. Pero yo nunca me he encontrado con problemas, al revés. Por eso cuestan 400 millones.

Estas pelis son alucinantes porque se hacen solas. A ver, evidentemente no es así, las haces tú, pero si no estuvieras, las haría otro. Es una máquina que avanza y avanza, y tú, o te subes y haces lo tuyo, o te bajas y sigue. Es un ejercicio de humildad.

**Jaume:** Sí, teníamos la sensación de estar montando un tráiler de dos horas. No es que sea otro lenguaje, es que las prioridades son otras. Nosotros nos fijábamos en unos temas que para ellos eran irrelevantes. Estábamos defendiendo unas emociones, o protegiendo a un personaje secundario que es un malo… y allí lo que quieren son fuegos artificiales. Eso nos costó un poco.

Así que por la mañana nos dábamos un paseo de una hora juntos por Hyde Park, como enamorados los dos. Luego entrábamos doce horas en la sala. Y al lado estaban haciendo *Star Wars*. Eres parte de un engranaje, pero no eres fundamental.

***La sensación de ser intercambiable.***

**Jaume:** Sí. Todos lo sabíamos, que igual nos echaban y cogían a otra gente. Si funcionas sigues, si no a la calle.

**Bernat:** Pero es curioso, porque por un lado son películas en las que pueden prescindir de ti en cualquier momento, pero al mismo tiempo valoran mucho tu trabajo. Y lo agradecen, y ponen medios para que lo hagas bien. Si eres montador, no esperan que hagas el trabajo de un ayudante. Te ponen dos asistentes para que tú te dediques sólo a pensar en lo tuyo. Aunque a lo mejor, a la mañana siguiente te dicen que no vuelvas.

***Y en cuanto a los efectos, ¿habéis notado que se utilizan más? No en las películas de efectos, sino de forma invisible, para modificar planos en las películas que aparentemente no llevan ninguno. Quizá unir dos tomas en una, o modificar parte del plano.***

**Bernat:** Sí, hay más porque puedes hacerlo.

**Jaume:** Ahí tienes que controlarte para no perder la perspectiva, porque si te pones quisquilloso... Aquí hay uno, que no diré el nombre, que es especialista en hacer cortes invisibles de 4 *frames*. Hoy en día todo se puede hacer en digital. Está bien ser perfeccionista, pero hay que distinguir lo que es esencial para la narrativa de la película. Si eres [David] Fincher y tienes todos los medios, sí. Pero nuestra industria no lo permite. Porque a una película que tenía presupuestados veinte efectos, no le puedes poner doscientos (a mil euros el efecto, ¿en qué te pones?). Hay que llegar a un equilibrio.

***En relación a la música, ¿montáis con ella? ¿Son músicas anteriores de otras películas o es material hecho ex profeso?***

**Jaume:** Es delicado, no sé cuál es la fórmula idónea. Igual lo que hacen los yankis. Para mí es imposible montar una secuencia sin poner una música de referencia (de bandas sonoras previas o de donde sea). Y la editamos encajándola a la perfección, marcando los cambios narrativos. Pero si te acostumbras a eso, es posible encorsetar mucho al músico que luego tiene que hacer la versión definitiva. Es complicado. Yo lo necesito para montar, pero sé que a él le pongo en una dificultad. Me encantaría que el proceso fuera colaborativo, de forma que mientras vamos montando, nos fuera pasando temas en función de lo que ha leído, y nosotros los vamos acoplando.

**Bernat:** Ayuda mucho saber quién va a ser, para coger temas de otras películas anteriores de ese mismo músico. De esa forma, cuando le llega esa especie de música de Frankenstein, hecha a trozos, si reconoce su estilo quizá se sienta más cómodo.

Es verdad que la música es como un arma de doble filo, puede despistarte. A una secuencia que no funciona, le pones música y la ves mejor, aunque sigue sin funcionar. Es hacerse trampas al solitario. A veces viene bien montar mudo. Pero es cierto que se utiliza la música porque intentas acercarte lo más posible al aspecto que tendrá la película final.

***En ese sentido, ¿le añadís también otros sonidos? ¿Intentáis vestir el montaje construyendo desde el principio la banda sonora?***

**Bernat:** Por supuesto. Cada vez más. Además, con las herramientas que tenemos… porque antes trabajábamos con 8 o 16 pistas.

**Jaume:** Ahora no bajamos de 24.

**Bernat:** Lo podemos hacer a nivel individual, o aún mejor si desde el principio estamos trabajando con un diseñador de sonido en paralelo. Ahora es muy habitual que le mandemos al estudio de sonido un montaje de imagen provisional y ellos limpian los diálogos, le ponen los efectos, los ambientes. Y esa banda sonora temporal, pero ya trabajada, te regresa y tú sigues montando la imagen con eso. La relación constante entre los equipos es muy interesante

**Jaume:** Hay montadores que sólo hacen imagen, pero nosotros somos de la escuela de ponerlo todo. Por ejemplo, en *Un monstruo viene a verme* sabíamos que el sonido nos iba a ayudar mucho a dar vida al monstruo. Por eso Oriol se fue a grabar sonidos de madera rompiéndose. Se esforzó en sonorizar los *animatics*, y todo eso luego nos servía también a nosotros.

***Es decir que vuestro corte de imagen tenía ya incorporado ese sonido.***

**Jaume:** Claro, porque si no la figura del monstruo era un monigote en 3D. Cuando más te acerques al retrato final, mejor. Cuando voy a una escuela a ver cortos y oigo un "corten" que se cuela por ahí, no lo entiendo. ¿Tanto les cuesta limpiarlo? Nosotros a veces en la sala de montaje estamos trabajando más tiempo el sonido que la imagen. ¡Es fundamental! El objetivo es que, cuando veas la película, te puedas relajar y verla como si estuvieras en la sala de cine, para poder valorar si te está llegando o no, tanto los montadores, que la hemos visto catorce veces, como si es el director, o quien venga a verla. Cuando nos ponemos la escena en silencio, nos permite ver otras cosas. Pero a nivel de enganche emocional, que al final es lo que determina si tengo la escena o no, necesito tenerla bien dibujada, es fundamental.

**Bernat:** Fundamental.

***¿Hacéis pases de prueba con amigos o con público?***

**Bernat:** Sí, hacer pases es importante. Cuando tú ves un pase con otra gente, no sé cuál es la lógica, pero pasa algo en la cabeza que te coloca en su punto de vista, es como si la vieras a través de sus ojos, lo que te permite darte cuenta de cosas que antes te habían pasado desapercibidas. O tan simple como si la gente se aburre o llora.

**Jaume:** Sí, hay una energía extraña, la ves con ojos nuevos.

***Es un efecto mágico. A veces ni siquiera hay que hacer caso de las opiniones porque es bastante con las sensaciones que te deja el pase.***

**Bernat:** Si el pase es con personas que no están educadas para ver los *assembles* [copia de trabajo] tienes que filtrar sus opiniones, porque puede que crean que algo está mal y sólo está sin terminar. La película tiene que estar vestida. Pero además, si por ejemplo te dicen que se aburren en el

segundo acto, puede que el problema esté antes, en el primero. Quizá no es que sea aburrida esta escena, sino que ya conoces la información porque la has mostrado antes. Es como si van al médico porque les duele la espalda, pero lo que hay que curarles es el pie, para que anden mejor y no carguen la espalda. Ése es el trabajo del editor, detectar esas cosas.

**Jaume:** Ésta es una de las razones por las que acabamos juntos varios montadores. Nos conocíamos de la escuela, pero cada uno tenía su espacio independiente. Entonces íbamos a ver la peli del otro, compartíamos. Es una de las opiniones que más valoramos, la de los compañeros. Y como nos gusta eso de la colaboración…

***¿Ha ido cambiando el montaje a lo largo del tiempo?***

**Bernat:** El montaje no. Han cambiado las narrativas, los formatos…

***Pero, por ejemplo ¿es muy diferente el trabajo de la ficción de una película a una serie de televisión, aparte de los tiempos de entrega?***

**Bernat:** No creo que cambies de método de trabajo. La forma que tienes de expresar tu forma de ser a través del material es la misma.

**Jaume:** También es diferente el cine de autor del *blockbuster*.

**Bernat:** O la comedia del drama.

**Jaume:** Pero sí que hoy en día, como en el resto de la sociedad, todo tiene que ser más intenso, más rápido. Es parte de esa sobresaturación del capitalismo extremo. Esto de estrenar todos los capítulos a la vez, o de tener películas en que estén todos los superhéroes juntos. Así que te condiciona, y por ejemplo en las series parece que no puedes dejarles que se despisten ni un minuto y vayan al baño.

***¿Habéis notado que se ha acelerado también el ritmo de montaje, que hay más planos por minuto, o que duran menos cada uno?***

**Jaume:** No. También hay ejemplos en el pasado de montajes muy acelerados como el cine ruso. A mí más que el ritmo, me preocupa el tipo de cine que se hace. Cada vez hay más *remakes*, y refrito de refrito. Hay menos espacio para la originalidad, para la creatividad. O tienes que ir a un formato de muy bajo presupuesto. Para mí el cambio más grande desde

que empecé, hace casi veinte años, es que antes había una clase media de películas que ha desaparecido. Ahora sólo tienes, o la superproducción en la que Telecinco apuesta todo, o el superbajo presupuesto que parece que incluso el equipo técnico tiene que cofinanciar. Pero falta esa clase media de películas en las que yo aprendí a ser montador, que por dos o tres millones de euros la gente podía hacer su primera película o una segunda. Quizá estaban financiadas por el Estado o por instituciones. Ahora esa categoría ha sido ocupada por la televisión. Es decir, donde hay más creatividad, hay pocos recursos y donde sí los hay, se dedican a hacer refritos. Esa evolución me entristece. El cine de los años 70, con esa libertad para romper reglas, parece imposible que vuelva a suceder. A no ser que montes un experimento con tu colega fuera del sistema.

***Por último, queremos preguntaros sobre las asociaciones de montadores. Sobre todo porque vosotros ayudasteis a la formación de AMAE (la asociación nacional), gracias a vuestra experiencia previa con AMMAC (la catalana).***

**Jaume:** La asociación me parece importante para hacer pedagogía sobre nuestro oficio y reivindicar la posición dentro de la industria, pero sobre todo para encontrarnos, porque es verdad que los montadores siempre habíamos estado muy solos. A veces creo que es una evolución natural de la carrera. Igual que nosotros hemos acabado juntos aquí, asociarnos es una forma de aprender, mejorar, y compartir nuestras experiencias.

***Desde luego, a nosotros nos hubiera gustado haber tenido una asociación así cuando empezamos, porque esta sensación de estar acompañados es muy gratificante.***

**Jaume:** Sí. Aquí también hay que recordar la inspiración de Joan Marimón, nuestro profesor de montaje en la escuela, que es un referente para toda esta generación de Barcelona. Es un docente que nos hizo amar el cine. Mira que sus clases eran a las ocho de la mañana, pero era muy entretenido. Y finalmente nos animó a montar la asociación que llevábamos años pensando.

**Bernat:** Es bueno reivindicar el montaje, pero yo prefiero conservar un poco de misterio, y que no se sepa qué hacemos. En cine hay pocas cosas que no se sepan ya, y el montaje era una de ellas.

# Elena Jaumandreu

Montadora de *Campanadas a medianoche* (Orson Welles, 1965) o *Las Vegas, 500 millones* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1968).

🔗 Link a la filmografía completa de Elena Jaumandreu en IMDB.com 🔗

Elena Jaumandreu

***Elena, ¿cómo empezaste? Entonces no había escuelas, ni nada parecido.***

Me enseñó mi padre. Empecé como ayudante suya, bueno, ni siquiera eso, sino como meritoria. Primero iba unas cuantas veces, porque mi padre me dijo que un ayudante que tenía no podía ir, porque estaba todavía terminando otra película, y que él me enseñaría. Aquello me gustó, me en-

ganchó. Y hasta hoy. No era lo que solía hacer una chica de la época, porque lo normal era aspirar a ser secretaria, estudiar idiomas, cosas así.

Y cada vez me interesaba más hasta que, con el tiempo, fui auxiliar, ayudante. Luego otros montadores le pedían a mi padre que les ayudara. Durante mucho tiempo yo era la hija de, pero luego terminé siendo yo misma, la montadora. Para eso hay que trabajar mucho, volcarse en lo que haces…

***Sobre el momento en que Orson Welles te llama para hacer Campanadas a medianoche (1965) hay varias leyendas…***

Uy! Yo estaba terminando otra película. El jefe de producción de *Campanadas*, que era Gustavo Quintana, vino a verme para decirme que la semana siguiente empezaba una película nueva. Yo le dije que no, porque estaba en mezclas y para entonces todavía no habría terminado. Él insistía en que no podían esperar, que tenía que ser la semana que viene. Y les dije que buscaran a otro, que yo no podía. Pero decía que me querían a mí, que tuviera en cuenta que se trataba de Orson Welles. Muy bien, dije yo, pues tendréis que esperar, porque el director con el que estoy ahora también se merece un respeto. Y se esperaron.

***¿Por qué estaban tan interesados en ti? ¿Era por una película anterior? ¿O simplemente se corrió la voz de que eras buena?***

Se ve que sí, que tenía fama, pero yo no me enteraba. Una vez me llamaron para remontar una película. La había hecho una montadora que no tenía muy buena reputación, pero iba haciendo sus cosas. El productor me pidió que yo me encargara, porque estaba tan mal que necesitaba que la arreglara. Obviamente le dije que no podía hacer eso, ya que la otra montadora era una compañera profesional y no podía hacerlo a sus espaldas. Entonces acordamos que nos pondríamos las dos juntas para ayudarle a rectificar. Le dije a ella que lo sentía, que no quería ofenderla, lo suavicé mucho… y aunque al principio lógicamente estaba un poco reticente, luego lo conseguimos entre las dos.

Hay gente que se cree por encima de los demás y a lo mejor no saben tanto. Cuanto antes aprendas a hacer autocrítica, mejor. Yo desde luego le echaba muchas horas y no paraba hasta que me gustaba de verdad lo que hacía en ese momento.

***¿Cómo era tu sistema? ¿Preferías un montaje rápido para luego ir afinando, o lo pensabas mucho antes de hacer cada corte?***

Yo iba pensando cómo tenía que montar mientras miraba el material en la moviola. Se me ocurría según iba pasando por la pantalla. Me resultaba fácil porque lo veía.

***O sea que* para *ti era un proceso muy intuitivo.***

Sí, sí. Es que lo notaba rápido. Pero me funcionaba. Si tenía que cortar por lo sano algo que no veía, no dudaba. Aunque fuera un plano importante.

***¿Y hasta qué punto te dejaban margen de maniobra? Porque hay directores más controladores, otros que pueden tener sus miedos…***

Sí, claro. Había directores que no daban opción y si así lo querían, yo les hacía caso, pero les advertía que no estaba de acuerdo. Otros decían: "Vamos a probar". Pedían consejo. Después tomaban la decisión que creían conveniente.

***Lo curioso es que tú no sólo eras mujer, sino que además eras muy joven. Por eso es importante dejar claro que tú eras la verdadera responsable del montaje, de las decisiones creativas. El caso concreto de Campanadas es especial, porque Orson Welles tenía fama de montar personalmente sus propias películas, con lo que se podría pensar que sólo necesitaba un ayudante.***

No. Así no fue conmigo. No montaba él, sino que montaba yo. Luego supe, porque me lo dijeron, que él estaba acostumbrado a montar en otros proyectos, pero como entonces yo no lo sabía, el primer día hice lo de siempre, prepararle unas cuantas secuencias. Cuando vino se sorprendió. Me preguntó: "¿Esto qué es?" Y yo le dije que el montaje. Para mí era lo normal, pero para él no. Sin embargo, no me dijo nada. Se sentó, y se lo enseñé. Supongo que él pensaría: "A ver qué ha hecho ésta". Así que me dejó que se lo pusiera y al acabar me miró y sonrió. Nos entendimos muy bien. Creo que teníamos una manera similar de ver el montaje, que hacía que yo montara de una forma muy cercana a lo que él había pensado desde el rodaje. Generalmente siempre coincidíamos. Le mostraba el montaje y él sonreía.

**Se dice que tenía un carácter muy fuerte, que gritaba. ¿No imponía mucho?**

No, conmigo no. Sí gritaba, pero sobre todo se enfadaba con su secretario. Sólo hubo un momento en que no estuvimos de acuerdo. Fue cuando yo tuve que contratar un ayudante y desde el principio a Orson no le gustó. Me dijo que le despidiera. Pero claro, yo no podía hacer eso. Hubiera sido muy violento despedir a alguien sólo porque al director no le cae bien. Yo le dije, pero si no ha hecho nada… Y Orson respondió: "Te lo hará". Aun así yo aguanté con el ayudante hasta que un día, al cargar las bobinas en la moviola, vi que tenían una desincronización terrible entre la imagen y el sonido. Era un fallo importante, que yo no había cometido. Estaba claro que lo había hecho el ayudante para dejarme en evidencia y quizá aprovechar la oportunidad para sustituirme. Pero Orson no dudó ni un momento y sentenció: "Te lo dije".

No, conmigo estaba muy contento. La verdad es que yo me volcaba, trabajaba las 24 horas. Un día, al volver a casa, vi que estaba la mesa puesta como para una celebración, con una botella de cava y todo. Yo pregunté qué pasaba, qué celebrábamos. Mis padres me preguntaron: "¿No lo sabes?". "No, no sé". "Pues celebramos que Orson Welles ha dicho que eres la mejor montadora de cine del mundo". Pero él no me lo dijo nunca personalmente. Vino Gustavo Quintana a darle el recado a mi padre de su parte.

Y luego, mucho tiempo después, incluso me mandó un sobre con cien mil pesetas, como agradecimiento. Sólo que el sobre nunca me llegó. Se lo quedó por el camino una especie de socio que tenía Orson, un italiano que se llamaba Alessandro.

***Sin embargo, en los créditos internacionales, figuras como una segunda montadora. ¿Cómo es posible que hicieran eso contigo?***

En las versiones españolas eso no pasaba. Por eso no me di cuenta hasta un año después de terminar. En la versión internacional, el que figura como montador era Fritz Muller, que fue el montador musical. Esta persona sí que colaboró, pero sólo para las músicas, nada más. Era un puesto poco habitual porque en España el montador lo hacía todo, incluyendo el sonido. Pero como era una película de mucho nivel, le contrataron para algunas músicas, no todas.

Fritz había montado una película anterior de Welles y por eso le llamaron. Él vino cuando llevábamos ya dos o tres meses. Era el clásico chico guapo que quería conquistar. Le tuve incluso que parar los pies. No sé si él exigiría figurar, o qué. Desde luego en los créditos españoles estaba yo la primera, y él como segundo. Pero luego, como un año después, vi una copia extranjera, en la que estaba cambiado para ponerle a él primero. No entiendo cómo no me dijeron nada. Aunque fuera por cuestiones de facilitar la promoción de la película. Nadie me avisó.

***No quiero pensar que ese desprecio estuviera influido por el hecho de que fueras mujer, porque curiosamente en el área de montaje sí que había una presencia de mujeres más abundante, comparado con otras especialidades de la profesión, que seguía siendo bastante machista, en general.***

En aquella época yo diría que había incluso más mujeres que hombres en montaje. Se consideraba que el trabajo de montaje era más femenino. No era un trabajo tan importante como ahora, no estaba tan bien considerado. Es importante que hubiera más mujeres, porque una mujer, psicológicamente, no es que sea más sensible, pero se fija en detalles que a un hombre quizá le habrían pasado desapercibidos. No es que fuéramos más listas, o que todas las mujeres tengan una sensibilidad más profunda que los hombres, sino que la percepción nos servía para llegar más a fondo en ciertos detalles. Esto contaba mucho en el montaje y por eso había más mujeres.

***¿En qué os comunicabais, en inglés?***

No. La película estaba en inglés, pero nosotros hablábamos en español. Él se defendía muy bien en castellano, aunque conmigo hablaba muy poco, sólo lo imprescindible. En realidad, él no me decía qué es lo que quería. Yo le daba las cosas montadas. Y la casualidad hizo que tuviéramos maneras muy parecidas de entender el montaje.

La batalla fue la única secuencia en la que el propio Orson me avisó desde el principio que quería montarla él mismo. Es que él siempre había montado sus películas. Me dijo que le hacía ilusión y que me daría algunas partes para que las hiciera yo. Así fue.

Recuerdo que de vez en cuando también venía su hija a cotillear a la sala de montaje. Le hacía ilusión ver cómo trabajaba su padre y como la sala estaba cerca de su casa, se pasaba por allí.

Luego al final sufrimos, porque la película estaba muy larga. Cuando ya la habíamos terminado duraba tanto que, por cuestiones de distribución, tuvimos que cortar dos bobinas. Era mucho material [casi 45 minutos]. Con lo que quitamos se podía haber hecho otra película porque era bueno. Fue muy duro. Pero en aquel momento una copia tan larga no era aceptada fácilmente en los cines. Que una película durara más de dos horas era muy raro.

***Con el resto de directores ¿cómo solía ser la relación?***

Esto depende mucho de las personas. Porque algunas eran muy autoritarias, y en cambio con otros había una comunicación. Con un director me pasó que solía venir bebido. Por la mañana ya traía dos o tres whiskeys, pero un día apareció peor que nunca, con una chulería… Así que me planté, y le dije que se fuera hasta que se le pasara. Montó en cólera, gritando que él era el director, pero me mantuve firme, y le eché de la sala. Al cabo de un rato vino el ayudante de dirección a pedirme explicaciones. Me dijo "¿Cómo te has atrevido?". Yo le di las razones, y le dije que cuando estuviera en condiciones, volviera. Nunca volvió. Monté la película yo sola. En el estreno lo vi de lejos, ni me saludó. La gente lo felicitaba, pero él nunca dijo cómo se había montado.

***Porque en general, ¿solían acompañarte todo el tiempo en la sala?***

No. Por lo general venían a que yo les pusiera el trabajo, me comentaban lo que querían y luego se iban. Éste es un trabajo de equipo.

***Tú también hacías el sonido y lo llevabas a mezclas.***

Claro, entonces era así. Los propios montadores hacíamos la imagen y el sonido. De una forma algo más rudimentaria que ahora. Si necesitábamos un sonido de truenos, por ejemplo, íbamos a la sala de efectos del estudio y le pedíamos al técnico que lo grabara. Lo hacía con unos cocos… Y si eran varios sonidos simultáneos, yo misma le ayudaba.

Y el trabajo de sonido lo llevábamos hasta el final, hasta las mezclas incluidas. Era lógico. Porque el técnico de mezclas no había visto la película.

Había que irle orientando sobre las necesidades de la historia. Por eso normalmente íbamos los dos, el director y el montador. Aunque a veces si el director no podía por algo, era el montador el que se ocupaba de las mezclas.

***Todas estas decisiones son artísticas, aunque sea con la aprobación del director. ¿Hasta qué punto piensas que los montadores son coautores de la película?***

Yo nunca me pondría por encima del director. Es un trabajo de equipo que se entrecruza. Se hace entre todos. No es uno solo el que hace una película. Son muchos. Si el director es muy bueno pero el de imagen no sabe lo que hace, pues… Pero ni el montador es más que el técnico de sonido, ni el director tiene que creerse más que nadie.

***¿Qué consejos le darías a un director a la hora de montar?***

Todo tendría que empezar con una charla amistosa entre los dos, director y montador, hablando del guion, en la que ambos pongan sobre la mesa su opinión. Si el director tiene algo claro, por supuesto que se lo diga, pero que escuche lo que le pueden decir, porque a lo mejor es algo en lo que no había pensado. Si hay alguien que siente que puede hacerlo todo, es que es un superdotado, o se va a dar un buen golpe.

***Creo que algunos están convencidos de que son superdotados.***

Entonces no lo son tanto.

***Y ¿qué consejos les darías a los que quieren dedicarse al montaje?***

Antes no había escuelas así que todo se aprendía con la práctica. Les aconsejo que vayan a los rodajes, si pueden. Para que se den cuenta de lo que supone. Es decir ver cómo trabaja el resto del equipo. Y también escuchar. Escuchar siempre a los compañeros porque eso te ayudará.

Yo he enseñado a muchos chicos y chicas. Era la manera. En algún sitio había que aprender. Algunos, cuando veían cómo era el oficio se desesperaban y lo dejaban. Otros se entusiasmaban. Me acuerdo del caso de un chico. Yo estaba haciendo dos proyectos a la vez, uno en 35 mm y otro cortometraje de 16 mm. Cuando fui un momento a la sala del corto, me encontré todo el material por el suelo. Estaba totalmente cubierto por los

trozos de la película, revueltos entre sí. Detrás la moviola y detrás el chico, que me decía muy ilusionado: "¡Estoy montando su película!" Claro, no se daba cuenta de la barbaridad que había hecho, sólo tenía buena fe. Porque su intención era sorprenderme. Así que le dije que tenía que recoger todo el material porque se podía estropear. "¿No lo he hecho bien?", me preguntaba. ¡Imagínate! Además, en 16 mm que era mucho más complicado de manejar. Le dije que la próxima vez tenía que consultarme antes.

***Además de Campanadas, has hecho muchas otras películas, por ejemplo, a mí me encanta Las Vegas, 500 millones (Antonio Isasi-Isasmendi, 1968) que tiene un mérito especial por el montaje y por su proyección internacional. Sin embargo, lo dejaste muy pronto, justo cuando parecía que te ibas a comer el mundo. ¿Por qué?***

Sí. Incluso antes, al acabar *Campanadas*, Orson Welles me propuso irme con él a recorrer el mundo, para montar sus proyectos. Tuve que tomar una decisión. Yo quería ser madre. En aquel mundo lo de ser madre soltera estaba muy mal visto. Así que tuve que cambiar para reducir las horas de trabajo. Me pasé a las tareas de doblaje y sonorización, que era un horario fijo, más reducido, todo para ser madre.

Un tiempo antes de decidir, lo había preguntado en casa. Le dije a mi madre qué pasaría si tuviera un hijo. Ella me preguntó en seguida si estaba embarazada. Y le dije que no, que sólo quería saber. No se enfadó conmigo, ni siquiera intentó convencerme de que no lo hiciera, pero me dijo que si me embarazaba deberíamos mudarnos a otra casa en la que no nos conociera nadie. Así que yo entendí. Era la época.

Aunque no pasa nada, no me arrepiento. He sido muy feliz.

[Elena dice esta última frase sonriendo hacia su lado izquierdo, donde a su vez le sonríe su hijo mayor, que la ha estado acompañando durante la entrevista].

# Ángel Hernández Zoido

Ganador del Goya por *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002), y nominado en otras tres ocasiones, por *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016) o *Te doy mis ojos* (Iciar Bollaín, 2003). Destacó asimismo con *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014).

🔗 Link a la filmografía completa de Ángel Hernández Zoido en IMDB.com 🔗

Ángel Hernández Zoido

***Ángel acaba de volver de un curso que ha impartido en la ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya), así que aprovechamos para preguntarle por los consejos que da a los que están aprendiendo montaje. ¿Qué les dices en tus clases?***

En realidad, no hay una teoría que diga cómo hay que montar, porque si se supiera cómo hacerlo, vendría la inteligencia artificial y lo haría. Se monta con lo que hay, se monta como se puede. La teoría se hace siempre a *posteriori.*

Una alumna preguntaba: "Yo no sé cuándo cortar". Pero ya lo responderá la misma secuencia. Porque una de las conclusiones que quería que aprendieran del montaje de diálogos, es que lo que dicen los personajes es lo menos importante. La secuencia no va de lo que dicen, sino de otra cosa, que está en la interpretación de los actores. De hecho, os habrá pasado que a veces, si hay algún problema con el guion, se sugiere que para arreglarlo se doble alguna frase nueva. Eso es un error tremendo, porque lo único que hace es poner la lupa en el problema, pero no es una solución porque ya digo que lo importante no es lo que dicen. Además que los personajes también pueden mentir. El hecho de que digan algo no significa que sea verdad.

Por eso para mí, cuando veo material, lo primero, lo más importante, más que ninguna otra cosa, es la interpretación de los actores. Más que el tamaño de plano, el ángulo de cámara... Yo soy incluso capaz de meter un plano rozado de foco si el actor está dando algo que no estaba en las otras tomas. Luego lo pelearemos o no, porque ya sabéis que la última decisión no es nuestra. Pero si tienes un director que se tira a la piscina contigo, te lo pasas muy bien. A mí me gusta el riesgo.

***Pero al principio tú montas solo.***

Normalmente sí, voy haciendo un primer corte en paralelo al rodaje. En casi todas las películas.

***Si ves que una secuencia tira por un lado diferente al que estaba previsto originalmente, ¿tú enseñas tu versión o...?***

En primera vuelta, nunca. Prefiero hacer primero lo que estaba previsto, aunque vea que no va a funcionar. O por lo menos llevarlo hasta donde yo

pueda, intentando hacer que funcione como sea, lo más cercano a como decía el guion, o a lo que ha rodado el director. Bueno, no hay reglas fijas, porque si ya en rodaje no han sido fieles al guion… Yo tengo asumido que en rodaje se reescribe el guion, y en montaje se reescribe lo rodado. Depende de los directores con los que trabajas, pero hay veces que, aunque en el guion dice algo concreto, hay que tirarlo porque en la pantalla hay otra cosa completamente distinta.

***Pero esos premontajes que vas haciendo, ¿se los mandas diariamente al rodaje?***

No. Si no me lo piden, no. Prefiero verlo con el director aquí. A veces lo mando, pero los directores están con la cabeza en otra cosa. Es normal. Cuando están rodando ¡tienen tal follón…!

***Es una de las cosas que nos ha sorprendido de estas entrevistas. Nosotros siempre mandábamos material, todos los días (o lo subíamos a la nube). Pero bastantes compañeros nos han dicho que no lo hacen, que lo que montan se queda en la sala hasta que venga el director. Salvo ciertas excepciones, claro, de secuencias que necesitan verse enseguida.***

A mí me ha pasado que en un rodaje se olvidaron de hacer la mitad de una secuencia. Pero salvo algo así, muy gordo, no es imprescindible… Como yo además suelo repetir con directores a los que ya conozco, ya somos amigos… así que ellos dirán: "Bueno, si Ángel no llama, es que esto monta" [risas]. Puedo comentar algo los primeros días; impresiones del tono o de los actores, pero nada más.

***¿Tampoco te reúnes con ellos durante el rodaje?***

No. Aunque algunos quieren que vaya a verlos a rodaje. A mí no me gusta, porque no quiero conocer el espacio. Esto que dicen de que somos los primeros espectadores, es cierto. Si me están falseando el espacio, y yo me lo creo: ya está, no hay problema. Pero si voy a rodaje, no puedo evitar ver el truco. Empiezo a viciarme porque lo conozco. Por ejemplo, veo que esta esquina del decorado no coincide con el contraplano. Pero algunos directores quieren que me pase. Algunos incluso me quieren tener allí montando. He estado en un camión en rodaje, en el que me avisaban de que paraban a comer, o me quitaban la luz para mover el camión. ¡Con lo

bien que estoy en mi estudio! Es que no tiene mucho sentido porque al final el director no suele tener tiempo para ti. A veces en alguna escena, si se va a tardar mucho en iluminar, pues si puede sentarse a tu lado para darte alguna instrucción.

***¿A los productores tampoco les mandas nada de los premontajes?***

Lo que yo procuro con los productores, y generalmente lo consigo, es decirles: "Mira, sé que estás deseando ver el montaje, pero cuanto más tardes, más útil vas a ser". Si nos deja trabajar primero al director y a mí, cuando estemos más perdidos, va a venir con la mirada fresca (aunque conoce el proyecto) y nos va a aportar más que si se pone con nosotros desde el principio. Aunque se muerden las uñas, con ese argumento consigo que los productores lo vean lo más tarde posible. Pero porque lo creo de verdad.

Además, el primer montaje es siempre espantoso. Porque tú haces las secuencias sueltas: hoy la 12, mañana la 57, y así. Pero cuando las pegas todas juntas no hay quien lo vea. Es lo que se encuentra el pobre director al llegar, exhausto. Igual lleva años pensando en su película, sobre todo si es autor del guion. Cuando por fin se sienta a verla, aquello no se parece en nada a lo que soñó. Secuencia a secuencia sí, pero las pegas todas y no funciona. Es muy deprimente. Iciar Bollaín decía que lo bueno de mi estudio es que estaba cerca del parque del oeste, para ir a llorar después del primer montaje [risas]. Es verdad, es difícil. Hay que asumir que, de lo que habías imaginado, vas a tener esto. No es malo, pero es la base con la que hay que trabajar.

Por eso digo que yo, en la primera vuelta, procuro ser lo más fiel posible al guion. Si algo no funciona, hay que asegurarse antes de cortarlo. Además el director querrá ver por qué, y por tanto querrá ver la secuencia original para tomar la decisión.

A veces me ha pasado, por ejemplo un mal día de rodaje, por falta de tiempo, o cualquier otro problema… El director viene atravesado, con la sensación de que no vale esa secuencia, y dice que ni la montes. Pero tú, si no sabes todo eso, te llega el material, lo pegas y ¡ah! Quizá no es la más brillante, pero no está tan mal. Luego a lo mejor cae, por otras razones, pero yo intento montarlo todo.

También me pasó otra vez, aunque no voy a decir el nombre de la película, en la que llamaron a la mitad del rodaje, para decirme que me fuera de viaje hasta allí, a ver si con lo que había ya rodado, podían cambiar la historia y hacer un nuevo guion en un fin de semana.

***¿Miras los partes de script para saber lo que han dado por válido o no?***

Sí. Le pido a la *script* que sea mis ojos y mis oídos en rodaje. Que me apunte sobre todo por qué se repite una toma. Quiero saber qué es lo que le gusta al director y qué no. Bueno, hay directores que se llevan bien con la *script* y otros que piensan que es una señora pesada. Si ya has trabajado antes con ese director sabes por dónde va, puedes intuir qué es lo que está buscando. Además lo ves en el material, hacia dónde evoluciona. Pero algunos directores no te dicen nada. O te cuentan el primer día y el resto vas a ciegas. Bueno, y hay otros, como la película que acabo de terminar de Manuel Martín Cuenca, que hemos ido ¡sin *script*!

***¿De verdad? ¡Qué valientes! ¡Qué horror!***

Mira, ¡la última que hacemos así! Además, no sé si sabéis la manera que tiene de dirigir. Muchas veces cambia todo el diálogo, porque lo que quiere es que los actores estén completamente metidos en la situación. Pueden pasar cosas inesperadas y allí no corta nadie, hasta que él no lo diga. En esta película me he llegado a encontrar que para motivar a los actores se organiza todo un teatro detrás de cámara. En la anterior que hicimos, la de *El autor* (2017), me encontré cosas súper locas. Después del primer día de rodaje le dije: "Oye, ¿vamos a hacer cine experimental?" "¿Por?". "Hombre, pues no tengo dos tomas en donde los actores estén en el mismo sitio". [risas]

Como Martín, a mí hay ciertos directores, totalmente enloquecidos, que me gustan mucho. Algunos son actores como Raúl Arévalo, o Iciar Bollaín. Digo lo de los actores porque cuidan mucho a los intérpretes, en el sentido de que estén viviendo el momento, y a ver qué es lo que pasa. En *Tarde para la ira* (2017), Raúl hizo un experimento con Antonio de la Torre. La secuencia en la que el protagonista mata a uno de los asesinos de su novia, estaba planteada como un *crescendo* en el que, después de conseguir una información importante, empieza a perder la cabeza hasta que se lanza a clavarle un destornillador al cuello. Raúl le dijo que iban a hacer otra

toma en plano corto, y que cuando dijera acción le iba a dar algo que tendría que meterse en la boca, pero que no le iba a decir qué era. Antonio que está igual de loco, le dijo que vale. Y cuando llegó el momento se lo metió, sin saber que era un chile habanero. Para quien no lo sepa, es el chile más picante que existe, tanto que te puede dar un infarto. Si alguien se fija en ese plano, que acompañamos con una subida de los sonidos ambiente (al estilo de *El padrino*), podrá ver que Antonio tiene las venas hinchadas a punto de estallar.

En esa misma película, *Tarde para la ira*, hay otra secuencia en la que a Antonio de la Torre se le escapa una carcajada. Era una escena de éstas con mucha tensión, que iba muy bien, y además después lo controló instantáneamente, ninguno perdió la concentración. Hubiera sido perfecta si no llega a ser por esa carcajada. Así que hicimos un efecto invisible. El sonido simplemente lo eliminamos. En imagen le recortamos la cabeza y la ralentizamos para estirar el plano lo suficiente como para no ver el momento de la risa.

***¿Haces muchos efectos invisibles?***

Hago muchísimos efectos invisibles. De hecho, hice un *morph*, que hasta que nadie me demuestre lo contrario, creo que fui el primero en utilizarlo para montaje. En *Canibal* (Manuel Martín Cuenca, 2013), hay un personaje rumano que habla español con mucho acento. La intérprete lo hacía muy bien, y de hecho la misma actriz encarna también a su hermana gemela. Pues hay una conversación muy larga en la que sólo tiene un fallo: hay una pausa excesiva cuando dice “hecho una… fiera”. No se podía justificar esa pausa, era muy rara. Se trataba de un plano secuencia, es decir que no era posible disimularlo pasando a otro encuadre. En todas las tomas hace lo mismo. Eran como 12 fotogramas de pausa. Probé a cortarlo y se notaba muchísimo. Si hacíamos un fundido, también. Entonces yo me acordaba del videoclip de Michael Jackson, *Black or White*, con los famosos *morph* y probé a aplicárselo al corte, y salió perfecto. Desde entonces he hecho muchos y quedan muy bien.

***Pero luego eso lo tienen que recrear los de efectos, ¿no? Tú lo que haces es una prueba.***

Claro. Bueno, yo me lo curro mucho, porque hay una serie de parámetros que hay que ajustar hasta que te queda fino, y lo dejo que ni lo ves. Aunque hay veces que hay otras cosas que retocar. Pero si lo hago yo, los de FX me lo tienen que dejar todavía mejor.

Como un año después, estaba haciendo otra película en México, en la que la postproducción la hacían los de DeLuxe de Los Ángeles. Me dijeron que era la primera vez que había visto utilizar los *morph* para quitar pausas.

***Quien se lleva la fama es David Fincher y sus pantallas partidas.***

Sí, eso también lo hago. A veces combino las dos cosas. Las pantallas partidas van bien cuando tienes un plano fijo, o cuando no hay mucho movimiento y tienes margen para reencuadrar. Para controlar las pausas o para estirar un momento, es decir, para controlar los tiempos de la interpretación de los actores… También hago ralentizados o acelerados que no se notan.

En realidad hago combinaciones o permutaciones entre todos los efectos. En *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014), hay una secuencia en la que Dani Rovira sale acompañado de Carmen Machi, fingiendo que es su madre. En ese momento Clara Lago se sorprende, porque sabe perfectamente que no es verdad. Para montar bien esa escena me hacía falta un plano de ella (Clara) en la que se viera explícitamente que no entiende nada, o sea, su cara de estupefacción. Pero el encuadre que tenía era de dos, porque también estaba a su lado Karra Elejalde. En el rodaje hicieron algo muy típico para provocar su respuesta: en lugar de darle la réplica que venía en el guion, jugaron a confundirla con otra cosa disparatada. Pero eso provocó que no sólo flipara Clara, sino también Karra, que ponía unas caras increíbles, y el problema es que toda la atención se iba hacia él, aunque la protagonista debía ser ella. Así que por un lado partimos la imagen en dos, y por otro ralentizamos a Karra hasta dejarlo casi disecado. De esa forma la mirada se quedaba en la sorpresa de Clara.

Le doy mucha importancia a dónde está la atención del espectador en cada momento. Por esa razón, cuando monto algo de cine utilizo esta pantalla grande [se refiere a toda la pared de su estudio, una imagen de casi 3 metros de ancho alimentada por un proyector]. Pero cuando voy a montar algo de televisión, lo veo en un monitor.

***¿Exclusivamente?***

Sí, una tele grande. Es que la percepción cambia totalmente. Es increíble. Haced la prueba. Acabo de montar una serie para una plataforma de *streaming*, y aunque alguno lo verá en un *home cinema*, la mayoría lo verá en un iphone, o como mucho en un ipad, es decir una pantalla pequeña. El director me daba mucho la brasa porque miraba la grande y preguntaba: "Pero y ésa, ¿no la vamos a utilizar?". Y yo le decía que no, que no nos interesa ver lo que la gente no va a ver. Pero un día lo hicimos. Nos pusimos el capítulo uno y descubrimos cosas increíbles, de escenas que habíamos visto mil veces (en la tele). Por ejemplo los decorados. Hay un momento en que dos personajes, que están comentando el local en el que se encuentran, hablan de los tubos de aire acondicionado, pero no hay tubos en la imagen. En el monitor colaba perfectamente, pero en la pantalla grande se ve que no hay. Lo bueno de la diferencia de tamaño [de visualización] es que te permite hacer locuras.

***¿Por ejemplo?***

Pues ponerle un diálogo a un personaje con la boca cerrada. ¡Si no se ve! [Risas] Jamás lo haría en pantalla grande. Y tenía la complicidad del director que era Mariano Barroso, al que le hacía mucha gracia.

***¿Cómo es esa relación entre montaje y dirección?***

¡Es de una intensidad y una concentración tremenda! El otro día lo hablaba con una amiga directora de arte. Ella decía que le daba envidia mi trabajo, tranquilo en el estudio, en lugar de estar por ahí tirada, pasando frío. Pero entonces yo le recordaba que aquí estoy solo con el director, y eso ya no lo quería tanto [risas]. Porque en un rodaje todos los jefes de equipo hablan con él, pero cada uno ocupa una pequeña parte del tiempo. Aquí la relación es constante.

Al principio da mucho miedo, si es un director que no conozco. El día anterior me pongo muy nervioso.

***Muchos compañeros montadores han dicho lo mismo, que es una relación intensa. Sobre todo los primeros momentos, que viven casi como un examen.***

Es que es como un examen. Estás muy expuesto. Los primeros días, cuando está a punto de venir el dire, me siento como si fuera un torero en medio de la plaza. El toro es el director, que sale como loco y hay que darle muuucho recorrido. Hay que dejarle hablar a él, escucharle… porque al final se trata de ver la película a través de sus ojos.

Hace años, cuando sólo había hecho un par de películas me llamaron para hacer una serie producida por José Frade, que dirigía Ricardo Franco (*Yo, una mujer*, 1996). Yo iba muy asustado. El montador anterior acababa de tener una bronca con Frade y le habían despedido. Al principio vino y me preguntó: "¿Puede montar usted un capítulo por semana?". Yo le dije: "No". Se fue y nunca tuve ningún problema con él [risas]. Pero a mí lo que me impresionaba era trabajar con Ricardo Franco, que era una figura. Aunque al principio me lo puso muy fácil. Me dijo: "No te preocupes. Tú haz lo que te parezca. El 80% de las veces harás lo mismo que yo había pensado. Un 10% tú tendrás una idea mejor que la mía y otro 10% yo tendré una idea mejor que la tuya. Sólo hay que cambiar ese 10%". Dicho así era muy sencillo. Pero el primer día vino a la sala de montaje y cuando le enseñé lo que había hecho, puso cara de decepción y finalmente me dijo: "No, no es esto. Pero estoy muy cansado, mañana lo vemos". Al día siguiente le di otra vuelta a la secuencia, pero su respuesta fue la misma, y yo cada vez más nervioso. Al cabo de tres días, en los que se repetía la situación, me propuso quedar el sábado, porque ese día no se grababa. En esa época él ya se estaba quedando ciego. Se acercaba mucho a la pantalla, y tenía incluso que irle describiendo lo que había hecho. Llegó un momento que me preguntó: "¿No tienes hambre? Es que hay un chorizo de atrezzo que es espectacular" [más risas]. Se puso a cortar rodajas y a comer, empezó a contarme lo que quería, lo entendí todo, y a partir de ahí como un tiro.

***Es decir que ¿lo único que hacía falta era que te lo explicara mejor?***

Eso es. Todo cambia el día que se hace el primer chiste. El día que te ríes con el director, a partir de ahí la cosa empieza a fluir. Bueno, yo es que me río mucho, disfruto mucho con el trabajo. Cuando consigo que el director se relaje, es cuando se produce la química. En el fondo tienes que entenderlos, porque cada uno es distinto. Aunque entonces no tenía tanta experiencia. Ahora creo que tengo más recursos. Hay que intentar llegar a ese

punto de confianza. En la sala de montaje las cosas se dicen con una honestidad brutal.

El cine es un oficio maravilloso, y tenemos que intentar hacerlo bien, pero no hay que estar con el culo apretado. Esto se lo achaco más a los directores jóvenes que viven en un mundo muy competitivo. Están como obsesionados por el miedo a fracasar, por los premios… algo que no nos pasaba a los de nuestra generación.

También es verdad que es distinto a cuando yo empezaba. Entonces el cine no estaba de moda. Era un oficio que se aprendía como a hacer botijos.

***Háblanos un poco sobre tus comienzos. ¿Cómo empezaste?***

Mis principios fueron muy raros. Soy autodidacta. Empecé veterinaria, pero lo dejé en primero, y también hice algo de psicología, aunque no me gustó.

Yo tenía un grupo punk, en el que tocaba el bajo. Había otro grupo del que éramos amigos que se llamaba Los Monaguillosh. Descubrí que el guitarra era hijo de Basilio Martín Patino. A mí la película de *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1978) me parecía flipante. Así que yo le preguntaba a mi amigo, pero eso, ¿cómo funciona? Un día les grabaron un videoclip, y por supuesto nosotros fuimos de mirones a ver. Al principio un desastre, porque ellos no se habían llevado los instrumentos, ¡para un videoclip! Yo fui corriendo a mi casa, que estaba cerca, y me traje los míos. Luego les ayudé con un plano que no salía. Querían un plano general pero el encuadre le cortaba por las rodillas. Mientras ellos probaban con el trípode, yo fui al bar de al lado, a pedir prestada una caja de cerveza, para que se subiera encima, y quedó perfecto. Al terminar, el realizador, José Luís García Sánchez, socio de Basilio, me preguntó si era de producción. “No, yo soy amigo de éstos”.

A partir de entonces, en lugar de ir a la facultad me iba a la productora, la Linterna Mágica, a pasar el día. ¿Había que hacer unas fotocopias? Ya iba yo. En otra ocasión, como tenía el carnet de conducir, me mandaron a un rodaje con un operador mexicano. Me dijo: “Pásame la cinta de cámara”. “Y eso ¿qué es?”. Debió pensar que menudo ayudante le habían colocado.

Finalmente me recomendaron que estudiara. Pero no había escuela de cine, así que me metí en el Instituto de Radio Televisión, donde estuve tres años, pero en producción. Tengo un título que me acredita para ser productor de programas de televisión y radio, e incluso estuve trabajando en Televisión Española. Y al montaje llegué por una carambola, porque en la productora se montaba mucho en vídeo. En aquella época había que hacer los *rapports*. Te llegaban las cintas, que no tenían ni código de tiempos: las rebobinábamos y poníamos el contador a cero. El *rapport* trataba de describir cada plano, de manera que el montador supiera qué era. Te hacía observar mucho, aprendí a sintetizar, porque cuando tienes sesenta planos de la Gran Vía, tienes que diferenciar muy bien unos de otros: en éste viene una viejecita, en éste una señora con perrito… Algo que lo identifique. Creo que eso sí fue algo bueno en mi formación. Te obligaba a hacer un ejercicio de concreción.

Mi primer montaje fue para la RAI. Me lo dieron a mí porque había que hacerlo en fin de semana y nadie quería. Era un reportaje corto. El problema es que yo había visto montar, pero no lo había hecho nunca. Eran unos aparatos de segunda mano, viejísimos, de Japón. El pobre señor que había rodado aquello decía que estaba muy contento de estar en esa productora con gente de cine, porque así se iba a aplicar un criterio cinematográfico. ¡Si hubiera sabido que hasta entonces yo no había ni apretado un botón! Aunque al final salió y no hubo quejas.

***¿Qué consejos les darías a los directores en relación con montaje?***

Hay una cosa que me pone muy nervioso que es cuando el realizador te dice que hagas varias versiones. Creo que minusvaloran su trabajo si creen que sólo se trata de elegir. Ellos tienen un criterio que se aplica en toda la película. Incluso después de haber rodado, se podría montar de forma distinta. Por eso lo primero que hago es preguntar: ¿aquí quién manda? ¿Quién tiene el corte final? Yo soy capaz de montar de muchas maneras diferentes. El material es muy moldeable. Pero me tienes que dar un criterio. Tampoco me vale esta gente que te dice que está fenomenal y ya. No puede ser. Yo no soy adivino, así que no puedo haber adivinado a la primera todo lo que tienes en la cabeza. Yo cuento con que lo primero que hago no va a estar bien, porque es un proceso.

***Cuéntanos más sobre ese proceso de montaje.***

Para mí hay dos fases que son muy distintas, hasta llegar al primer montaje, y después. Yo utilizo muchas veces una metáfora con la escultura. Mi abuelo, que era escultor, decía que hay dos métodos de hacer una figura, ir añadiendo capas y trocitos, lo que se llama modelado, y otro que es la escultura, que es ir quitando. Es muy definitorio de lo que es el montaje. La primera fase del montaje es el modelado, es ir añadiendo. Para mí es la parte que más energías consume. Yo para ver el material necesito muchísima concentración, porque me fío mucho de la primera impresión, para valorar el trabajo de los actores… E intento montar eso en mi cabeza, antes de ponerme manos a la obra. Ese trabajo para mí es agotador. Luego ya los siguientes pasos es relajarse, para hacer la escultura, es decir, estudiar la película para ver cómo fluye y quitar lo que sea necesario.

Otro ejemplo que les pongo a mis alumnos es hacer un castillo de naipes y ver cuáles puedes quitar antes de que colapse. El montaje es un poco eso. De la estructura que tienes, ¿qué cosas puedo quitar? Porque en las películas siempre pasa, les quitas y mejoran. Cuanto más condensadas, mejor, hasta que llega un punto en que dices, me he pasado, no se entiende nada. Pero sí procuro ir quitando cartas sin que se destruya el castillo. Y si la cagamos, pues daremos marcha atrás.

***En ese sentido, sobre la faceta más artística, ¿hasta qué punto se puede hablar de autoría del montaje?***

Yo creo que es tan sencillo como coger el guion y compararlo con la película. Ahí se puede ver todo lo que cambia, que generalmente ocurre en montaje.

***Lo que ocurre es que no es fácil el acceso a los guiones. Lo que se publica suele ser una simple transcripción de la película terminada, no el original que sirve de herramienta para el rodaje.***

No, claro, eso es una lista de diálogos. Pero sí hay algún original publicado, y se puede comparar, para saber lo que ha pasado en medio. Claro que todo depende de cómo sea el director. Hay algunos más abiertos a jugar, que son más divertidos y otros que son más cuadriculados. Aunque incluso en aquellas en las que no hay muchos cambios, siempre hay algo. Por ejemplo, con Urbizu hice *La caja 507* (2002), por la que me dieron el

Goya. Lo acepto muy gustosamente por todas las otras películas que he hecho, pero esa fue facilísima de montar. Él había trabajado mucho el guion con Michel Gaztambide, estaba todo medido al milímetro. Pero aún hubo margen, para unos mínimos cambios en la estructura, moviendo secuencias de sitio.

***¿Eres de los que deja las cosas muy ajustadas desde el principio, o prefieres un montaje más rápido para luego ir afinando en fases posteriores?***

Te diría que suelo dejar todo ajustado pero ayer mismo hice lo contrario. Ayer fue el primer día de rodaje con una secuencia sencilla. Y aunque no lo hago habitualmente, la dejé sólo esbozada, sin preocuparme de la continuidad. En general prefiero dejar marcadas todas las cositas. Tengo un cerebro raro, y veo la imagen por un lado y el sonido por otro. Es muy habitual que monte con una imagen de una toma pero con el sonido de otra, para construir la modulación de los diálogos. Hay actores que están muy bien en la primera y a medida que hacen más tomas van a peor. Aunque para otros intérpretes a veces es al revés. Si se cruzan los dos juntos en la misma escena, uno va como cayendo y otro subiendo. Entonces voy jugando con ambos, y sonido e imagen por separado, hasta hacerlo encajar.

***¿Añades elementos sonoros?***

Poquitos. Los que hacen falta para la trama. Por ejemplo un timbre, para que se vea que el personaje no abre la puerta por causalidad.

***¿No tienes la necesidad de vestirlo?***

No. Incluso lo dejo un poco guarrillo de sonido. A veces hasta me saltan los ambientes. ¡Que luego vengan los de sonido y se note! Me gusta que el montador de sonido me sorprenda. Antes estaba más metido por una cuestión personal. Soy sordo del oído derecho, pero oigo muy bien con el izquierdo. Mi amigo Pelayo [Gutiérrez, un magnífico montador de sonido], me decía: “Tienes sólo uno, pero muy fino”. Me gustan mucho los procesos de mezclas y de sonido. Prefiero chequear al final porque siempre hay matices que has pensado cuando estabas montando… con mucho respeto, naturalmente, pero me gusta estar.

***¿Tampoco pones música de referencia?***

Ah, gran pregunta… Al menos en cine procuro evitarlo. He conseguido llegar hasta aquí sin montar ni una sola música de referencia. Lógicamente si tenemos un *playback* o algo parecido, entonces sí. Pero nunca, nunca, he puesto temas de referencia, y he sobrevivido hasta ahora, incluso trabajando con productoras americanas que me pedían exactamente eso. Yo se lo razonaba: "Mira, si yo te pongo una música, todo va a funcionar mejor. Es decir, mi trabajo con música va a parecer mejor montado". Así que yo continúo hasta que creo que no se puede hacer más, hasta que me funciona sin nada, nada, de música. Además prefiero trabajar en seco, sin ambientes, que sé que es mucho más duro de tragar. Y luego, si la película funciona así, a lo bestia, cuando venga el músico, si es bueno, lo que hace es que mejora la película.

Por otra parte, si le pones música de referencia no le vas a poner una mala, le pones una estupenda de un compositor que es magnífico. Pero después de que los productores se acostumbren a ella, ¿cómo le dices a alguien que coja este tema de John Williams que aquí funciona perfectamente, y que haga algo similar? ¡Se corta las venas! Lo he hablado con muchos compañeros, porque no entiendo cómo son capaces de poner un tema así en su montaje.

***Pues es bastante habitual. Lo hacen muchos.***

Casi todos. Pero y entonces, ¿si la música te pide unos fotogramas más, corriges tu montaje para adecuarte a ella?

***Sí. Con la música calculan mejor la medida.***

No, no. La medida te la tiene que dar el material, la historia que estás contando, no la música que le pongas.

***De acuerdo, pero poner la música te ayuda a saber si este plano se puede estirar más porque la emoción se sostiene…***

¡No! ¡Trampa, trampa! [Risas] Tú tienes que sentir la secuencia, que tiene un ritmo propio, que está en ella, no en la música que pongas luego. Es al revés. Fíjate que yo a veces altero la velocidad de los planos, acelerando o ralentizando hasta que aquello tiene una música, una música que no suena…

***Es decir que ¿tú montas imaginándote la música que va a sonar?***

Lo gracioso es que no me la imagino nunca.

***Pero, por ejemplo, ¿cómo decides hasta dónde dejar a esta niña llorar antes de pasar a la siguiente secuencia? Tú sientes que el plano te aguanta hasta un punto, pero ese punto varía, dependiendo de la música, entre otras cosas.***

Efectivamente cuando luego le pones música todo pasa más deprisa, siempre. Y si le pones música, igual te pide alargar más un plano. Pues procuro marcar yo ese sentimiento con la imagen. Luego que venga el músico y encuentre el ritmo, porque si está bien montada, lo va a encontrar. Entonces la secuencia tomará todo su sentido.

Mira cuando hicimos *Te doy mis ojos* (Iciar Bollaín, 2003) tampoco puse nada. Al final de la proyección que le hicimos a Alberto Iglesias, se quedó un rato en silencio en un rincón. Y al final dijo: "¿Pero y yo qué música le pongo a esto? Si no necesita nada". "Pues eso es genial" Al final hizo una música increíble, impresionante. Pero su primera reacción fue que no necesitaba música. Luego hay que trabajarla. ¡Si fuera tan fácil como tararearla! Hay que buscar los sentimientos, darle vueltas… Por otra parte, hay que intentar que la música no sea únicamente una herramienta para tapar los errores de alguna secuencia churra, sino que tenga un efecto narrativo. Hay que ver dónde está la emoción.

También te digo que en esta última serie que hemos hecho para Amazon, sí hemos puesto. Esta vez he ido contra mis principios y hemos colocado algo. Ha sido por esto de que todo el mundo te dice que sabe ver material que no está terminado, pero luego no es verdad. De todas formas, yo series he hecho pocas.

***Pues repasando tu currículum hay unas cuantas. Por supuesto, tienes muchas más películas, proporcionalmente, pero series hay bastantes. ¿Qué diferencias ves?***

Lo que yo he aprendido haciendo series es que montarlas es un ejercicio de repentización. ¿Sabéis lo que es? Es un concepto musical. Yo antes de ser punk, cuando era un niño bueno, estudiaba solfeo (me hice la carrera de solfeo muy a mi pesar, porque lo odiaba). Lo de la repentización es leer a primera vista. Lo he visto también más tarde, en la grabación de músicas

en Praga. Allí ya lo tienen todo muy organizado: la orquesta graba músicas para cine en tandas de 15 minutos. Les plantan una partitura delante, el director alza la batuta, y sin haber ensayado ni una sola vez, los músicos se lanzan a tocar leyendo la partitura, y lo clavan.

Pues para mí el montaje de las series es un poco igual. Tienes que hacerlo a primera vista. Te dan el material y pim, pam. Una película tiene su periodo de reflexión, te vas a casa, luego le das otra vuelta. La serie no. Esto tenemos, esto sale; mañana otra. No hay que hacerse mala sangre con eso. No es cine, es otra cosa. Tienes que demostrar lo que sabes hacer a la primera. Obviamente el resultado sería mucho mejor si tuviéramos más tiempo, pero es un ejercicio muy bueno para nosotros, es un reto.

***Nuestra experiencia con series fue terrible. Nosotros nos equivocamos, lo planteamos como si fuera cine, con un director de cine, pero con tiempos de televisión, y casi morimos.***

Claro, eso es lo que no hay que hacer. Hay que tomárselo de otra manera. Mira, te cuento una anécdota de una serie llamada *Carmen y familia* (Óscar Ladoire, Carlos Bustamante, y Pablo Ibáñez, 1996). Era un *remake* de *La estanquera de Vallecas*, que empezó a dirigir Oscar Ladoire, pero al poco tiempo echaron a todo el equipo, incluido a él. Entonces, me llamaron a mí, pero diciendo que tenía que montar un capítulo por semana. Eso era un horror, ni siquiera sabía si podría hacerlo en tan poco tiempo, pero necesitaba trabajar. Así que decidí hacerla con seudónimo: Raonel W. Senna. (Raonel es nombre cubano, W en homenaje a Willy Wilder, y Ayrton Senna por quien lo dio todo por la velocidad). Cuando se enteró, Iván Aledo [entrevistado también en este libro], que era muy gamberro, me dijo que su ilusión era trabajar de negro para mí. Y eso que, en esa época, Iván era infinitamente más conocido que yo. Era un nombre reconocido en la industria y yo no era nadie. Pero fui a la productora y les dije: “Mira, mi amigo Iván Aledo va a montar los capítulos 7 y 8. Y además no tienes ni que cambiar la cabecera, porque con el mismo nombre firmamos los dos”. “¡Pero cómo sois así!” Después de aquello, Iván me dijo que iba a montar el siguiente también, pero sólo hasta la mitad y con una condición: “Tú montas la otra mitad, pero sin haber visto nada de la mía”. Imagínate que me tocaba trabajar con el director, y si me llega a preguntar si hay otra toma de eso, no iba a saber decírselo.

***¡Es buenísimo! Pero en este todo tiempo las series han cambiado por completo. La llegada de las plataformas de streaming parece que ha transformado hasta la misma relación con el director. Es decir, hasta ahora ésa era la persona con la que negociabas, la que decidía, a la que tenías que convencer, pero si luego viene el showrunner ¿cómo es después? ¿se trata de repetir todo el proceso de afinado otra vez y de forma contradictoria con lo anterior?***

La nueva estructura ha convertido al productor en un jefe de obra. Le dan un dinero y entrega un producto terminado. Y el pobre director ya no se sabe qué pinta en todo esto. Entonces, ¿qué haces? ¿A quién haces caso? Además que a veces los comentarios de los ejecutivos son cuestiones personales. Me han llegado a decir: "Es que a mí no me gustan los planos generales". Al final llega un momento en que como el productor quiere cobrar, el director está cansado y quiere acabar… ¡Todo el mundo quiere acabar, por dios! Pues he llegado a terminar hablando yo con el ejecutivo de la cadena y negociando cosas muy absurdas. Por ejemplo, me dice: "Aquí estaría muy bien poner tal plano". "Claro, sería fantástico si se hubiera rodado, pero hay que montar con lo que hay".

***Eso no sería del todo malo. De hecho, otros compañeros se quejan justo de lo contrario, de que no pueden hablar con esa persona, que sólo les llega un paquete de folios con comentarios de lo que hay que hacer, pero sin interlocución directa.***

Sí, eso es muy desesperante. Lo peor es cuando te encuentras que están en una pelea entre el director o el productor y el ejecutivo de la cadena y te dicen: "Pues hazle una versión para que vea que no funciona". Y yo: "¿No sería mejor que vinierais todos a la vez a la sala de montaje?". Pero nunca tienen tiempo. Es un rollo, es como trabajar por mensajes de WhatsApp. Por eso yo procuro, en cine, claro, que las proyecciones se hagan en el mismo sitio, a oscuras, en serio, como las de antes. Y así todos opinan allí, en lugar de mandarte un *link* para que lo veas en casa, y que opine tu familia, el vecino... Pero la dinámica de las series y los *showrunners* van por otro lado. Por eso todos los productos de estas plataformas tienen el mismo tufo, poco original, porque todo se rige por las mismas directrices, que no sé si las ponen las cadenas o un ejecutivo intermedio que tiene que dejar su huella.

***¿Con qué equipo humano cuentas? ¿te los dejan todo el tiempo?***

Tengo unos ayudantes de lujo. Voy cambiando mucho, porque les va muy bien, y se ponen a montar. Aunque algunos vuelven. Por ejemplo, ahora tengo a Eva Martos, que ha montado ya series, y a pesar de eso ha vuelto conmigo de ayudante.

Ellos se ocupan sobre todo de organizarse con el mundo exterior. Soy un privilegiado porque, cuando vengo por la mañana, ellos me han apuntado qué secuencias están preparadas, y cuando las acabo les pongo una cruz. A partir de ahí mis ayudantes se ocupan de lo que pasa después.

En cine, una vez acaba el rodaje, sólo están una semana más, y no vuelven hasta acabar el montaje. En series es más complicado. Ahí ya están todo el tiempo.

Lo que tengo es curiosidad, porque he oído que algunas veces hay ayudantes que montan cosas. Pero si mis chicos montan, yo los pongo a firmar como montadores. Tengo películas a medias con gente.

***¿Algún otro consejo para los que se quieren dedicar a esto?***

Ya sabes la frase típica: "Si está de pena… encadena" [risas]. No, en serio. Es que yo es que nunca he sido ayudante de nadie. Aprendí experimentando.

Alguna vez he visto que algún ayudante tenía una *bin* [una carpeta en el programa] con montajes suyos, para compararlos con los míos. Eso está bien. En mis cursos les pongo un ejercicio similar. Les doy un material, y cuando lo han montado, les enseño mi versión, con el montaje en el *timeline* para que puedan desmenuzarlo y comparar.

***También has trabajado mucho para producciones internacionales.***

Un año después de hacer *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014), en plena crisis que no trabajaba nadie, me llamó un ejecutivo de Tele 5 para decirme que una productora de Los Ángeles había preguntado por mí, y que si les podía dar el contacto. Así que mi respuesta fue: "¿Cómo? ¿Quieres decirme que todavía no se lo has dado?". Por fin hablé con ellos, me felicitaron y me propusieron colaborar con ellos. Yo me hacía el interesante: "Pues decidme fechas. A ver cómo tengo el calendario…"

que en realidad lo tenía lleno de telarañas [risas]. "Bueno, te avisaremos con tiempo…". Y yo, que no tenía ni un proyecto a la vista contestaba: "Claro, sí, con tiempo, por favor…"

Algo después me mandaron un montaje de una comedia, que se notaba que estaba todavía sin afinar, un muy primer corte. Me lo curré, les mandé un informe de cinco páginas, y después me invitaron a ir a trabajar en la peli: *A la mala* (Pitipol Ybarra, 2015). Allí me encontré con un productor mexicano, que la quería distribuir en Estados Unidos, pero al que sus coproductores norteamericanos le habían dicho que su película iba a ir a videoclub, "a no ser que este señor lo arregle". Así que me recibió con los brazos abiertos. Por otra parte, el director decía que su película era ésa y no se tocaba, pero el productor le convenció de que, si quería estrenar en salas, ésa era la única posibilidad. El montador me dijo: "Haz lo que quieras. Si yo ya he cobrado. Aquí está el disco duro." Así que imagínate el papelón. Yo me sentía como el Sr. Lobo. Me dejaron allí solo con el material. Y la comedia es un género muy cabrón, es el más expuesto. O te ríes o no. No pueden salir los espectadores diciendo que tu propuesta es muy interesante si no se han reído. Es cosa de darle vueltas y vueltas, porque a veces, con dos fotogramas más o menos, te cargas el *gag*.

Y me dije: "Pues hago lo que me parezca". Empecé con la secuencia 1, y había chistes que habían descartado. Poco a poco la fui cambiando, a mi manera. Me fui reuniendo todos los viernes con el productor, hasta que al final la vio el director. Me hizo enseñarle cada secuencia para ir comparando una a una, mi versión y la suya. Sólo dejamos una de las antiguas. Y la película se estrenó en salas en Estados Unidos con mucho éxito. Es curioso porque la asistencia en salas estaba cayendo, pero se dieron cuenta de que los latinos iban más, y por eso se decidieron a hacer una serie de comedias en español, para ese mercado. La verdad es que estoy agradecido porque me han dado bastante trabajo. Además, te das cuenta de que aquello es una industria y lo demás es tontería.

***Pero ¿en qué sentido? ¿Es sólo una cuestión de mayores presupuestos, o hay algo más?***

Te pongo el ejemplo de *No manches Frida* (Nacho G. Velilla, 2016). Era el *remake* de un éxito alemán muy taquillero. Se hacía en español, con acto-

res mexicanos pero con jefes de equipo españoles, por lo que el montaje se hizo en Madrid, aunque la postproducción se terminaba en Los Ángeles. Me invitaron a ir hasta allí, y es que no tenía nada que ver. Allí era todo súper profesional, con empresas especializadas. Empezando por los doblajes de figuración. Es decir, simplemente para el sonido del barullo habían buscado a 25 o 30 mexicanos. No hacía falta que se les entendiera nada, sólo iban a grabar fondos para ambientar, pero se le pagaba a cada uno el sueldo que marcaban los sindicatos por convocatoria. Esto en España era imposible. Ahora empieza a haber agencias de figuración de voces, donde puedes pedir personas con un determinado acento, pero hasta hace poco se solucionaba por el equipo de producción, simplemente buscando voluntarios, en restaurantes de la nacionalidad que se deseaba para la recreación.

Para evaluar las reacciones de los espectadores, se hizo un pase con público, en un cine descomunal de un centro comercial. El presidente de la compañía me invitó a sentarme con él en un palco, y sin dejar de ver el partido de los Lakers en el móvil, me decía: "Yo, mientras escuche a la gente reírse, estoy tranquilo". A pesar de eso, te hacía sentir que allí valoran el trabajo del montador. ¿Tú crees que Vasile alguna vez me ha invitado a compartir una proyección con él?

***¿La proyección era con la película acabada?***

No. Era antes. Les pusimos una copia salida directamente del Avid.

***Pero al menos, ¿el sonido estaba arreglado? ¿se había hecho una guarrimezcla?***

Igual sí, pero algo muy básico. Bueno, llevaba las maquetas de música, y se habría hecho una pasadita de diálogos, para que se entendiera bien.

Pero el pase estaba súper bien organizado por una empresa de estudios de mercado que se dedicaba a esos eventos. Luego a la gente le pasaban un cuestionario, hacían debates, seleccionándolos en función de varios parámetros de edad, sexo, idioma… Les hacían millones de preguntas.

***Después del pase y de haber visto las reacciones de la sala ¿hacíais cambios sobre el montaje?***

Nos dijeron que lo normal era que sí, que nos dieran indicaciones para hacer cambios, pero que esta vez no lo íbamos a hacer, que estaba bien así.

Al terminar me invitaron a comer, y allí mismo, sobre la marcha, con el informe preliminar del pase (el completo tardaba una semana), desarrollaron toda la estrategia de marketing. Contaban que los latinos van todos en familia, y que había que convencer a las madres: "Por cada madre que consigas, vendes siete entradas".

Al final la película funcionó muy bien en taquilla. Está en el *top ten* de las películas de habla no inglesa de todos los tiempos. De hecho, estaban muy sorprendidos de que los españoles que habíamos tenido ese éxito, éramos los únicos que no estábamos buscando casa allí.

***Mucha gente se iría a Estados Unidos si le surgiera la oportunidad.***

Claro, Los Ángeles está lleno. Realmente hay mucho trabajo. Pero se vive mejor en España. Supongo que, para los sueldos de allí, lo que nos pagaban era baratito. Pero para nosotros era una maravilla porque era mucho más que en una película española. La combinación ideal era el sueldo de allí, viviendo aquí, como nos pasó en ese momento. Además estuvimos nueve meses. La película tenía bastantes secuencias musicales, como videoclips, y varias veces nos cambiaron el tema después de tener todo terminado. Cada vez que nos daban una nueva música significaba remontar por completo esa escena, porque cambiaba la melodía y el ritmo. A mí me resultaba extraño hacer tantas versiones distintas, pero ¡como nos seguían pagando! Decían: "Es que este tema se ha quedado un poco antiguo, porque es el éxito del Grammy Latino del año pasado. Vamos a probar con este otro que…" Y volvíamos a montar con otra música. Una pasta en derechos.

Claro, ellos se gastan en publicidad como cinco veces lo que les ha costado la película. Así se entiende. Por eso se permiten tenernos a todos contratados durante meses, porque comparado con lo que van a gastarse en total, no es nada. Hacer el largometraje es lo que menos cuesta. Todo lo contrario a España, que llegamos a hacerlo de milagro, y luego ya no hay para nada más. Es otra perspectiva: allí no tiene sentido hacer cine si no lo vas a publicitar.

***Aunque no sea vital, los más jóvenes siempre andan preguntando qué herramienta de software utilizas. ¿Premiere, Avid?***

Con Avid, sí. Pero tampoco quiero hacerles publicidad. Se monta con la cabeza. Lo de menos es la máquina. Deberían usar la que les resulte más cómoda para no mirar ni el teclado; con la que tengan que usar menos el ratón. Bueno, yo uso un *trackball*. No me gustan los ratones, porque luego, después de tantas horas, me duele el hombro. En cambio con esto sólo mueves el pulgar.

***En realidad, tú empezaste con el Lightworks, ¿no?***

Bueno, antes de eso empecé con algo aún más antiguo que se llamaba Media 100. No había ni *keycode*, recuerdo cuando se inventó. Hacer corte de negativo a partir de algo de vídeo era un lío. Pero luego con el Lightworks hice muchas películas hasta que, mucho después, me pasé al Avid. Aunque la primera vez que lo utilicé fue en mi segunda película, *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollaín, 1995). Yo había montado los cortos de Iciar, y cuando ella consigue que Fernando Colomo le produzca el largometraje, le dicen que lo tiene que montar [Miguel Ángel] Santamaría (que era socio de la productora de Colomo). Ella contesta que ya tiene un montador, que quiere hacerlo con él. Entonces me llama Félix Rodríguez [director de producción], y me pregunta: "¿Pero tú sabes manejar el avid?". Y yo le digo: "Sí, pues claro". Por supuesto yo no tenía ni idea, sólo había visto el Avid en una feria. Pero mi amigo Laurent [Dufreche, entrevistado en este libro] tenía fotocopiado el manual del Avid, así que le llamé para que me lo pasara y fotocopiarlo yo también. Me lo empollé en un fin de semana, así a palo seco. Al principio las armaba muy gordas, desincronizando todo, se me iban las pistas al garete. Por suerte Iciar era amiga, y le podía decir: "Mira, vete a casa, que no sé ni lo que he hecho".

***Os salió una película estupenda. Tenía una frescura muy moderna.***

Era en Súper 16 mm. Recuerdo que Félix había conseguido un helicóptero, para hacer un plano aéreo de la carretera. Pero ese plano terminamos quitándolo porque parecía de otra película. Se enfadó, pero no tenía sentido ponerlo.

Luego, el final lo cambiamos. No recuerdo cómo era, pero el guion original está publicado. No sé si es que volvía el ruso… el caso es que lo

montamos y no funcionaba. Como le faltaba el final, yo sugerí terminar con el tren que se va. Además, que sabía incluso cuál era el sitio ideal para rodarlo. En la etapa intermedia entre que aprendí con Basilio [Martín Patino], y empecé a montar películas, estuve diez años haciendo mucho vídeo industrial, para comer. Había trabajado mucho para RENFE. Esos vídeos de "está usted llegando a Zaragoza…", ésos los hacíamos nosotros, entre dos o tres personas y yo me ocupaba de la realización, el sonido, la cámara y el montaje. Por eso me sabía sitios chulos, controlaba hasta los tiros de cámara. Y así acabamos la película, con un plano del tren.

***Antes de acabar, queremos preguntarte por el tema de moda, también en montaje, que es la inteligencia artificial.***

Sí, los alumnos también andan preocupados. Pero hay que tener actitud positiva. Son herramientas nuevas y habrá que ir haciéndose a ellas. Uno decía: "Creo que esto va a acabar con el trabajo de ayudante". Y quizá sí. O no.

En nuestro trabajo juntas dos planos, que aparentemente no tienen nada que ver, y se produce una magia que es muy difícil que la inteligencia artificial pueda entender. Supongo que sí se puede programar un estilo de corte clásico: empezar con un plano general y que cuando diga lo importante, ponga el primer plano. Pero por mucha información que maneje una máquina, ¿va a saber dónde está la emoción? ¿Va a saber reconocer esa chispa?

# Carolina Martínez Urbina

Nominada al Goya por *Mientras dure la guerra* (Alejandro Amenábar, 2019). Editó además muchos otros largometrajes como *Operación Camarón* (Carlos Therón, 2021) o la serie *No me gusta conducir* (Borja Cobeaga, 2022) y *Nos vemos en otra vida* (Jorge Sánchez Cabezudo, 2024).

🔗 Link a la filmografía completa de Carolina Martínez Urbina en IMDB.com 🔗

Carolina Martínez Urbina

***¿Tienes algún sistema para empezar a montar?***

Yo primero lo veo todo. Y luego intento elegir, o por lo menos busco, aquellos momentos que son especiales por interpretación. Es en lo que más suelo fijarme. Si encuentro una toma que me emociona especialmente, intento construir el montaje alrededor. Entonces seleccionando esos mejores momentos de los planos que voy viendo, intento combinarlos. Aunque a veces, algo concreto me condiciona para enlazarlo con el resto. Porque puede ser en un plano general, o en un plano corto, así que dependiendo de en qué plano coincida, la estructura de la secuencia puede cambiar. No sé si es buena técnica o no…

***Nosotros lo hacemos de una manera muy similar.***

Normalmente es así. Buscando una estructura que sea un poco coherente. Al principio no cierro mucho las secuencias. Intento respetar todo el texto, y los tiempos que se han dado en rodaje. Las secuencias las voy cerrando cuando tengo la película más avanzada. Es decir, al principio simplemente me fijo en que haya una estructura que funcione a nivel de cada secuencia, y luego ya a nivel global. Una vez que eso está conseguido es ir buscando el ritmo.

Porque alguna vez me ha pasado cuando llega el director, que quiere dejar la primera secuencia súper afinada, y luego la segunda. Me pone un poco nerviosa, porque estás construyendo un ritmo que igual no le viene bien a la estructura global. Por lo que luego tienes que volver a rehacerlo. Así que ese sistema no lo comparto mucho. Prefiero hacer pasadas más globales. Claro, si hay alguna secuencia que tiene más dificultad, es normal pararte más ahí.

***Pero prefieres dejarlo todo más abierto y luego ir afinando progresivamente.***

Eso es. Para mí son como pasadas. Yo no escribo guiones, pero me lo imagino así. Primero planteas una sinopsis, luego escribes un tratamiento, ves si la estructura funciona y más adelante vas desarrollando los diálogos. Lo lees y dices: “Esto sí, esto no”, y entonces vuelves a empezar. A mí me gusta volver, verlo todo, y según la impresión global, volver a ajustarlo. Tengo esa sensación, que si trabajas mucho con secuencias aisla-

das, cuando las pones juntas es más difícil equilibrar el ritmo general. Es decir, cada una tiene que tener su estructura particular, que vaya bien, pero luego ir afinando cuando tienes más material.

Es algo que me funciona. No es que sea del todo autodidacta, porque es también lo que he visto hacer a otros montadores con los que he ido aprendiendo. Aunque no sé cómo lo hace el resto.

***Por lo que nos cuentan los otros montadores, en esto hay mucha variedad. A algunos les gusta dejar todo muy afinado desde el principio para que, al enseñarlo, incluso al director, se parezca a la propuesta final. Aunque son conscientes de que eso implica un proceso constante de corrección. En cambio, hay otros que al revés: prefieren hacer apresuradamente un ensamblaje general, para poder tener cuanto antes la visión de conjunto, y luego afinar.***

Yo soy más de ese tipo. Es cierto que si tienes que ir enseñándolo es distinto. A veces me ha pasado que tengo un material con mucho potencial, que pienso que está muy bien, pero dependiendo de quién lo vea, se queda decepcionado. Puede pensar que no tiene ritmo, pero es que están rodando todavía. Queda aún mucho trabajo. Se trata de ir encontrándolo. Hay que ir dándole vueltas tanto a nivel de estructura como a nivel rítmico, con visión de conjunto.

***Entiendo que cuando vas descubriendo esos momentos especiales entre el metraje, tú misma vas eligiendo tomas, aparte de lo que pueda haber apuntado el director en rodaje. ¿No te sientes marcada por sus decisiones, verdad?***

En eso tengo un sistema que aprendí de Julia Juániz [entrevistada también en el libro].

Marco las tomas por estrellas, visualmente. A las que en rodaje están dadas como las mejores, les pongo tres estrellas, y si hay otras apuntadas como buenas, aunque no sean la perfecta, les pongo una estrella. A las que me gustan a mí las marco con dos. A veces coincide, a veces no. En rodaje tienen unos condicionantes que no siempre se ven en la pantalla. Puede ser que hubiera un momento de tensión y entonces el actor hace algo que les parece interesante, pero luego en la sala de montaje no se ve.

***A rodaje no sueles ir mucho.***

No. De visita, alguna vez. He ido casi más de visita de ayudante. Porque antes se iba más. Por ejemplo cuando íbamos a darle al director una cinta con lo que habíamos montado. A veces se veía en el propio rodaje, y se comentaba. Pero hoy en día casi no. Yo prefiero no ir, porque no quiero condicionarme por lo que ocurre allí. Soy más cruel si no sé cómo se ha hecho el plano, si no sé si ése actor era muy majo, o si… He tenido casos de productores que querían ir quitando texto a personajes porque el actor les caía mal. Se dejaban guiar por eso. Pero en realidad la interpretación estaba bien. Así que prefiero estar en sala. Luego me da pena porque no conozco a nadie. [risas] La gente hace muchos amigos en el rodaje y yo amigos de rodaje tengo pocos.

Más tarde ya vendrá el director con todos esos pensamientos del *set*, y comprobará si su idea se mantiene o no. Normalmente sí. Cuando yo veo el material muchas veces coincido con ellos, pero no siempre. Procuro verlo primero sin saber lo que dice el parte de *script* [donde están apuntadas esas notas del director]. Intentar no condicionarme. Eso me gusta.

***Ahí sí que hay una coincidencia casi absoluta. Todos los montadores dicen que no hacen caso a las notas marcadas. Es decir, sí les sirve como una indicación de por dónde va el director, pero nada más. Aunque obviamente, si todas las tomas marcadas son de un tipo, y la que te gusta es de otro, igual hay que revisar que estéis en la misma onda. Pero en general, ningún montador sigue esas indicaciones al pie de la letra.***

Nos van a echar, je, je.

***Bueno. Como tú has dicho, a lo mejor ni siquiera el director piensa lo mismo al llegar a la sala. Además no tiene sentido hablar solamente de una buena, porque de cada una se escoge lo mejor.***

Claro. Quizá la que está marcada como buena es porque el movimiento de cámara ha salido bien, o porque en conjunto es la mejor, pero algunos matices concretos o una mirada, una entonación… están mejor en otras. Hay que encontrar esos momentos de cada una. Y los directores también cambian de opinión con respecto a lo que les había parecido bien en rodaje.

***En ese sentido, cuando ya tienes un premontaje, y el director/a llega a la sala, ¿cómo avanzáis?***

A mí me gusta ver la película con ellos.

***¿Un pase completo?***

Sí. Me gusta porque es el bruto de lo que tenemos y esto es lo que debemos trabajar juntos. Pero algunos no quieren. Es como que hasta que no hayan revisado ellos mismos una a una cada secuencia, y hayan sentido que controlan ese montaje, no lo quieren ver todo seguido. Así que depende. Entiendo que verlo en ese estado previo, al que le quedan semanas de trabajo, puede ser un poco decepcionante, pero yo no lo veo así. Es un material que hay que seguir manipulando y el germen de la futura película está ahí.

Además, si es un director con el que no he trabajado, yo prefiero darles una primera versión que respete todo el texto. Incluso aunque tenga guardadas otras versiones de la secuencia en las que ya haya quitado cosas (porque no funcione, o porque es información reiterativa o lo que sea). En cambio, si ya conozco al director, ese premontaje estará más afinado desde el principio porque sé que puedo ir quitando cosas y no pasa nada. Vas más a tiro hecho, por lo que el premontaje se ajusta más a la versión final.

Otras veces hay que priorizar por tiempos de producción. Por ejemplo con los efectos. Es decir, que quizás la primera secuencia a la que el director debe darle el visto bueno es una del final, porque hay que pasarla al departamento de efectos especiales para que vayan trabajando con ella. Así que puedes tener que terminar algo de acción, sin saber del todo cómo va a encajar con el resto. Es más fácil seguir el orden cronológico de la historia, aunque igualmente al final habrá que verlo todo para atender a la estructura global.

Incluso me ha pasado con algunos directores que prefieren verlo solos en su casa. Me han dicho: “así, si me cabreo, no lo sufres tú”. Porque para ellos también es duro enfrentarse a todo lo que querían y no han podido. Pero yo creo que es mejor verlo juntos, de forma que notas cómo respira. Es el punto de partida.

***Entonces, ¿qué consejos les darías a los directores que empiezan? ¿Deben comportarse de una manera especial?***

Para mí la clave es saber escuchar. El director es el que tiene toda la película en la cabeza. Pero muchas veces lo que se rueda no es lo que estaba en el guion, ni siquiera eso que el director imaginaba. O no funciona como se esperaba, por lo que en montaje hay que volver a construirlo. Por eso es tan importante saber escuchar las impresiones que te trasmite otra persona, en este caso el montador. Eso se ve especialmente en los directores más jóvenes, que piensan que sólo ellos entienden lo que quieren hacer, que tú no eres capaz de captar sus intenciones. Pero si está medianamente bien escrito y bien rodado, el montador lo va a entender. Y si no lo hace él, no lo va a hacer tampoco el público. O sea, que no tienen que tener miedo a que otra persona les diga los defectos. No lo hacemos por fastidiar. Simplemente si conoces los problemas, podrás solucionarlos, o minimizarlos. Negar la evidencia es absurdo. Ellos tienen que ver al montador como un aliado que les va a ayudar a sacar el mejor partido al material, y que les va a dar otra perspectiva.

Por otra parte los montadores también tenemos que ser pacientes, porque los directores ganan confianza en el montador con la experiencia. No tanto porque hayan trabajado antes con el mismo, sino porque han hecho más proyectos, más películas, más procesos.

***Suele ser un lamento repetido. Que los jóvenes, o por lo menos los que tienen menos experiencia, tienen más miedo a confiar, y no escuchan. Es como si recelaran de que fueran a robarles la película. En cambio, los veteranos, los que se han ganado su reputación, y por tanto podrían ser en teoría más propensos a no pedir consejos, suelen ser más receptivos a sus colaboradores.***

Es que es una evolución normal. Un chaval que acaba de salir de la universidad, y consigue hacer un corto, o incluso una película (si el guion es suyo todavía más) piensa que es la única persona que conoce el proyecto. Pero con la experiencia se va dando cuenta de que el resto de la gente se implica. El director debería escuchar, pero no sólo en montaje, sino en todos los departamentos. Es verdad que debe tener su criterio para unificar, pero los grandes directores son aquellos que saben sacar lo mejor de la gente con la que trabajan. Y eso lo consigues si les dejan involucrarse y partici-

par, cuando sienten que son parte del proyecto. Si yo voy a trabajar y me dan órdenes tan específicas que lo único que hago es apretar un botón, entonces casi te explico cuál es el botón y le das tú mismo. Lo bonito es pensar. Y buscar soluciones.

Así que el consejo es saber escuchar, y confiar en tu gente. Luego el director se queda con lo que le interese y lo demás lo descarta. Pero te pueden dar ideas. Por mucho que tengas la película en la cabeza, las posibilidades reales son otras.

Obviamente el director es el director. Si a mí me gusta de una manera y a él de otra, la peli es suya. Yo le intentaré dar razones, pero no quiero ser directora. Simplemente intento beneficiarle.

***A veces la sensación es que no vale sólo con saber montar, con conocer la técnica o la gramática audiovisual, sino que hay que saber llevar a los directores, que la psicología es una parte fundamental de la sala de montaje.***

Efectivamente hay que ser un poco psicólogo. En montaje aprendes a medir.

Es que es muy difícil hacer una película. A veces las cosas salen diferentes a como estaban pensadas. En la sala de montaje da igual lo anterior. Ahora ése es tu material, ésa es tu peli. No hay que martirizarse, ni nada. Sólo ser realista. Vamos a esforzarnos por sacar lo mejor posible.

Por supuesto si el director tiene una idea muy clara, pues tendremos que luchar juntos para que funcione.

***Hay varios directores que se han lanzado a montar ellos mismos.***

Yo no tengo problema en que los directores monten. Hoy en día manejar un programa de edición es sencillo, y quien más y quien menos hace sus pinitos. Lógicamente, como el montaje tiene una parte que es técnica, tendrá más fluidez alguien que se dedica a ello diariamente que alguien que lo hace esporádicamente. Pero me parece bien que quieran jugar. A mí el montaje me parece fascinante, una herramienta muy poderosa. Aunque si montan ellos mismos, que sea por gusto, no por desconfianza. Es decir, que no piensen: “Es que no está haciendo lo que yo quiero”. Como si tuvieras que cortar justo en el fotograma que ellos te dicen. Eso es absurdo, una pérdida de tiempo. Por ejemplo, si alguno me dice: “Dale un fotogra-

ma más", generalmente ajusto bien el corte (igual le doy 7 u 8 fotogramas más, lo que me parece bien), y luego se lo enseño para asegurarme de que ésa era la idea que él quería, para que se quede tranquilo. Pero en general, que confíen en su montador que se lo va a hacer bien. Si el director ve alguna cosa que le molesta, porque hay cortes más difíciles, pues que lo diga.

***¿Con qué equipo cuentas? ¿Ayudantes, auxiliares…?***

Normalmente sólo un ayudante. Nunca he tenido equipos más grandes.

***¿Están todo el proceso o sólo un durante un tiempo? Porque he oído quejas de montadores a los que les ponían a alguien únicamente al principio, para la etapa de digitalización y después para las copias finales, pero se lo quitaban en mitad del montaje.***

Sí. También me ha pasado. Últimamente en la mayoría de los proyectos sólo los ponen para el rodaje, es decir para la digitalización, pero cuando entra el director los despiden hasta que llegan los procesos finales, en los que vuelven a contratarlos.

Hemos aprendido a funcionar así, pero me da rabia, me da pena. Es cierto que durante el montaje con el director, el ayudante tiene menos carga de trabajo, pero cuando yo era ayudante tuve la suerte de estar allí mirando cómo montaban, tomando notas, aprendiendo. Para mí esa ha sido mi gran escuela.

Además, si hay cualquier problema en la sala de montaje, se resuelve mucho más rápido, porque el ayudante puede encargarse sin que el montador pierda tanto tiempo con mails y llamadas. Y cuando llega la hora de preparar material para las salidas de los procesos finales, sabe mejor de lo que estamos hablando. Sin embargo, si al ayudante le han despedido, cuando vuelve, se tiene que enterar de todo y eso lleva un tiempo. Yo procuro detenerme con ellos porque si no han vivido todo el proceso, no saben qué pasó con este efecto o con esta secuencia. O por ejemplo, en este plano dijimos que a ver si nos podían borrar esta farola, o poner unos sonidos de pájaros. Si el ayudante está allí cuando se dicen esas cosas, las va apuntando. O las arregla cuando estamos haciendo una pausa. Incluso cuando hay otro ordenador, se va haciendo en paralelo. Eso se nota sobre todo con sonido. A mí me ha tocado ir poniendo ambientes en se-

cuencias que eran complicadas [cuando era ayudante], o puliéndolas o trabajar los efectos visuales. Así cuando la presentas, está mucho mejor vestida y se ve mucho mejor.

***¿Y qué consejos les darías a aquellos que quieran ser ayudantes?***

Me parece importante reivindicar la profesión. Muchas personas quieren ser montadores pero no quieren ser ayudantes, como si eso fuera menos. Pero el puesto de ayudante es muy importante, y encontrar uno bueno es muy difícil. A los buenos ayudantes se los rifan, sobre todo ahora que hay tanto trabajo [esta entrevista se hizo justo antes de la pandemia, cuando parecía que por fin la producción audiovisual remontaba].

Un ayudante debe ser organizado, meticuloso. No tienen que tener miedo a preguntar cómo se hacen las cosas. Es como la mano derecha del montador. A mí un ayudante en el que confío me da tranquilidad. Me voy a casa sabiendo que lo que se mande se hará bien, sin tener que preocuparme de si el archivo QuickTime que hemos enviado lo van a devolver porque no tiene audio, o no tiene sincro, o lo que sea. Alguna vez, no sé si por inexperiencia, o por esa desconexión con las nuevas generaciones, he sentido que al ayudante le daban igual esos errores, como diciendo, no pasa nada, lo hacemos otra vez. No, no. Antes de enviarlo, comprobémoslo, para asegurarnos de que está bien.

***Al final, el prestigio que está en juego es el de la montadora.***

No sólo por eso, sino porque estás mandando cosas mal a otros departamentos y eso les hace perder el tiempo. Por ejemplo, si les mandas un archivo de imagen de una versión y una EDL de otra, hasta que se dan cuenta pasa un rato. Todo el mundo comete fallos, yo también, por supuesto, pero hay que comprobar. Es un trabajo del que dependen el resto de departamentos de postproducción y hay que hacerlo bien. No olvidemos que el audiovisual es un trabajo en equipo.

***Me imagino que habrá un porcentaje de esos ayudantes que sí lo vean como un camino para llegar a montar.***

Sí. Es importante pasar por todos los escalones porque es un aprendizaje que te ayuda. Si encima tienes la suerte de trabajar con varios montado-

res, estás viendo diferentes maneras de trabajar, lo que enriquece, y te ayudará a encontrar la tuya propia.

En cuanto a la parte técnica, tienes que conocer todos los procesos, porque el montaje tiene una parte técnica y otra creativa. Hay que saber repartir material al resto de departamentos. Un buen ayudante te ayuda a tener la seguridad de que todo eso va a llegar a buen puerto.

***Antes hablabas de que una de sus tareas es ir mejorando el sonido. ¿Prefieres entonces que la copia esté trabajada en ese aspecto?***

Sí. Creo que ayuda a verla. Todo el mundo dice que sabe ver una película que no esté vestida [que aún le falta trabajo de sonido o efectos y por tanto tiene un aspecto cutre, inacabado] y no es verdad. Cuesta mucho. Incluso nos cuesta a nosotros ver una copia que no está vestida, con pantallas verdes... Es importante añadir efectos sonoros, con ambientes… Da otra sensación y lo recibes de otra manera. Así los pases son mucho mejores. Como poco son una guía de intenciones para la fase siguiente. Si haces silencios, pones *revers*, etc, los de sonido lo agradecen porque les apuntas por dónde ir, aunque luego ellos lo hagan mucho mejor cuando llegue su momento. También las músicas de referencia ayudan mucho si las pones, aunque a veces pueden engañar.

***Esos pases de los que hablas, ¿son únicamente para producción o son pases con amigos, o más gente?***

Depende del proyecto. A mí me parece que los pases con gente están bien. Incluso con gente ajena a este mundo. Pero en esos casos es imprescindible que la copia esté vestida. Si está un poco crudo y se lo pongo a mi madre, imagínate. Lo normal es que le parezca muy aburrido, porque hay cosas que no ves, que no oyes...Aunque parezca que sí, en realidad no es fácil imaginárselo.

***¿Los pases son en una televisión?***

Lo ideal es una pantalla de proyección (aunque sea con un QuickTime), pero en grande, porque te cambia la perspectiva. A veces te dejan una sala en el laboratorio o donde se estén haciendo los efectos. Además, cambiar de sitio es bueno, incluso verlo en casa, porque el espacio condiciona sin querer.

El tamaño de la pantalla también influye en la percepción y por lo tanto, en el ritmo. El mismo plano general en un móvil, si le das mucho tiempo te puede parecer aburrido, pero en un cine te resulta corto, porque tienes muchas cosas que apreciar. Hoy en día hay una cosa rara y es que, por un lado las pantallas se están haciendo gigantes y por otro pequeñísimas. Pero mientras exista la sala de cine, quiero pensar que las hacemos pensando en ese ritmo.

***Antes has hablado de músicas. ¿Sueles montar con una música de referencia?***

La música no me influye tanto. Salvo que tengas una secuencia musical, claro. Creo que la música engaña un poco. Si algo no funciona muy bien, le pones música y siempre pasa mejor…

***¿Prefieres esperar entonces?***

Sí. La música es de lo último que suelo poner, en general. Cuando hay directores que quieren ponerla pronto, yo soy partidaria de esperar un poco. La película tendría que funcionar incluso en mudo. Ése es un buen ejercicio para ver los cortes, verlos en mudo. Pero sobre todo, la película tiene que funcionar sin músicas. Bueno, cuando vas a enseñársela a producción siempre se le suele poner alguna.

Yo no soy de poner mucha. Me parece contraproducente poner demasiada. Creo que la música funciona muy bien y es muy potente a nivel emocional también, por los silencios que genera. Ayuda mucho en los momentos adecuados, pero si te pasas, ya no hace efecto.

***Supongo que hacéis un pase conjunto con el músico y el director para ver dónde se pone. ¿Hasta qué punto tienes posibilidad de influir en la música?***

Yo, poco. En mi experiencia, poca posibilidad. Dependiendo del proyecto. Si el montaje no se ha cerrado, y el músico nos va pasando maquetas, las vamos probando y ahí sí existe la posibilidad de hablar con el director para darle tu opinión. Pero hay veces que los músicos empiezan más tarde, y ya es el director el que va decidiendo en solitario dónde poner la música y cuánta poner, y a veces el planteamiento puede variar respecto a lo que se había marcado en montaje.

***Otra queja común de montaje es que cada vez les invitan menos (o les pagan menos) para ir a mezclas, con lo que su criterio se pierde.***

Sí, es verdad. Antes el montador estaba hasta el final. Y te pagaban las semanas de mezclas. Otro asunto es que te pillen las mezclas cuando ya estás trabajando en otra cosa, porque entre que acabas lo tuyo y empiezan las mezclas pasa tiempo. Yo siempre que puedo, voy, incluso aunque no lo paguen. Además, creo que se aprende mucho sobre montaje allí también.

Hay que tener en cuenta que, después del rodaje, la edición es el grueso del proceso. Es donde más tiempo se pasa, donde se tienen las discusiones importantes, no sólo sobre cuestiones de imagen, sino de sonido. Aunque sobre todo son discusiones sobre conceptos clave de la película. Ir a mezclas es parte de ese proceso de creación de la película y el montador debería colaborar para que el planteamiento con el que se ha estado trabajando con el director durante tanto tiempo siga estando ahí, o que, si se cambia, siga siendo coherente. Por eso a mí me gusta vestir la peli, aunque luego se rehaga. Porque marcamos la guía de lo que se ha decidido con el director. Luego se puede cambiar. A lo mejor se encuentra una solución más vistosa, o que ayuda más a la historia.

***Montaje de sonido lo hace ahora un departamento nuevo e independiente. Es una responsabilidad que se ha delegado.***

De hecho, algunos ayudantes de montaje acabaron siendo montadores de sonido, porque estaban acostumbrados a ese trabajo.

Yo he tenido suerte, al repetir con el mismo equipo de sonido en diferentes proyectos. Creo que habría que generar esas colaboraciones. Por ejemplo, si me llega una secuencia mal de rodaje (quizá muy sucia de tráfico), tengo la confianza para preguntarles si me la pueden limpiar. En cambio, otras personas me dirían que no se lo pagan. Entiendo la postura. Pero para mí sería interesante intentar funcionar como una única máquina. Es decir, que hubiera una ida y vuelta entre los departamentos, y la película se presentara muy parecida a su forma final, de manera que las decisiones que se tomaran fueran mejores, y definitivas. Así también a los departamentos que llegan después no les marearías tanto. Porque a veces ha ocurrido que en mezclas se decide volver atrás, para hacer cortes en montaje de imagen.

***Volviendo a los efectos de imagen, si en el montaje tienes pantallas azules ¿haces una primera versión? ¿O le pides a los de efectos algo provisional?***

Claro, si se puede sí. De cara a enseñarlo, si en VFX me pueden dar una maqueta, yo lo agradezco. A veces por tiempos les es imposible (o no se las pagan). Me refiero a un 3D, porque todo lo que es un croma simple o una pantalla partida lo hacemos nosotros en el Avid.

O se puede sacar a After Effects y que quede pintón (a nivel casero, claro, luego hay que hacerlo bien). Pero para el montador supone un esfuerzo y tiempo extra, por lo que, si tienes ayudante, ésas son las cosas que le podrías ir pasando para adelantar.

Yo suelo montar casi siempre en Avid. Es una herramienta que me gusta porque me parece estable, y me da fiabilidad en el *workflow*. Y tiene cosas muy buenas como el *trim* asimétrico. Pero para otras cosas no tanto. No es la mejor herramienta para hacer efectos, la verdad, aunque la mayoría ahí los hacemos.

***¿Estás haciendo más efectos invisibles? Me refiero a esos que nadie identificaría como tales, como por ejemplo una pantalla partida cogiendo de dos tomas diferentes, para quedarse con lo mejor de dos interpretaciones distintas o…***

Yo eso lo hago bastante. A veces también falsos cortes dentro del plano para eliminar pausas que no quiero.

***¿Para quitar por ejemplo 10 o 20 fotogramas en mitad de una toma?***

Sí. Viendo que cuadra más o menos, porque si es cámara en mano es difícil, pero si está hecha en trípode y el actor no se mueve demasiado, entonces no se nota el corte. O pequeños acelerados en los movimientos… O borramos cosas del plano.

En este aspecto se ha avanzado mucho, porque con la truca el presupuesto estaba muy limitado. En el digital hay mucha más facilidad para todo, con lo que se amplían las posibilidades para alterar la interpretación de los actores. Porque en montaje también se hace eso. Su interpretación se matiza, unas veces para añadir silencios y darle intensidad y otras para acelerar el ritmo. Pero se modifica y luego parece que el actor lo ha hecho perfecto, y nadie sabrá que esa pausa se la has dado tú.

***La mayoría de ellos no llega a captar cuánto peso tiene el montaje en su interpretación.***

Una vez me reí mucho con un actor, al darle la enhorabuena. Le dije que su trabajo había estado estupendo, y él me respondió: "Pues el tuyo igual no tanto, porque no me han dado el Goya" (risas). Es verdad. Los manipulamos. Así que parte del éxito, o del fracaso, se podría achacar al montaje, dicho medio en broma y con cariño.

Estaría muy bien que los actores aprendieran de montaje. A veces su técnica condiciona, no sólo su interpretación, sino el tiempo que están en pantalla. Me han tocado algunos muy buenos, pero por su técnica, en cada toma eran distintos. Aunque a los montadores el *raccord* es de lo que menos nos importa, pero esto es entre comillas. Si quieres dar una impresión de naturalidad, algunos cortes son imposibles. A mí me gusta dar una sensación de fluidez y hay intérpretes que técnicamente lo ponen difícil. Y si el *raccord* es muy complicado, igual terminas probando otras cosas.

***Además de esta contribución a la interpretación, en estas entrevistas se ha comparado el trabajo de montaje con la escritura de guion, por su influencia en el resultado final. ¿Significa esto que hay una parte de autoría del montaje? ¿Tienes una opinión similar o es un jardín en el que es inútil entrar?***

Yo sí creo que en montaje de alguna manera se vuelve a reescribir la película. De una o de muchas maneras, porque hay múltiples montajes posibles con el mismo material. Puedes quitar y poner cosas, o darles distinta importancia. Puedes llegar a cargarte un personaje. El guion se modifica, porque hay cosas que no funcionan como estaban escritas.

Por otro lado, sé que hay gente que piensa que los montadores deberían cobrar derechos de autor. Eso no lo comparto tanto, porque veo la obra como algo colectivo, aunque haya una cabeza visible que es el director.

Además, no es lo mismo partir de un lienzo en blanco, que partir de unas palabras escritas que tú combinas. Para mí en el montaje escribes, pero a partir de elementos que ya tienes. No los creas de cero, aunque no por ello deja de ser un trabajo esencialmente creativo.

Por otra parte, en ocasiones tengo la sensación de que hay guiones que

no acaban de funcionar bien y se confía en que se irá resolviendo en edición. Eso es un error. Si hay algo mal en guion, en montaje no tendrá una solución sencilla. Afortunadamente otras cosas sí. A mí me gusta leerme los guiones, así voy viendo desde ese momento dónde podría haber problemas. Y lo ideal sería resolverlos en esa fase. Aunque quizá, por falta de tiempo, a veces no se pueda trabajar más en la escritura.

***Has trabajado tanto en cine como en televisión. ¿Qué diferencias ves?***

A grandes rasgos, el mimo que se le pone al proyecto. Aunque en la actualidad está cambiando. Antes daba la sensación de que lo que hacías en cine perduraba, y por tanto había que poner más cuidado. Lo de la tele era más efímero, así que lo importante era sacarlo a tiempo, fuera como fuera. Ahora es diferente. Afortunadamente en la tele cada vez se apuesta por un mejor producto, y por otra parte, en cine cada vez aprietan más con el tiempo, por lo que se van pareciendo. Aunque el cine todavía se cuida más. Las series se acercan por la calidad, quieren que el rodaje sea casi igual, pero el calendario de postproducción sigue siendo más acelerado y si es así, en el resultado final se nota. Si en montaje tenemos poco tiempo, en sonido aún menos. A veces pienso que esto lo arreglarán en sonido, y al final, como tienen dos días, descubro que han dejado los mismos dos ruidos que yo había bajado de internet.

De todas formas, no siempre hago caso a los calendarios. Tengo claro cuál es la fecha final, para cumplirla, pero el montaje no es matemático. Hay veces que una cosa te sale en un momento. Y hay días que no haces nada, que estás bloqueada, y al siguiente estás inspirada. O lo que has hecho un día no te gusta nada y otro le das la vuelta. Aunque por lo general a mí me gusta ir al día respecto a rodaje y que no se me acumulen la secuencias.

***¿Te suelen llegar storyboards o previsualizaciones?***

En general, no. Bueno, alguna vez llega algún *story*, aunque eso no lo miro mucho. En proyectos gordos a veces se han hecho animáticas, pero le sirven más al director para plantear la secuencia. A montaje no tanto.

***Yo recuerdo unas animáticas muy bonitas en Ágora (Alejandro Amenábar, 2009), que parecían idénticas a la versión final.***

Algunas sí eran muy similares, otras no. *Ágora* era compleja. Al director le ayudan a planear movimientos de cámara, o de plano secuencia, pero luego las escenas de montaje no tenían mucho que ver.

***Tú no tienes sala propia, ¿verdad? Es decir que os iréis moviendo para trabajar donde os mande la productora de turno.***

Eso es, a la sala que alquile la productora. Hay montadores que sí tienen sala. Supongo que a producción le da igual.

Hace un tiempo las productoras grandes que tenían muchos proyectos tenían su propia sala, pero creo que ahora menos. A mí me gustaría estar cerca del conformado, de cara a poder tener una proyección en grande más fácilmente.

Lo que molaría es que estuviéramos todos juntos, incluido el departamento de sonido. Si fuera así podríamos hablarnos cara a cara, en lugar de por mail. A veces le pido a los de efectos que vengan al Avid para enseñarles material.

***Tras la desaparición de EXA o Cinearte, los montadores se ven menos entre ellos. Quizá la profesión se ha hecho más individualista.***

Es verdad que cuando íbamos a los grandes estudios nos encontrábamos con más facilidad, aunque fuera en la cafetería o en el baño. Es que ahora estamos cada uno en un sitio y no nos vemos. Es una de las ventajas que me parece que tendrá la Asociación de Montadores [AMAE], para intentar encuentros entre la profesión.

A nivel práctico, estoy esperando el día en que pueda trabajar desde la playa [risas].

***Cambiando de tema, pensábamos que la rama de montaje era la especialidad cinematográfica en la que había más igualdad, pero precisamente a raíz del contacto con la asociación, hemos conocido historias muy machistas. ¿Tú has sentido alguna dificultad extra por ser mujer?***

No. Bueno, en uno de mis primeros trabajos en los que estábamos montando otro chico y yo, descubrí que a él le pagaban más.

***Pero ¿por qué? ¿Tenía más experiencia?***

Tenía algo más. O sería porque sabía negociar mejor que yo. No lo sé. Yo protesté, porque él me lo dijo. Y me subieron, aunque no con carácter retroactivo.

Una de las dificultades es que a nivel salarial el abanico es muy amplio. En eso entra la capacidad negociadora de cada uno y no me parece justo. En cada proyecto es una pelea distinta, un desgaste. Es una de las cosas con las que me gustaría que ayudara la asociación.

***Irene Blecua, la presidenta de AMAE [en el momento de la entrevista], me contó que en Francia tienen una serie de tablas de sueldos mínimos, como base negociadora.***

Creo que en Estados Unidos también se calcula en función de una serie de criterios. Si has hecho una película de tantos millones de dólares, estás en esta categoría, o si llevas tres, es ésta. Pero para todo tipo de técnicos. Un sistema así no me parece una mala idea, por lo menos para ver de dónde partes. Igual luego te apetece hacer una de bajo presupuesto, que ves que se merece que trabajes gratis, pero por lo menos evitaría la pelea constante de negociar.

O por ejemplo, conseguir que en montaje nos paguen las comidas. Si en rodaje se pagan y nosotros estamos aquí todo el día y también comemos, ¿por qué tienes que pelear para que te las paguen?

O las condiciones de las salas. Yo pido que tenga alguna ventana, me parece primordial. Si necesito oscuridad, ya apagaré las luces o cerraré las persianas. Pero ¿por qué tengo que estar tantas horas en un zulo que ni siquiera tiene ventilación? No es saludable.

Por eso creo que es muy positivo que nos juntemos y vayamos todos a una para conseguir mejorar las condiciones. Si logramos que se perciba que nuestro trabajo tiene valor, eso trae una revalorización en sí mismo. Nos pagan por pensar, no por darle a un botón. Por eso no entro tanto en lo de la autoría, pero sí debería haber unas condiciones mínimas. ¿Por qué tiene que haber alguien trabajando por las noches? El horario de los digitalizadores es de 12 de la noche a las 8 de la mañana [Como utilizan el mismo puesto de montaje que el equipo principal, no empiezan hasta que el ordenador se queda libre]. ¿No se puede poner otro ordenador al lado?

¿Cuánto cuesta? Es precarizar el empleo. Cuando tienes 20 años te da igual ir con el saco de dormir, pero no debería ser así. Esa persona debería tener derecho a una vida más normal y a conciliar.

***Hemos llegado hasta aquí sin haberte preguntado cómo empezaste. ¿Por qué montaje?***

A montaje llegué un poco por casualidad. Estudié Comunicación Audiovisual (en la UPV, en Bilbao), y al final de la carrera pude hacer las prácticas en un rodaje. Me pareció súper chulo. Estaba de meritoria de dirección, pero hacía de todo. Así que me fui emocionando con ese mundo, haciendo algún corto. Vi que había un productor riojano, que en una entrevista de prensa comentó que quería ayudar a los riojanos que empezaban, y no paré hasta contactar con él. Le conté mi situación, que era de su tierra, que quería ser meritoria, y me preguntó de qué. Le dije que de cámara, porque me gustaba mucho la fotografía, pero ese departamento ya lo tenía completo. ¿Te interesa otra cosa? Pues montaje, le dije. Vale. La montadora era Julia Juániz y el ayudante era Laurent Dufreche. Me entrevisté con ellos. Me dijo Julia: "Pues vente y si lo haces bien, te quedas, y si lo haces mal, te vas". Así que fue un poco de rebote. Si me hubieran cogido en cámara, me habría metido allí, era para lo que yo tiraba. Pero empecé con Julia y con Laurent y me encantó. En la siguiente película necesitaban un auxiliar y me llevaron. A partir de ahí, si me necesitaban, me iban llevando. Fui ayudante mucho tiempo, sobre todo con Julia y con Nacho Ruiz Capillas, aunque también pude trabajar con Fernando Pardo. Hasta que un día me dieron la oportunidad de pasar a editar. A Nacho le ofrecieron un proyecto que no podía hacer, pero le dijo al productor: "Llévate a Carolina que lo va a hacer estupendamente". Yo había montado algún corto y algo de TV, pero cosas más pequeñas. Y el productor se fio.

# Fernando Franco

Montador nominado al Goya hasta en 7 ocasiones como *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012), *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen, 2016), *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018) o *Robot dreams* (Pablo Berger, 2023).

En 2013 inició su carrera como director con la película *La herida*, que consiguió el Goya al Mejor Director Novel. *La consagración de la primavera*, de 2022, es su tercer largometraje como director.

🔗 Link a la filmografía completa de Fernando Franco en IMDB.com 🔗

Fernando Franco

***En los coloquios de la Academia oí una frase tuya que me encanta: "Un montador es como un desenterrador".***

Sí. Porque hay que empezar a hurgar en el material, buscar entre el millón de películas posibles que hay debajo, e intentar sacar la mejor, siempre de acuerdo con la visión del director o la directora. En clase comparo el trabajo con la escultura, un trabajo sustractivo, de quitar y quedarte al final con el *David* de Miguel Ángel. Lo decía Thelma Schoonmaker: "Tienes doscientas horas y tu trabajo consiste en quitar 198 y quedarte con dos", poniendo el énfasis en la construcción de los personajes a través de los actores.

***En general los montadores reflexionan mucho sobre su trabajo, o sobre cine.***

La sala de montaje se presta. Somos como plantas de interior. Tenemos más tiempo.

***Tú has dado el salto a la dirección.***

Nunca me lo he planteado como un salto. Se habla también del salto del corto al largo, pero yo he dirigido largos y luego he hecho cortos, y además he seguido montando. A mí me gusta montar. En 2022 he montado dos pelis. Una la termino la semana que viene. No es tan infrecuente el paso de montaje a dirección. David Pinillos, que había sido ayudante mío, dirigió *Bon appétit* (2010). Luis de la Madrid [entrevistado en este libro], que también es amigo, hizo *La monja* (2007). O Meritxell Colell, *Con el viento* (2018).

Yo me inscribí en la ECAM para dirección. Pero pagando las tasas te podías presentar a dos especialidades, así que me apunté tanto a dirección como a montaje. Fui pasando las pruebas de acceso y al final me aceptaron en las dos, como diciendo, ¿entras en dirección, no? Y ahí me entró una crisis. Me planteé cuánto se puede aprender de verdad de dirección en una escuela de cine, y cuánto se puede aprender en una sala de montaje. Al final elegí montaje y esa ha sido mi escuela de dirección. Tengo la suerte, ahora, de trabajar con directores que me gustan, y aprendo un montón de puesta en escena, de dirección de actores, y hasta de lidiar con producción.

***Pero es curioso que en tu estilo como realizador impera sobre todo el montaje interno, el plano secuencia.***

Sí. Siempre hago la broma de que, en casa de herrero, cuchillo de palo. A mí me sale rodar de determinada manera, y la conclusión a la que llego, a posteriori, pensándolo mucho, es que como lo que busco es una sensación de naturalismo, casi de documental, tiendo a huir de la fragmentación y la manipulación. Aunque sea ficción, intento manipular lo mínimo. Igual que no uso música. Por supuesto todo está planificado, ensayado, supermilimetrado, pero intento que, para el espectador, aparentemente no haya una manipulación por parte del cineasta. Si la actriz mira para allá, la cámara se mueve para allá. Mi apuesta es un compromiso con la puesta en escena, una forma de solucionarla que es única y excluyente. Si funciona, bien, y si no, no hay red, en montaje no puedo hacer nada, estoy vendido. Entre comillas. Porque en montaje siempre manipulamos, cambiamos el audio de una toma por otra, hacemos cortes falsos… Además hay mucho trabajo a nivel de estructura. Esto es algo que se olvida. A veces se piensa que una película ha sido muy difícil porque tiene muchos planos, pero es todo lo contrario. Lo importante, lo más complicado, es encontrar la estructura, la manera de contarlo.

***Desde luego es realmente difícil trabajar con planos secuencia, sin fragmentar, a la hora de manejar el ritmo.***

Precisamente por eso y porque me preocupan mucho los tiempos, ensayo en la propia localización en la que vamos a rodar. Creo que era [Enrique] Urbizu el que decía que hay dos clases de directores: los que primero ponen la cámara y luego a los actores, y al contrario, los que ponen primero a los actores y luego deciden dónde ponen la cámara. Yo soy de esos últimos. Al principio les doy un poco de barra libre, voy pensando en los tiempos, en la puesta en escena, y voy grabando vídeos con el móvil. O sea que lo preparo mucho antes del rodaje.

Para que te hagas una idea, en la última peli, el minutaje de la *script* era de 118 (sobre el guion), luego disminuyó con los ensayos, y la diferencia final del primer corte fue de un minuto arriba o abajo. A partir de ahí, hubo un trabajo de pulido, de eliminar algunas secuencias, hasta llegar a la duración definitiva.

***Y llevando las preguntas al montaje, ¿cuál es tu sistema? Todos decís que empezáis estudiando mucho el material, pero a partir de ahí, ¿cómo te enfrentas al trabajo? ¿Por dónde empezar una secuencia?***

Precisamente yo no me veo todo el material antes de empezar a montar.

Cuando a mí me llega una secuencia, ya me sé el guion de memoria, así que no me hace falta volver a leerlo. Por otro lado, cuando el material entra por la puerta, el guion salta por la ventana. Si el texto dice que fulanito mira a fulanita con ojos vengativos, pero en la interpretación no está, puedes invocar a Kulechov, pero el material es el que es. Además, no le hago mucho caso al parte de *script*. No lo leo antes de montar, porque una de mis grandes preocupaciones es tener distancia. O sea, estar lo más cerca posible del espectador, no del rodaje. Si el parte de *script* dice que hay una sombra de micro a la derecha, cuando vea la toma sólo voy a estar pendiente de cuando entra la sombra. Así que yo miro la toma sin leer el parte, y si veo la sombra, ya me preocuparé de anotarla, pero si no la veo, entonces es que no la va a ver nadie. Por eso intento que el parte no me condicione. Lo pido (porque a los directores les gusta saber lo que dijeron), pero tiendo a elegir lo que yo considero bueno, independientemente de que esté marcado así en el parte. Ya habrá tiempo para discutir eso. No digo que siempre coja algo que no está dado por bueno, pero no necesariamente me voy a atener al criterio de rodaje. En montaje tienes mucho más tiempo para analizar, y además sabes qué parte vas a utilizar. Porque en rodaje quizá dijeron que una toma era mala entera, pero igual este cachito sí me sirve aquí.

***Es muy frecuente que las tomas buenas de rodaje no se acepten sin más. Ni tampoco la primera idea de realización, sino que en montaje se tomen decisiones.***

Es que las tomas buenas son los padres. La toma que se da por buena en rodaje es como una promedio, en la que no ha pasado nada grave, no se ha caído nadie… Además una toma que es buena para una cosa es mala para otra. Si decides que el personaje sea un poco más curioso, vas a replantearte la búsqueda de tomas, y vas a bucear otra vez en todo el material.

En cuanto a respetar la idea de realización, creo que hay una diferencia entre la escuela catalana y la madrileña. Casi todos los montadores cata-

lanes que conozco, en su primer corte montan todos los planos de la secuencia. Si se han rodado ocho ponen los ocho. Porque consideran que este primer corte es un ensamblaje de todo el material disponible. Yo no. Si hay seis planos, igual puedo dejarla en plano secuencia y no monto cinco. Estoy exagerando, pero si considero que un inserto no tiene sentido, no lo monto. Sé que existe y no lo monto. Yo siempre respeto el guion, por lo que en el primer corte no elimino ninguna frase, pero no respeto la planificación al cien por cien. Mi opinión es que al director le debo enseñar un planteamiento de la secuencia a nivel de estructura. Acabo de montar junto a Sergi Dies la película de Isaki Lacuesta. Sergi prefería poner planos independientemente de que quizás fueran a caer claramente, pero por dejarlos colocados. Son maneras diferentes de afrontar el mismo trabajo. Cada maestrillo tiene su librillo.

***Puede que muchos montadores lo hagan sólo por no asustar al director. Si es la primera película en la que trabajan juntos y no tienen confianza, es una manera de decir: no te preocupes. Prefieren dejar el plano hasta que sea el propio director el que diga que se quita, en lugar de quitarlo y explicarle por qué lo habían quitado.***

Claro, pero en ese caso, y sobre todo ahora que hay plataformas como Frame.io, lo mejor es hacer varias versiones. En *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018), la primera secuencia de la película fue la primera que rodó. Y rodó cinco planos, pero cuando me puse a montarla pensé que debería ser un plano secuencia. Como era la primera película que hacíamos juntos, la estrategia que utilicé fue hacer un montón de versiones de la secuencia, como ocho versiones distintas. Con un plano, con dos, con los cinco, variando… Se las subí todas y le pedí que me las ordenara por orden de preferencia. Y ella puso el plano secuencia en primer lugar. Así que estábamos sincronizados. Al ver que pensábamos lo mismo me dijo: "Siéntete libre de hacer este tipo de cosas". A partir de ahí fuimos avanzando. Pero estar todo el proceso teniendo que arrastrar todos los planos por miedo, me frustraría mucho. Necesito ir sintiendo que las secuencias van teniendo entidad propia.

***Cuéntanos más. ¿Cuál es tu método para elaborar ese primer corte?***

A mi ayudante le pido que me organice el material por rollos, como en moviola, todas las tomas juntas: 2.1.1, 2.1.2, 2.1.3, luego un negro y 2.2.1,

2.2.2… Así cuando cargo el *timeline*, entiendo visualmente cómo está el material. Si hay muchos planos, o pocos, o cuántas tomas de cada uno. Lo primero que suelo hacer es algo poco ortodoxo, pero que me funciona. Me veo sólo la última toma de cada plano. Parto de la base de que, normalmente, la última es toma buena. Así entiendo cómo está distribuida la secuencia, si tengo aquí un plano máster, o un corto que cubre esta parte… Eso me da ideas sobre los pilares con los que voy a construir la secuencia. A veces hago algo de trampa y hago un montaje guarro sólo con esas tomas, buscando la mejor estructura, la piedra angular sobre la que se basa la narración. Decía Sally Menkes, la montadora de Tarantino, que había que buscar aquello que es irrenunciable, es decir aquello alrededor de lo cual se organiza el resto, por ejemplo que tal frase la diga este personaje en un plano corto, o que se encabalgue sobre otra cosa. Esa clave es algo que quizás no está al principio, sino que puede ser en medio de la secuencia. Por eso a mí, el ver las supuestas tomas buenas me ayuda a encontrar cómo será la estructura, e incluso a veces hago un borrador. Solamente cuando veo que funciona ese planteamiento, es cuando reviso todo el material. Como le digo a mis alumnos, lo veo todo, sí, pero voy con una brújula. No estoy a ciegas en el bosque, porque ya sé cuáles son las piezas, y para qué las voy a utilizar. Luego, al ver el resto del material, igual cambio el planteamiento. Tal vez, al encontrar otro momento de la actriz, decido que la clave de la secuencia debe ser otra. Es un poco prueba y error, pero teniendo una base.

***Resulta curioso.***

Otro asunto que me parece importante es que le pido a mi ayudante que me tabletee todo el diálogo y todas las acciones. Es decir, si un personaje entra por la puerta hasta la barra y pide un café, mi ayudante prepara un rollo de forma que separa primero todas las entradas desde todos los ángulos y todas las tomas. Luego el paseo hasta la barra, montando todas las tomas de todos los planos juntas. Luego el diálogo del café también acumulando todas las tomas de ese momento. Es decir cada acción y cada trozo de diálogo compartimentados. A mí me sirve mucho a la hora de montar. En lugar de ir cargando tomas sucesivas e ir buscando el sitio, es más sencillo poner ese rollo tableteado y ver diferencias y matices. Y más adelante, para los directores, va muy rápido. Cuando preguntan, ¿no

había una toma en la que lo decía más dubitativo? Las vemos a toda castaña. Aquí el personaje lo dice antes de inclinarse, aquí lo dice un poco después… Una vez que lo prueban ya no quieren otra cosa.

Por otro lado, tengo otra regla. Creo que llevo montando casi 20 años. Y en los últimos diez tengo la norma de montar en paralelo al rodaje. Nunca coger una película ya rodada. Lo he hecho y no…

***Quieres decir que no lo haces sólo por razones de producción, sino por planteamiento vital.***

Eso, porque creo que el montaje puede aportar mucho al rodaje. Son procesos que se nutren el uno del otro. Si vamos montando podemos ir analizando lo que está funcionando mejor o peor. Muchas veces se dice que montaje puede ver si faltan planos para pedirlos a rodaje. Aunque yo no lo digo por eso. Obviamente si falta se puede pedir. Yo lo digo por ir pillando el pulso de la película, por si ese personaje funciona, o ves que hay que llevarlo por otro lado, y eso influye en la dirección de actores. Por eso como norma intento ir al día, y hablar todos los días con dirección para contarles.

***¿O sea que le mandas todos los días lo que haces?***

A veces sí, pero no siempre. Por ejemplo, con Pablo Berger tenía un lema que era “no news, good news”. “Tú ve montando, que si no hay crisis, prefiero no verlo”. Eso no quita para que yo le llame y le vaya contando, quizás para todo lo contrario, para decirle que hay algo que va muy bien, y que podría darle más bola.

Por otro lado prefiero meterme pronto en los proyectos. Es decir que me gusta estar presente en el guion. No en la escritura, pero sí que me he leído las últimas versiones, y sobre todo he hablado con el director/a sobre el guion, sobre la estructura. Además, esas conversaciones previas, con gente con la que no has trabajado previamente, sirven para darte cuenta si va a funcionar la relación. Por ejemplo, me pasó con una directora, con la que, después de leerme el guion, nos sentamos a hablar. Yo me había hecho mis escaletas, y le fui comentando cosas sobre estructura, sobre algún diálogo, pero ella no me compró ni una. Todo le parecía mal. Como decía Walter Murch ése es el momento ideal para divorciarse, el noviazgo.

Porque luego, en la sala de montaje, el matrimonio acabará mal. Cada cual tiene un criterio. Si yo hago veinte comentarios que creo que pueden ser constructivos, y a ti ni uno te lo parece, probablemente mi criterio no te sirve. Probablemente tampoco te valdrán los que haga en la sala. Así que prefiero no seguir adelante. Sólo me ha pasado un par de veces.

Porque el montaje es un trabajo de guion, es una construcción narrativa. Se ha dicho que la película se escribe tres veces, en guion, en rodaje y en montaje. Creo que si el montador está presente de alguna manera en las tres, no escribiendo, pero si recibiendo o comentando, es rico para la película. E igualmente me gusta hacerlo con mi montador cuando yo soy director. Lo importante es rodearte de gente que te pueda aportar cosas. Yo nunca monto lo que dirijo, porque en rodaje uno se contamina de un montón de cosas, y está bien que haya una mirada desde fuera.

***Has mencionado varias veces la palabra estructura.***

Yo soy un estructuralista. Para mí la estructura es lo más importante. De hecho, procuro no tocar las secuencias hasta bastante avanzado el proceso de montaje. Es decir, después de mostrar el primer corte al director trato de que nos centremos en la estructura, antes que en el afinado. Intento que en ese primer corte todo esté bien montado, con el sonido perfecto, las secuencias impolutas, de forma que pueda verla sin muchas interferencias. Y a partir de ahí centrarnos en cómo funciona en general. En la medida de lo posible, prefiero olvidarnos del Avid por una temporada. Hacemos fotos de las secuencias para trabajar, e intento mantener al director, o directora, alejados del Avid, porque si no, nos vamos a poner en cuestiones menores, que son las ramas que no te dejan ver el bosque.

***Así que primero trabajáis la estructura general y luego afináis el montaje.***

Eso es. Para mí afinar es lo último. Por poner un ejemplo, en la película de Celia Rico teníamos un primer corte de dos horas, casi clavado. Mi preocupación va a ser ¿esto nos funciona? Lo que intento que sea mi trabajo con ella es hablar a partir de un mural, y las preguntas que nos hacemos son, por ejemplo, ¿por qué hay un problema en el arranque? ¿qué pasaría si hacemos esto o si lo cambiamos de sitio? ¿qué repercusiones tiene? Estaríamos perdiendo esto, pero…

En este tiempo yo no le estoy cambiando ni una coma a una secuencia. Es más, si tengo a mi ayudante le digo que los cambios de orden los monte él, para que luego yo lo vea sin estar predispuesto. Lo más importante es conseguir que el cuentito funcione bien. Porque si empezamos con secuencia 1, ocho fotogramas más a este corte, tres menos a… Eso son detallitos que deben esperar. Obviamente si algo es flagrante, igual hay que arreglarlo. Si hay una toma que va justo en el sentido contrario al que se pretendía, se puede cambiar. Por otra parte, una secuencia no funciona igual en un sitio que en otro. Por ejemplo si la 38 pasa a ser la 7, entonces probablemente sí hay que remontar, porque la intención será otra. Los personajes no vienen del mismo sitio y quizá convenga una actitud diferente. Eso implica bucear un poco en las tomas.

Pero lo que es el trabajo fino lo dejo para el final. Además no tiene mucho sentido dedicar tiempo a afinar una secuencia si luego te la vas a cargar. Es como dejar una pared perfectamente alicatada y luego venir con un mazo y tirarla. Yo intento que el edificio se sostenga antes de ponerme a pintar. Primero es sentir que la construcción de los personajes funciona. Controlar la dosificación de la información, cómo se suceden los eventos, y luego ya afinamos, que también me encanta. Pero intento priorizar lo otro.

***Tiene toda la lógica, pero ¿los directores qué dicen de esto?***

Estos años he ido repitiendo con directores cercanos, que ya me conocen, incluso he ido desarrollando este método con ellos. Y cuando me he encontrado con nuevas personas les ha parecido bien. No me hace falta ponerme muy pesado, pero me pondría, porque me parece la manera más eficaz de abordar el trabajo, de lo más grueso a lo concreto. Quizá suena un poco talibán, así contado. En el trabajo real las cosas fluyen más fácilmente. No hay problema en revisar una secuencia si es que hace falta. Pero se trata de no hacer un trabajo lineal de revisión, secuencia tras secuencia, sino de tirar la balanza hacia el otro lado, priorizar la estructura.

***Me encanta. Y creo que siempre hemos querido hacer algo así, aunque voy a continuar pinchándote un poco. ¿No puede ocurrir que haya secuencias que parece que sobran, pero si las ajustas, si vas recortando hasta quedarte con la mitad, entonces sí funcionen?***

Pero eso es estructura. Claro que puede ocurrir que a una secuencia le sobre la mitad. La quitamos y seguimos avanzando.

***Vale, te lo he puesto demasiado fácil. Me refería a que es posible que una parte de la película no se sostenga porque las secuencias no estén afinadas, no tanto por un problema estructural, sino por un efecto de acumulación. ¿Entonces no sería mejor afinar primero?***

Por eso yo procuro que el primer corte esté impecable, que las secuencias estén muy ajustadas.

***Pero el guion lo respetas. No lo vas tocando según montas.***

Eso sí. El guion lo mantengo completo, pero intento que el ritmo esté bien. De hecho, durante el rodaje voy recuperando las secuencias para darles una vuelta, y a la semana siguiente les doy otra pasada. Voy haciendo versiones, actualizando el primer corte, de forma que parezca lo más acabado posible. No está acabado obviamente, pero suena todo, y no nos distrae nada. A partir de ahí empieza el trabajo que yo llamo de estructura/guion. Podemos quitar una secuencia entera, o un trozo, o reorganizar, pero no vamos a abrir el melón de los detalles. Ese proceso se hará después, por supuesto. Te lo garantizo. Bucearemos toma por toma, viendo matices, y afinando los cortes. Lo que yo intento, siguiendo con las metáforas arquitectónicas, es tener el dibujo del edificio. Primero los pilares, saber dónde está la ventana, la puerta. Y luego ya alicataremos, eligiendo el azulejo perfecto.

***Es interesantísimo. Daría para un libro sólo sobre este tema. Por otro lado, según vais teniendo ya un corte más acabado, ¿eres partidario de ir haciendo pases?***

Soy muy fan de hacer pases. Son una gran ayuda porque cuando llevamos mucho tiempo haciendo la película estamos tan ensimismados que ya no somos capaces de ver con claridad. Pero cuando la ves junto con otras personas, tu cabeza hace un click raro, y empiezas a verla a través de los ojos de los otros. Igual empiezas a sudar, porque descubres cosas que habían quedado largas pero no eras muy consciente de ello. Yo soy muy partidario de enseñar a todo tipo de gente, siempre que el director esté de acuerdo.

***¿Qué consejos les darías a los directores que empiezan?***

Todos hemos oído que Orson Welles aprendió poniéndose muchas veces *La diligencia* (John Ford, 1939) en la moviola, mirando adelante y atrás. Ahora se puede coger cualquier peli que te guste, meterla en el Avid, y ver cómo está montada. Siempre le recomiendo eso a las nuevas generaciones. Se trata de hacerle una autopsia real. Igual que los cirujanos necesitan cadáveres para practicar, nosotros tenemos la posibilidad de analizar películas como nunca, dentro del ordenador, para entender cómo están hechas. Ahora lo hago todo el rato. Y en clase lo comparto con mis alumnos. Tanto para lo bueno como para lo malo. Poder hacer eso es… una escuela de cine. Además ayuda a perderle miedo a las reglas, esos imperativos sobre el *raccord* y la continuidad, que en las películas no existe. El montaje tiene mucho de prestidigitación, de dirigir la mirada para crear una ilusión.

***Este año terminas también otro proyecto con Pablo Berger que es una película de animación.***

Eso es, *Robot dreams*. La verdad es que no sabía nada de animación. Cuando me llamó Pablo le dije que no lo había hecho nunca, pero él tampoco y precisamente quería a alguien que hablara su mismo lenguaje. Y he aprendido muchísimo de la experiencia, incluso de cosas que podría aplicar a la dirección de ficción. Porque montando animación puedes hacer lo que quieras: que este personaje haga esto, de esta forma, y lo ves al milímetro. Estás construyendo con el director la secuencia, manejando el ritmo interno, y te das cuenta de por qué funciona mejor este movimiento que este otro.

***Esto no es el típico trabajo de montaje clásico. Hablas de un trabajo previo a que te entreguen los planos finales.***

Claro. De hecho, es un proceso muy parecido al que te contaba antes de la estructura de una película de ficción.

Lo primero que se hace es una animática. Eso es como un *storyboard* animado, pero con una animación muy rudimentaria. Apenas con dos o tres personajes principales que se mueven de forma muy tosca. Si el personaje va de aquí a ahí, va como un palo. No anda, sino que tú calculas más o menos que son dos segundos y medio. Bueno, el plano lo fabrica

la persona que hace animáticas. Entonces cuando tenemos la película completa hecha en animática, me siento con Pablo para ver qué funciona a nivel de estructura y qué no. Por ejemplo, esta secuencia se está alargando demasiado porque el robot debería llegar antes a donde están los pájaros. Con el material de ahora no puedo hacer eso, pero le podemos pedir a la persona de animática que nos haga otra versión del plano, como cuando se lo pides al rodaje. Y así vamos construyendo la estructura. Para que te hagas una idea, la primera animática de la película creo que duraba dos horas, y al final se quedó en 104 minutos con créditos incluidos. O sea que nosotros hemos ido eliminando cosas, moviendo secuencias, en una fase súper embrionaria. Una vez que esa fase está aprobada, entra a trabajar el resto. Entran los fondistas, animadores, y se van sucediendo las siguientes fases de *layout*… que se diferencian en el nivel de acabado.

***Pero en esas etapas ¿todavía seguís tocando vosotros?***

Sí. Luego van llegando planos más acabados, que se van sustituyendo en el montaje. Con una animación que fluye mejor, más elaborada, algún fondo, va apareciendo algún figurante… Y yo voy añadiendo comentarios en una herramienta que tenemos en común con los animadores. Por ejemplo, les digo que vendría mejor si el figurante no entrara hasta que el protagonista se haya girado, porque si no el gesto es un poco sucio. Más adelante llegará una segunda revisión de ese plano de *layout*, y se van sumando más cosas. Es como jugar a ser dios.

***O a ser director.***

Sí, pero yo eso lo hago con Pablo. Vamos cada vez más al detalle. Y conforme llegan las nuevas versiones, vamos puliendo. Porque hay secuencias de acción, de persecuciones, con planos de 6 fotogramas. Es un proceso en el que intervenimos sobre todos los elementos, y luego seguimos limando

***Recuerdo que hace muchos años entrevisté a Lee Unkrich, de Pixar. Era el montador de Toy story (John Lasseter, 1995), y ya habló de que la influencia de montaje en la animación era todavía mayor que en la ficción, casi como un segundo director. De hecho, en Toy story 2 ya era codirector, y ha terminado dirigiendo en solitario Toy story 3 (2010) y Coco (2017).***

Yo he ido aprendiendo sobre la marcha. Pensaba que sólo iba a ir opinando de estructura o afinando un poco, pero ha sido mucho más. Cada plano es un lienzo en blanco, sobre el que vas tomando pequeñas decisiones. Lo he disfrutado un montón.

***¿Qué equipo humano tienes? ¿Ayudante, auxiliar…?***

Ayudante sólo. Por producción. Soy un firme defensor del ayudante, pero siento que no me hace falta un auxiliar. Bueno, en la de animación hay dos ayudantes, porque hay mucho curro. Llegan planos todo el tiempo que hay que actualizar. Hay un *timeline* con muchas pistas que está todo el rato revisándose. Están dos jornadas.

***Pero tu ayudante habitual ¿está durante todo el proceso completo o te lo quitan en la fase intermedia?***

Intento que sea todo el proceso, pero me cuesta mucho conseguirlo. Es decir que están durante todo el rodaje (para la sincronización), y después una semana o diez días más (en que les pido que me ayuden sobre todo sonorizando el primer corte antes de que llegue el director). Y luego se van, y vuelven para lo que es el cierre de la peli, los procesos después de cerrar. Aparte de eso, para el tiempo intermedio, yo utilizo una fórmula similar a un *forfait*, que me suele funcionar, y con la que los ayudantes parecen estar contentos. El acuerdo que hago con ellos y con producción es añadir una cantidad total en la que también van a estar dados de alta. O sea, si voy a estar con el director nueve semanas de montaje desde el fin de rodaje hasta el cierre, yo quiero dos o tres de mi ayudante (dependiendo de lo complicado que sea el proyecto). Eso significa que, durante las nueve semanas de montaje, yo puedo disponer de mi ayudante, de forma intermitente, los días que me haga falta, hasta completar esa suma total de dos o tres semanas. Por ejemplo, si voy a tener un visionado, igual le pido que unos días antes se ponga con la sonorización. Es como una tarifa plana, que por supuesto yo mido para que no haya abusos. Es una buena solución porque yo no estoy a la intemperie, y por otra parte a mis ayudantes les gusta porque lo pueden simultanear con otros trabajos. Pueden estar con otra película o con una serie, y si yo les pido algo, se llevan un disco duro y lo hacen cuando les conviene. Una fórmula intermedia entre

lo que realmente preferiría, que sería tenerlos todo el proceso, y la desaparición total.

***¿Qué consejos les darías a los que quieran dedicarse al montaje? ¿Lo mismo que a los directores?***

Lo mismo que a los directores, seguro. Pero además que monten. Se aprende a montar montando. Hay mucho de oficio, de ejercitar el músculo de la mirada. No me quiero ni imaginar cómo serían las primeras películas que monté. Porque te vas dando cuenta de cómo tu ojo se va afinando, de cómo vas reinterpretando cuestiones de ritmo, respiras de otra manera con el material… y eso se aprende montando. Hay que montar cortos, documentales, ficción, lo que sea.

Además hay algo que he aprendido. De joven… [se ríe, inevitablemente], de joven yo era muy crítico con el material, y he visto que lo que hay que ser es crítico con uno mismo. Hay que mirar con cariño el material. Mis alumnos, con independencia de su talento, y algunos son muy buenos, pero son muy *killers* con el material. La sala de montaje da una distancia que permite ver el material como desde arriba, pero es mejor mirarlo de tú a tú, más horizontal.

***¿Qué concepto tienes de las asociaciones profesionales?***

Yo soy de AMAE. Me parece bien que existan asociaciones así por muchas razones. Están haciendo un buen trabajo a la hora de dar visibilidad al montaje. Es una tarea divulgativa, que probablemente no se haría si no fuera por AMAE. Y lo que tiene que ver con lo salarial, para evitar abusos. Aunque no sé hasta qué punto tiene alcance, pero estar amparado por una asociación da un poco más de garantía.

***En relación con los procesos posteriores, por ejemplo con sonido, ¿cómo es tu relación con ellos?***

Suele haber entendimiento mutuo. Cuando ya tenemos un montaje cerrado, o estamos cerca, sonido es de los primeros que invitamos. Que venga a la sala a ver la peli, y echamos el día hablando de cómo lo vemos. Al editor de sonido le cuento lo que estaba pensado, o cuál era la intención al poner determinados elementos. A veces durante el proceso de imagen ya les voy pidiendo cosas. Por otro lado intento pasarme por montaje de

sonido y mezclas. De hecho, si puedo ir a doblaje, o a escuchar *foleys*, lo hago también. A mí me pirra la mezcla. No estoy todo el tiempo porque no lo pagan, pero procuro ir.

***Parece que es una tendencia general ir dejando de pagar esta labor, como si no fuera importante que el montador supervisara el final de la postproducción.***

Por eso intento cerrar con producción un *forfait* mío, parecido al del ayudante de montaje, para cubrir estos procesos posteriores de sonido y que incluya también la supervisión de efectos digitales. Esto ya lo puedes hacer desde cualquier sitio, porque lo van subiendo a plataformas online. Y si puedo pasarme por etalonaje, me paso. Me gusta estar presente en estos procesos.

***Ahora que hablamos de FX, ¿hacéis muchos efectos invisibles? ¿Acelerados o ralentizados, pantallas partidas…?***

Mucho. Pero mucho es mucho. Tanto que una de las primeras cosas que suelo hablar con producción es que ponga una partida para montaje de lo que los de efectos llaman *editorial fixes*, porque hago mucho. Intento cortes invisibles, quito pausas… Hay gente que tiene conflicto con esto porque les parece una manipulación. He tenido discusiones encendidas con una compañera. Claro que es una manipulación, pero subir a un actor a una pedalina es una manipulación. Cortar a un contraplano es una manipulación. Y se ha hecho toda la vida. He ido recopilando ejemplos de estos trucos invisibles ópticos, y tengo un archivo desde Dreyer a Fritz Lang. Hechos en óptico se notan más. Si no está refinado del todo es porque no tenían la posibilidad de hacerlo. Si ves el final de *Mouchette* (Robert Bresson, 1967), cuando la niña se cae al agua, hay un *loop* adelante y atrás. Creo que el conflicto viene porque ahora son efectos más digitales que ópticos. Pero ese purismo no lo tengo. Si tengo que hacer un *morph* para quitar una pausa de siete segundos, lo hago.

***Para terminar, os solemos preguntar por vuestra opinión sobre la autoría del montaje. Como has hablado de la escritura, probablemente estarás a favor de considerarlo así, al mismo nivel que dirección de fotografía, o incluso que guion y dirección.***

Sí, sí, por supuesto. Yo, como seguro que te dirán los compañeros o compañeras, he intervenido de forma masiva en algunas películas. Una vez

nos cargamos al coprotagonista. No era un personaje secundario, que eso cae mil veces. Era la historia de una mujer y su *partenaire*, y él cayó entero. Cambió drásticamente el guion. Era otra película. Hubo que repetir la sesión de fotos para el cartel, para quitarlo a él.

Esos ejemplos de cambios muy profundos son lo más notorio, pero la influencia del montaje se ve en todos los detalles. Igual que los directores de foto están contando cosas con la luz de cada plano, las decisiones que se toman en montaje sobre la narración cuentan cosas. La elección de tomas cuenta cosas.

Y ya si hablamos de documental, no hay discusión. Es una perogrullada, pero el guion de un documental se hace siempre en montaje.

A veces, cuando se habla de edición, parece que pesa más el factor técnico que el aspecto artístico/narrativo o autoral. Pero en la ECAM, la especialidad de montaje, que coordiné durante catorce años, a pesar de que tiene unas asignaturas técnicas para aprender el Avid, el Premiere, etc, está enfocada en todo su programa en considerar la edición como una herramienta narrativa de la película. Yo a nivel técnico no tengo ni idea, incluso con efectos relativamente sencillos me tienen que echar una mano, porque soy incapaz.

***Ahora que mencionas el software, sé que hay cierta curiosidad por saber cuál es el preferido de los profesionales. No es que tenga mucha importancia la herramienta pero…***

Mis alumnos también, pero da igual. Es como si quieres ser escritor y preguntas si te compras un mac o un pc. Que cada uno que encuentre la máquina con la que mejor se lleve. Yo utilizo Avid. Es con el que aprendí, y donde me siento más suelto. Pero creo que cualquiera con un mínimo entrenamiento puede pasarse de una a otra sin problema. Lo importante es que se encuentre cómodo con la herramienta, hasta el punto de que no sea una interferencia entre lo que quiere hacer a nivel narrativo y cómo lo hace. Es decir que, si quiere cabalgar un sonido, lo haga sin pensar, igual que al escribir no hace falta averiguar dónde está la h. Que no tenga que detenerse para evitar una desincronización.

Hay gente que decía que el Final Cut era más intuitivo, y el Avid es más áspero, pero a mí me parece más preciso. A mí me gusta montar de cintura

para arriba, es decir mirando a las imágenes, no al *timeline*. Premiere o Final inauguraron una manera de trabajar basada en arrastrar cosas en el *timeline* con la manita, que siento que es más impreciso. De todas formas, no hay que obsesionarse. Hay muchos sistemas. Como estábamos diciendo, el trabajo de montaje es un trabajo artístico más que técnico, por lo menos yo lo veo así, y más vinculado a la narración que a otra cosa.

# Luis de la Madrid y Ana Pfaff

**Luis de la Madrid** ha montado películas como *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *Venus* (Jaume Balagueró, 2022) o *El maquinista* (Brad Anderson, 2004). En 2005 dirigió el largometraje *La monja*.

**Ana Pfaff** fue nominada dos veces al Premio Goya al Mejor Montaje por *Alcarrás* (Carla Simón, 2022) y *Verano 1993* (Carla Simón, 2017). También ha editado otras películas como *Libertad* (Clara Roquet, 2021) o *Los días que vendrán* (Carlos Marques-Marcet, 2021).

🔗 Filmografía completa de Luis de la Madrid en IMDB.com 🔗

🔗 Filmografía completa de Ana Pfaff en IMDB.com 🔗

Ana Pfaff

Luis de la Madrid

***Realizamos la entrevista en la sala de montaje de Luis de la Madrid, que es espectacular, con altos techos y una estética algo retro, casi como una iglesia. En lugar de un monitor para ver la imagen, tiene un proyector que apunta hacia la pared, ofreciendo una imagen tan grande como en el cine.***

**Luis**: Estoy encantado. A mí me dijeron que iba a ser demasiado [montar con una imagen tan grande todo el tiempo], que me iba a molestar, que mejor me pusiera un monitor y luego al final del día enchufara la proyección. Pero no. Llevo cuatro películas utilizándolo así y es maravilloso.

**Ana**: Yo le he robado la sala para hacer una peli estos últimos meses y le he dicho que ya no puedo usar otra. Ahora te la voy a robar siempre.

**Luis**: Ja, ja. Es porque lo ves todo, los gestos de las manos, los labios, no te puedes dejar algo mal, es imposible.

***Hablando de eso, ¿con qué estilo de montaje os identificáis? ¿Afináis todo desde el principio, o dejáis los cortes largos? Me refiero a que la tendencia tradicional en moviola era ir puliendo el montaje en sucesivas pasadas, afinando con cuidado para evitar el engorro de recuperar planos archivados. Ahora, aunque en digital ya no sea necesario, hay gente que sigue esperando a tener toda la estructura antes de ajustar demasiado, y en cambio otros todo lo contrario, les gusta afinar cada secuencia desde el principio.***

**Luis**: Yo antes de dejar una secuencia perfecta, soy más de capas, es decir de afinar después. A mis alumnos les pongo un ejercicio de montaje para demostrárselo. Primero les doy una secuencia, y cuando han terminado de montarla, les doy otras que van delante y detrás de esa. Entonces les pregunto ¿a que la tienes que remontar? Es que cuando sabes de dónde vienes y adónde vas, esa secuencia coge otro sentido. Puedes ser fiel al texto y al rodaje de esa sola escena, pero hay que ser fiel a la narrativa de la estructura general. Ahí es cuando puedes montarla de verdad, y sabes si tienes que empezar en un primer plano o en un general, si es un actor u otro… Y a partir de aquí cambias todo el montaje. Es que hasta la elección de las tomas depende de cómo has ido construyendo al personaje en toda la peli. Yo sigo revisando las tomas hasta el último día.

***¿Pero solo por tu cuenta o con el director?***

**Luis**: Por mi cuenta también. Luego se lo explico. Les enseño las dos, y normalmente lo aprueban. Suelen darte las gracias, porque lo he hecho a sus espaldas en fin de semana.

***Esto de trabajar el fin de semana… [nos reímos]***

**Luis**: Es que es de los pocos momentos en que puedes trabajar sin el director, tranquilo, en silencio...

**Ana**: Pues yo sí necesito tener las cosas pulidas desde el principio. Aunque luego vuelva a hacer muchas versiones de una secuencia, la primera vez no puedo dejarla en bruto, porque entonces me cuesta entra en ella. No sé si es que no tengo esa capacidad de abstracción… pero yo en el *assemble* [copia de trabajo] pongo sonidos, pongo ambientes. Es decir, trabajo en una línea que me ayude a conectar sensorialmente, porque si no, me es muy difícil entenderla. Eso no significa que luego no vaya a cambiar cosas, a veces totalmente. O si la movemos a otro sitio, igual hay que cambiarlo todo. Pero esa primera vez necesito que me entre.

**Luis**: Necesitas verla sin ruido.

**Ana**: Sí. Necesito verla sin cosas que me molesten.

**Luis**: Yo en eso soy más guarro. Pero soy guarro para mí. Cuando se la tengo que enseñar al director, sí necesito verlo limpio. No soporto un pase con el dire o el productor en el que haya unos *frames* en negro, o una frase con un audio muy desigual. Es el pudor con los demás.

**Ana**: Yo lo necesito para mí misma. Igual es por el tipo de cine que he hecho, que no es tanto de trama, sino que son más sensoriales o más contemplativas. Si algo así lo tienes sin ambientes, con cosas que te distraen, no entras. Si fuera más de trama, que pasan muchas cosas…

**Luis**: Yo no es que sea chapucero, es porque intento llegar muy pronto a tenerlo todo y entonces empezar a trabajar. Por eso digo que soy de capas. O sea, en un primer momento, en lugar de dejarlo pulido, a mí me gusta que mi *assemble* me dure 3 o 4 horas. Incluso dejo dos tomas de una misma acción para decidir más tarde. Pero todo eso es antes de que venga el director. Cuando llega, eso ya no está ahí. Ya lo he dejado limpio.

***Pero entonces ¿tú no le vas mandado premontajes de cada secuencia mientras están rodando?***

**Luis**: No. Creo que desde hace mucho no. Desde que empezó esto del digital [porque en rodaje ya sincronizan imagen y sonido, y por tanto pueden revisar tomas sueltas sin contar con la copia de montaje]. Además, vamos al día. Yo no veo al director hasta que acaba el rodaje, así que intento no mandar nada porque les haces una putada.

***¿Y no te piden nada?***

**Luis**: Producción lo reclama… A veces mando algo, pero en general nadie ve nada hasta que llega el director y se sienta conmigo. Mira, yo hice una vez una peli que tenía mucha prisa, con compromisos de fechas. Por eso eramos tres montadores y cada sábado terminábamos con todo lo que se había rodado esa semana, incluso con maquetas de efectos, muy acabada. A la tercera semana el director dijo que ya no volvía más. Estaba agotado. Nos dijo que tomáramos nosotros las decisiones junto con el productor porque él no podía. Tened en cuenta que se trata de dos actitudes completamente diferentes. En rodaje es como correr un maratón. El dire tiene que tener una actitud muy activa, tomando muchas decisiones porque el tiempo apremia, y la que tomes, así se queda: habla ahora o calla para siempre. ¡Corre que se va la luz! ¡Que hay un plan de rodaje! Y cada día 25 planos… En cambio el montaje es justo lo contrario. Absolutamente reflexivo. Me lo pienso, me lo vuelvo a pensar. Son tan diferentes que no se pueden mantener las dos a la vez. Ese director me decía que cuando venía a montaje no veía realmente la película, porque sólo podía pensar en los planos que no había rodado, así que es una putada mandarles cosas.

**Ana**: A mí me pasaba al revés, porque he trabajado con muchos directores noveles, y entonces sí que es muy interesante que vengan a montaje, ya que no tienen tanta experiencia. Así les podemos ir diciendo cosas sobre lo que hay. Por ejemplo: “Intenta rodar con más colas de inicio, o de final”, o “rueda más tomas para tener algo para jugar”, o “no vayas tanto al turrón…”

**Luis**: O de interpretación. Está muy bien que se den cuenta de hacia dónde están llevando a los actores.

**Ana**: Exacto. Para un director con experiencia igual es contraproducente, pero para los noveles está muy bien.

**Luis**: Además los noveles piensan en el rodaje como en la finalidad. Después del proceso de escribir y de encontrar a un productor que por fin les

levanta el proyecto, la energía se les acaba casi cuando dicen "acción". No ven que en el montaje pueden seguir con el proceso de escritura, que es como otro rodaje.

Hay una frase muy buena de Jonathan Demme: "No hay mejor promesa que un plano suelto, ni peor decepción que un primer *assemble*". Porque en rodaje se pueden emocionar cuando hacen un buen plano. Te lo enseñan porque la actriz estuvo muy bien, o porque había un movimiento complicado de grúa que salió perfecto, y es algo que estimula a imaginarse el resto. Pero luego cuando se enfrentan al primer montaje es: "Y ahora ¿qué hacemos con esto?". La entereza que tiene que tener un director es enorme porque se puede hundir en cualquier momento.

El trabajo del montador es apoyarles y que no apliquen las ideas anteriores de una manera mecánica, sino explicarles que tienen una nueva oportunidad. Es una pedagogía para que entiendan que, si hicieron diez versiones de guion, puede hacer otras diez versiones de montaje. Seguimos trabajando, puliendo, modificando. Y que esto no se acaba ahí, que cuando ponga música, van a seguir creando.

**Ana**: En mi caso no he tenido que hacer tanta pedagogía, quizá porque vengo de una escuela donde ya dejaban muy claro qué es el montaje, y casi todos los directores o directoras han venido con una actitud de probar, de "vamos a jugar". A veces te encuentras con que cuesta su tiempo hacer ciertos cambios, pero…

**Luis**: Pero eso es suerte. En mi generación no era así.

**Ana**: O quizá es que hemos empezado todos juntos.

***¿Qué consejos les daríais a los directores?***

**Luis**: Que lo hagan bien [risas].

**Ana**: Yo, consejo, no sé. Elegir muy bien los proyectos. Yo procuro no coger nada con lo que no tenga afinidad. El trabajo de montaje es tan intenso, que si te metes en un proyecto con el que no conectas, es un infierno. Es más un consejo para montadores. Y la relación con los directores es importante. No se trata de que te apetezca ir a tomar una caña con ellos. Es que debes poder entenderte más allá de la película. Tener una conexión en lo humano, en la manera de trabajar, en el respeto, en la ilusión… inclu-

so en lo estético. A mí la cuestión meramente profesional, de que me pongo la careta de montador y hago lo que tú quieres, no me interesa nada, cero. Lo he hecho puntualmente, pero yo hago cine porque quiero vibrar en cada proyecto.

**Luis**: Eso es un privilegio.

**Ana**: Yo me siento súperprivilegiada.

**Luis**: Lo que pasa es que a veces estás en proyectos que no tienen mucho interés, pero estás a gusto con tus compañeros. No estás haciendo arte sino tirando de oficio y estás bien. O al contario, que te metes en un proyecto que parece muy interesante a nivel intelectual, pero luego la coyuntura es venenosa.

***Centrándonos en el momento clave de la sala de montaje, ¿cuál es vuestro sistema para empezar una secuencia? ¿Tenéis un método fijo para montar cada película?***

**Luis**: Mi sistema, que es un poco kamikaze, un poco destroyer, consiste en no saber nada. Yo intento no leerme el guion, no conocer a los actores, nada. Intento descubrir el guion a medida que me va llegando el material, como una labor de detective. Por ejemplo, me llega la secuencia 28 y el actor tiene un ojo morado, ¿por qué será? [risas entre nosotros]. En la 67 tiene el brazo escayolado, ¿qué habrá pasado? Es difícil, porque a veces te llaman del rodaje porque han tenido un problema y no puedes ser tan punky. Cuando me encuentro con el director o el productor al empezar un proyecto, les pido que me cuenten lo mínimo. Me gusta hacerlo así por varios motivos. Así no buscas intenciones determinadas en una secuencia. Porque si el guion apunta hacia algo concreto, ya estás prevenido, pero ¿y si la secuencia no lo da? Es mejor no tener ideas preconcebidas. Además es por una cuestión lúdica. Pasamos mucho tiempo con el material y así es más divertido.

***Desde luego es muy curioso. Mira que en estas entrevistas hemos oído cosas muy raras, pero es la primera vez nos dicen algo así.***

**Luis**: Ja, ja. Sí. Me encanta. Fíjate que tengo amigos que incluso se hacen un mapa a partir del guion. Pero yo no. Me aficioné a esto de ir averiguando la historia en la época de los cortos. Cuando iba a proyección en el

laboratorio, y veía dos o tres bobinas desordenadas, sin sonido, sin saber nada. Vas armando en tu cabeza, vas montando, porque montar es ordenar, para darle un sentido. El primer montaje siempre empieza en la cabeza. Así que, a día de hoy, en la era digital, intento reproducir aquella experiencia.

Con algún director he tenido que fingir que me había leído el guion, que me había gustado, pero luego cuando ya hemos tenido confianza le he confesado que nunca lo hice [más risas del grupo imaginándonos la escena].

**Ana**: Yo es que me he encontrado con proyectos muy dispares. Últimamente he hecho más ficción, pero venía de hacer más documental, ensayo, videoarte… Y a veces me ha pasado que he llegado cuando el proyecto ya estaba empezado, sobre todo si era segunda montadora. Entonces esta metodología de empezar de cero no me la he encontrado tanto. O a veces por ser películas de autor, o *low cost*, venían con un trabajo previo de montaje del director, que es como un hombre o mujer orquesta, y a mitad del proceso se dan cuenta de que tienen que meter a alguien. Entonces yo tenía que abstraerme, e ir modelando a partir de una base un poco caótica.

**Luis**: Te encuentras con un cimiento hecho por otro.

**Ana**: Sí. Yo me he llegado a enfrentar a un proyecto en el que el director sólo había metido las tomas que quería montar. Porque no tienen la metodología de montaje, Y al revisar, me iba diciendo: “De esto hay más material, de aquí también hay más…” y teníamos que ir al disco duro a encontrarlo. Así que cuando me llega un proyecto más organizado, prefiero ver primero todo el material y si es posible en orden.

**Luis**: ¿En orden de montaje o de rodaje?

**Ana**: De montaje. Si puedo, sí. Luego hay proyectos, como en documentales, en que empezamos a montar a medida que se van rodando. Al cabo del tiempo hay nueva ronda de material y lo volvemos a revisar e incorporar.

Mi sistema es ir detectando los momentos que tienen algo de magia, algo especial. Lo otro no se descarta, pero vas seleccionando. Metafórica-

mente lo comparo con los métodos que hay para la escultura. Una opción es la escultura de barro, vas añadiendo trozos: pues esto va a ser el brazo, esto la cabeza... y vas sumando hasta tener todo el cuerpo. Un ejemplo de este método es la película *Niñato* (Adrián Orr, 2017). El director rodaba en inverno y montábamos en verano, y así durante cinco años. En esta película se trataba de ver, de cada año, ¿qué cogemos? En otras ocasiones es todo lo contrario, dispones un montón de material y vas seleccionando hasta tener un *assemble* de cinco horas, y luego seguimos reduciendo. Es más como la técnica de escultura de vaciado de la piedra, es decir, tengo todo el bloque y a partir de aquí, voy eliminando.

**Luis**: Esa metáfora la uso yo también para mis clases. Por adicción o sustracción. Y es curioso que hay ocasiones en que en una misma película usas los dos métodos. Hay secuencias en las que dices: estos dos trozos tienen que ir dentro seguro, pero no sabes cómo se va a rellenar el resto. Vas construyendo el *timeline* con los puntos fuertes de todo el bruto, pero con muchos huecos entre medias. En cambio, otras veces es justo al revés. Pones todo, todas las tomas y vas reduciendo. Al final es como un concurso de elegir qué plano utilizas para este momento de la historia. Al principio valen varios, pero según va quedando la peli, es la misma secuencia la que te dice, esto ya no pega, lo descarto. Es la adicción y la sustracción.

**Ana**: Incluso para películas enteras. Algunas se han montado claramente a base de ir añadiendo y otras al revés.

Y luego, en plan organización, una cosa que me funciona muy bien es tener todos los planos juntos en una *reel*, de forma que si quiero revisar algo, pueda ver también lo anterior que descarté. O sea yo eso de organizar el material por *clips* (aislados) lo odio. Yo quiero tenerlo secuencialmente y así cuando buscas algo: "¡Ah! Me he encontrado esta otra cosa".

***Es como las antiguas bobinas de la moviola, que tenías que pasarla entera para encontrar las tomas.***

**Luis**: Sí. Yo la llamo la [versión] 0. Es todo lo que hay, ordenado por claquetas, tomas buenas, tomas malas. Aunque sean unos detalles que se rodaron otro día, o unos planos de la segunda unidad, ahí va absolutamen-

te todo lo de esa secuencia. Te sirve para más adelante, cuando ya tienes tu montaje hecho y lo quieres pulir, yo vuelvo a la 0, y me la paso toda. 40 minutos o lo que sea. Es lo que dice Ana, que igual había cosas descartadas, pero de pronto ¡zas!, encuentras algo que no esperas. Después de dos meses, lo ves de nuevo, para solucionar una mirada, o una acción que no funciona, una cerrada de una ventana, y ¡ostras! pero si estaba aquí esto. Incluso me sirven los parones. En ficción lo que está fuera de las claquetas lo he usado mucho. Un actor que no hace nada, sólo parado, esperando que le den acción y mirando al infinito. Esos momentos son sagrados, porque no está actuando. A los ayudantes siempre les digo que no se tira nada, que no podemos perder ni un *frame*.

**Ana**: En documental también. A veces encuentras algo que ni te acordabas, que habías descartado, y al revisar material antiguo, te da sentido a otras secuencias y acaba abriendo nuevas vías, convirtiéndose en un hilo narrativo fundamental.

***Nos interesa mucho esta posible deriva de la idea original, o reescritura de guion, pero en los documentales ni siquiera se puede hablar de reescritura, sino de que el guion se escribe en montaje.***

**Ana**: Sí, absolutamente. Pero esto es abrir un melón. A mí muchas veces me preguntan, si has estado escribiendo la peli, ¿te ponemos en los créditos de guion? Y no, para mí es que el trabajo de montaje implica eso. Si me pones en créditos es por una cuestión práctica.

**Luis**: Es una cuestión de derechos [de autor].

**Ana**: Una cuestión mercantil. Pero para mí el montaje es eso, escritura en imágenes.

**Luis**: En montar está implícito que reescribes. Si entiendes bien el trabajo de montaje, o del editor, en inglés, es que hay participación en el guion, no es algo mecánico.

**Ana**: ¡Si fuese eso qué aburrimiento!

**Luis**: Hay reescritura, seguro. El melón es si debería haber autoría o no. Yo conozco muchos montadores que antes de empezar a trabajar un documental piden figurar en los créditos de guion por los *royalties*, porque dicen: “Ya que me vais a pagar una miseria, y voy estar un año o más, por

lo menos que pueda cobrar los derechos de autor cuando se emita por la tele [que cobra el guionista, pero no el montador].

***El debate sobre la autoría es algo que se repite en todas estas entrevistas. Aunque haya quien conciba la actividad de guion y montaje como algo separado, en el fondo es muy parecido.***

**Luis**: Entender el montaje es asumir que implica cambios o incluso cambios radicales en el guion. En documental ni te cuento, porque puedes cambiar el sujeto, o el conflicto original. En ficción suele ser más sutil, cambias personajes, pules la trama, los resortes del guion… pero no es frecuente que le des la vuelta a la historia de manera radical. Quizá alguien del reparto cobra importancia, o al revés.

**Ana**: No sólo modificas guion. En montaje modificas fotografía, modificas movimientos de cámara, modificas interpretación. Incluso cuestiones de realización que se deciden en montaje. Ahora con el digital, igual se decide que este plano no va fijo, sino que se va a hacer un *zoom*… Todo acaba manipulándose.

**Luis**: Siempre hemos estado muy cerca del guionista y del director, pero ahora además también ayudamos al cámara, porque podemos retocar el encuadre, por ejemplo, para continuar un movimiento que en rodaje se había parado. O hacemos un *split* [pantalla partida] y cogemos una toma para el actor principal, pero en cambio el escorzo [la silueta de la persona que escucha] es de otra toma, para elegir lo mejor de cada interpretación.

***¿Hacéis muchos de esos efectos invisibles?***

**Luis**: Muchísimos, cada dos por tres. Antes era más difícil, pero ahora… aunque a veces el productor se pone nervioso. Yo le digo, si no es un efecto. Es sólo una pantalla partida. Si yo lo hago aquí en el Avid, en baja calidad, y no te has dado cuenta, un compositor lo hace con facilidad. Es un puzle para ayudar al actor, al cámara…

**Ana**: O uniendo diferentes tomas de audio y de vídeo…

**Luis**: Y no sólo nosotros. Esto es un *coworking* de montadores y lo hacemos todos. Aquí tenemos cuatro salas donde van pasando varios y en nuestras tertulias nos contamos. Hasta ahora no éramos muy conscientes de esta labor compositiva, pero ahora es así. Después de estos años del

digital, es una faceta más de montaje, hacer que todo fluya, terminar de componer los planos para que todo case, un plano con el siguiente…

**Ana**: O incluso con el montaje interno. *Los días que vendrán* (Carlos Marques-Marcet, 2019) se había rodado a 4k, y queríamos unos silencios que no estaban, lo que suponía cambiar un poco cómo se había rodado. Al final en montaje lo que se hizo es un *zoom in* a él, mientras ella seguía hablando, fuera de cuadro, lo que nos permitía cortar y manipular lo que nos interesaba. Es decir, lo que era un plano medio fijo, se convirtió en otra cosa, con una panorámica, con los tiempos correctos.

**Luis**: Hay muchos proyectos, sobre todo en documental, que ya ruedan a 4K o 5K, sólo para luego poder hacer estos arreglos, cambiando el encuadre en postproducción.

***¿Os ponen limitaciones? Por ejemplo, ¿os dicen: "No podéis hacer tantos splits o tantos reencuadres"?***

**Luis**: No. Éstos no porque son muy baratos, muy sencillos. El que es más caro es el que tiene generación digital. Los de composición 2D cada vez son más baratos. Si hay que borrar un micro o disimular algo… Mira, nosotros no hacemos efectos, pero si el productor me dice que no, le digo que lo hago yo. Se lo regalo.

**Ana**: Yo lo tengo que preguntar. Igual porque son pelis más *lowcost*. Si hay que juntar dos tomas... o así.

***¿Creéis entonces que ese tipo de cosas mejora el montaje? ¿Se puede decir entonces que las nuevas herramientas del digital son útiles para el lenguaje o lo importante sigue siendo el talento del montador?***

**Luis**: El espectador nunca ve si una película está bien montada o no. Va a decir si una película le emociona, y eso tiene mucho que ver con nuestro trabajo, con la atención al detalle en montaje. La mayoría de las veces son cosas imperceptibles, cosas que el espectador no va a percibir, al menos a nivel consciente, pero hacen que la película sea mejor. La parte de selección de tomas es esencial. Lo que te mandan de rodaje al día es muy poco, quizás 40 minutos. Me lo veo varias veces yo solo. Ahí haces un trabajo de interiorizar la peli y de memorizar emociones a nivel actoral. Luego, dos meses después, cuando estoy montando con el director, a lo mejor un per-

sonaje va tomando un cariz que digo: “Espera. Si va por ahí, entonces déjame abrir la secuencia 10, porque recuerdo otra toma… Es de sutilezas. Estamos cambiando la percepción del espectador con la suma de muchas microdecisiones.

***¿Es éso lo más difícil del montaje?***

**Ana**: El inicio de mirar el material, de intentar entender la película, es un primer momento que para mí es el más aterrador. Con la *timeline* vacía, que yo asocio con el *horror vacui*, como la página en blanco de los escritores.

**Luis**: Y perdona, que el director, hagas lo que hagas, siempre se va a sentir decepcionado. Sobre todo, con los que trabajas por primera vez. Da la sensación de que es como un *casting* y todo lo que haces está mal. Hasta que no te ganas su confianza, se pasa un tiempo muy incómodo. Pero es que además cuando se trata de personas que también han hecho el guion o que se han basado en una historia personal, se sienten un poco ultrajados porque estás tocando su vida. Así que tienes que hacer un poco de psicólogo para vean que eres su cómplice. Es un proceso de seducción con el director o directora, porque en rodaje están dos meses con setenta personas y luego se pasan cuatro meses solo contigo.

El montador tiene una responsabilidad porque el director está hasta las narices. La primera semana igual quiere ver algo, pero después, juegas únicamente con la toma que está en el montaje. Yo me lo paso muy bien con la actuación.

Esto se ve por ejemplo en la peli de Ana de *Verano 1993* (Carla Simón, 2017). Que las niñas tienen un aire casi de documental, muy espontáneo.

**Ana**: El rodaje no era documental, pero sí es verdad que hacían tomas muy largas para luego elegir en edición. Me han preguntado varias veces: lo de que la niña llorara al final, ¿lo hicisteis en montaje? ¡No! Claro que no. Carla trabajó mucho con ellas esa naturalidad. Pero estaba escrito.

***Pues daba la sensación de que estaba sucediendo mientras rodabais. ¿Cómo lo haces para encontrar tu camino?***

**Ana**: Para mí en la sala hay dos sensaciones contradictorias pero muy necesarias las dos. Por un lado, es el enamoramiento con el material, que te

hace ilusionarte y creer que vas a hacer una película estupenda. Y por otro lado, el escepticismo, porque también ves otras mil cosas que te generan muchas dudas. Es necesaria una combinación de las dos. Porque si estás sólo en el escepticismo es fatal. No enganchas con la película, ni con el director… pero si estás únicamente en la ilusión, no intentas mejorar las cosas.

**Luis**: Es que la combinación debería ser un espíritu crítico, y un espíritu hipercreativo. Se trata de hacer brillar las virtudes y disimular las carencias.

Mira, yo cuento una anécdota que se repite siempre, porque he estado en muchas reuniones de preparación [además de montador, Luis de la Madrid ha sido director de un largometraje y director de segunda unidad y FX en muchas otras]. Es habitual que haya una secuencia en el guion que no funciona, pero el director dice: "Bueno, pero como la intención de la secuencia está clara, ya veréis cómo en el rodaje, con los actores, conseguimos que funcione". Entonces en el rodaje sigue dando problemas, y el director dice: "Bueno, pero en el montaje ya veréis como funciona". Y luego: "Bueno, pero en el sonido…" [risas de todos de nuevo]. Es una secuencia que no funcionaba desde el principio, pero para todos los que trabajamos en esto, la conclusión importante es que el proceso que viene después del nuestro todavía es una nueva oportunidad para aportar cosas. Yo he tomado decisiones muy bestias en sonido o en mezclas. Quizás no cambian la película, pero sí que añaden matices al relato, cambian la percepción del espectador.

***Aprovechando esta oportunidad os preguntamos, ¿montáis con música? ¿Y si es así, de dónde la sacáis, de bandas sonoras anteriores, del propio músico, o de librería?***

**Luis**: Yo detesto poner música. Monto siempre sin ella. O sea, si el músico que va a hacer la banda sonora ya está incorporado, entonces sí, le paso secuencias y pongo las maquetas que me da. Pero éste es un proceso que hay que hacer específicamente con el músico de la película. Lo de poner temas provisionales de otras bandas sonoras, no. Además todos eligen las mismas que están de moda. Bueno, cuando hay que hacer un pase con los productores o con las televisiones, entonces hay que poner algo, porque una peli hay que verla vestida con música, pero ese proceso prefiero

no hacerlo yo. Le digo al ayudante que se vaya con el director a la sala de al lado para que escojan lo que quieran. Otras veces, lo que hemos tenido era una montadora de músicas que venía sólo para esa tarea. Porque cuando tienes una peli de género, así trepidante, tiene mucha música. Y eso hay que verlo vestido.

Pero cuando estoy montando, prefiero hacerlo sin música. Además es que he tenido muy malas experiencias al pasarle al músico esa referencia de lo que nos gusta. Procuro darle las secuencias sin ella, aunque a veces él insiste, no como inspiración, sino únicamente para ver donde la hemos colocado. Sin embargo luego me he encontrado con que nos da una copia muy parecida, como un *cover* de lo que ya estaba puesto, casi un plagio. Y lo entiendo, porque los músicos tienen tan poco tiempo que es posible que, inconscientemente, si oyen algo, ya lo están reproduciendo. Aunque yo creo que deberían empezar de cero, para ser originales.

**Ana**: Yo he trabajado en pocas películas que lleven *soundtrack* hecho para el proyecto. La mayoría eran con música diegética o a base de material de archivo. También hemos experimentado creando ambientes con sonidos. Y ahora estamos trabajando con una empresa que nos propone temas. Todavía no lo tenemos cerrado, por lo que es posible que cuando encontremos los temas definitivos, haya que remontar algo.

**Luis**: A mí me pasó en una película que me cambiaron la música. Se trataba de una secuencia que estaba mal rodada, y la única manera que vimos de salvarla era hacerla en plan videoclip, muy vistosa, pero sin explicar mucho. Así que elegimos una música que nos iba bien y que nos aseguraron que tendríamos los derechos. Y la montamos jugando con el ritmo y la estética, con congelados, con *flashes*... Pero cuando llegamos al estreno nos la habían cambiado por otra que no tenía nada que ver. La melodía diferente, la base rítmica era completamente distinta y no coincidía nada de lo que habíamos pensado.

***Y para estos pases, ¿pedís también una guarrimezcla a los de edición de sonido? [Éste es el nombre que se le da a la mezcla provisional que se prepara para este tipo de pases, precisamente para vestir las copias de montaje antes de que pasen a la correspondiente fase de la postproducción de audio].***

**Luis**: Sí. Yo sí la pido. Hay que conseguir que el visionado del *offline* [ese primer corte, en plan borrador] sea fácil de ver para los espectadores que vienen. Es decir, que si hay un efecto, se pone una maqueta [sonora] del efecto. Si puedes permitirte el lujo de mandarlo al estudio y que te hagan esa premezcla de diálogos con cuatro ambientes, mejor. Y si no, aquí con el ayudante te lo curras, aunque sea acabando tarde. Pero el día del visionado hay que procurar que la experiencia sea lo más parecida a lo que se va a ver en cine. Yo tengo recuerdos de estar fines de semana con listas interminables, arreglando cosas para un pase. Que si poner el timbre, las lluvias, la frase que había que cambiar…

***¿Incluso aunque sea un pase sólo para los productores?***

**Luis**: Sí. Y te crees que está todo y siempre falta algo.

**Ana**: Incluso para mí sola también. Es que un ambiente u otro te puede cambiar el ritmo de montaje. A veces necesitas pasar a otro ambiente para marcar una elipsis. Si esa atmósfera no corresponde, no se va a leer correctamente.

**Luis**: Tienes razón. El sonido ayuda tanto a leer la imagen. El sonido es como las collejas que le vas dando al espectador para que sepa en qué se tiene que fijar.

***Y aparte de los productores o de otros técnicos, ¿hacéis también pases con otro tipo de público para ver su reacción?***

**Luis**: Sí, claro. Aquí cabemos hasta doce personas y hemos hecho incluso *focus groups*: con chavales, con mayores de cuarenta… Algo informal, pero luego puede hacerse un debate.

**Ana**: Nosotras, entre unas cuantas amigas o amigos, montadores y directores de la quinta, tenemos un grupo que nos vamos aportando. Hacemos pases, o quedamos un día.

**Luis**: Claro. Por ejemplo, Guille de la Cal me ha invitado a ver las últimas que ha hecho con Balagueró.

***¡Qué envidia la colaboración entre vosotros!***

**Ana**: Es de lo más bonito que tenemos aquí. Venimos y cada uno da su opinión. Luego coges lo que quieres y lo que no quieres, no. Pero sí lo

hacemos mucho. Incluso de pasarnos varias versiones. Con gente que tenemos confianza, igual al cabo de un mes te digo: "Mírate esto nuevo, a ver qué te parece".

***¡Qué maravilla! Recuerda a lo que eran los antiguos estudios.***

**Luis**: Sí, como era Cinearte. Allí hice varios amigos como Iván Aledo o Pepe Salcedo. Por cierto que cuando yo llegué a Cinearte, me echaron al segundo día. Sí, luego me volvieron a contratar enseguida, pero ese comienzo fue duro. Era con la película de *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001). El rodaje había empezado un lunes, y el martes por la noche vino el director a ver algo. Le dije que no tenía nada, porque yo había llegado esa misma tarde de Barcelona. Pero él insistía, así que le puse la *timeline* con cuatro planos que estaba haciendo. A la mañana siguiente me dijo producción que me echaban: "Es que le has enseñado una mierda". Recuerdo estar hecho polvo en el bar, y entonces Pepe e Iván se portaron muy bien conmigo. Me dieron ánimo, me aconsejaron. Fui a ver al director. Le expliqué que no había tenido tiempo ni para deshacer la maleta, y él me dijo que le preparara algo nuevo para el sábado. En ese momento ya tenía toda la semana montada, con lo que no hubo más problemas. Me dijo: "Perdona, ¿la he armado muy gorda, no?". Luego, como la historia había corrido como la pólvora, él se ocupó de ir contando que había trabajado bien conmigo. Pero Iván y Pepe me trataron de puta madre.

Desde que desaparecieron los estudios, o los laboratorios, donde estaba todo el mundo, la profesión de montaje se ha vuelto muy solitaria, cada uno en su cueva. Cuando encontré este local mi ilusión era que viniera todo el mundo.

**Ana**: Cuando Luis montó este sitio, yo quería venir, pero los proyectos que tenía eran muy *low cost,* o lo típico que la productora te pone un Avid en el cuarto de las escobas…

**Luis**: ¡Eso es tan típico! Pero por fin lo hemos conseguido.

**Ana**: Y ahora ya me quedo aquí, lo tengo clarísimo.

**Luis**: Mi ideal es que seamos un *coworking* de montadores. Quiero poner dos salas más. Que podamos hablar y ayudarnos. Además, como ni Anita ni yo somos de la parte técnica, aquí tenemos a Demián, que es informá-

tico, y a Guille, que es un excelente montador, pero además es coordinador de postpo y así estamos cubiertos. Podemos incluso ofrecer el servicio completo para hablar con el dire de foto, o con el DIT.

**Ana**: Ahora estamos en un momento muy bonito, en el que se está dando visibilidad al montaje. Entre estas iniciativas y AMMAC, he conocido a mucha gente.

**Luis**: Es lo que decíamos de la revolución digital. Antes el montador tenía un conocimiento casi arcano de lo que había que hacer en el laboratorio. Ahora los productores ruedan sus vacaciones con el móvil, las editan y las publican en el momento. Se sienten liberados del laboratorio y quieren que el montaje funcione también así. Se ha producido un desprestigio del montaje. Como si montar fuera una simple ejecución técnica y con comprar una máquina es suficiente. Pero se está viendo que no es así, que es un oficio narrativo. Necesitas un montador que aporte a la película. No vale únicamente con poner un ordenador y llamar a tu sobrino que acaba de hacer un máster.

***También hay cada vez más directores que montan solos.***

**Ana**: Pero luego muchos se arrepienten a mitad del proceso. Yo me he encontrado con varios así, que cuando se ven con todo el material, no saben qué hacer.

**Luis**: El montaje sí tiene una parte técnica, pero eso es lo de menos. Lo importante es la contribución narrativa. Las asociaciones lo que están haciendo es dar una colleja al productor para que se dé cuenta de que necesita una figura, un jefe de equipo que le dé sentido al discurso de una hora y media para que se entienda.

***Y por el contraste también. Hay directores que sí saben mucho de narrativa, pero les sigue conviniendo tener un montador que les aporte otro punto de vista distinto al suyo, otra opinión. Por ejemplo, tú mismo, Luis: has dirigido una película, pero tenías un montador, en lugar de haber elegido montarla en solitario.***

**Luis**: ¡Hombre! Para una vez que podía ir a una sala de montaje a poner los pies encima de la mesa sin hacer nada… je, je. No. Ni siquiera fui a montaje mientras estaba rodando.

**Ana**: Es importante lo que te aporta otra mirada. He trabajado en dos películas, en las que las directoras son montadoras, pero no han querido montarlas ellas, han buscado alguien para montaje. Así contaban con un enfoque distinto. Ni mejor, ni peor. Pero les daban otra visión.

**Luis**: Es lo que decía Pepe Salcedo. El montador tiene que estar al lado del director, como el primer espectador. Por eso no quiero conocer el guion, quiero que sea la imagen la que me diga lo que cuenta. No quiero saber qué expectativas tenían, qué intenciones, sino lo que han conseguido. El director está contaminado porque lleva tres años con un proyecto. Sobre todo los directores noveles. Son los que peor juzgan su propio trabajo. Quizá han hecho un ejercicio con la actriz, pensando en su madre muerta. Pero el espectador no tiene ese dato. En la imagen sólo hay una señora triste. El espectador no sabe en qué estaba pensando la actriz. Hacer que doscientas personas entiendan lo mismo a partir de tres planos seguidos es difícil. Para eso está el montador, para explicarle al director cómo se va a interpretar esa imagen.

En mis clases prácticas siempre les pregunto a los alumnos por qué. ¿Por qué ponen ese plano o por qué creen que se va a entender así la secuencia? En literatura es más fácil. Escribes que, oliendo una magdalena, empezaste a recordar tu infancia. Pero si en cine pones a un señor mayor oliendo una magdalena y por corte, pasas a un niño corriendo por la playa [risas de todos nosotros] el público no tiene por qué pensar seguro que eso es un *flashback*. Hay que controlarlo.

No hay nada peor que un público perdido porque no sabe qué le has contado. A no ser que quieras hacer algo abierto, interpretable.

**Ana**: Pero hay que saber dirigir de esa forma abierta.

***Y ahora está introduciéndose otra vez la figura del productor creativo, ¿no? Es decir, que en lugar de que sea el director el que tome las decisiones finales, sea el productor el que tenga el corte definitivo.***

**Luis**: Siempre. Yo en todas las que he trabajado el productor siempre tiene más derecho que el director, sólo que no lo ejerce. Lo delega en el director, que para eso lo ha contratado. Yo creo que es muy buen tándem trabajar con productor y director. Esto que voy a decir es un poco raro, pero hay que pasar de una situación de celos a una situación de trío. Además el

productor es el que está peleando con las teles y las distribuidoras, está dando la cara por las cosas que hacemos en la sala de montaje y se merece un respeto. Sin él no existiría la película. Así que ese tándem ayuda a mantener los pies en el suelo. Sobre todo en las de acción, o de género, más abiertas al mercado internacional. El director puede tener la tendencia a ser original, porque sí, pero el productor es el que sabe lo que están vendiendo a la industria. Así que a veces hay que recordarle al director que está siendo demasiado egocéntrico, que hoy no puede ser Fellini, sino que está haciendo una peli de miedo para adolescentes.

Tenemos la idea del productor del dinero que no sabe de cine, pero no es así. Yo he trabajado con gente muy inepta y con gente que es alucinante. La profesionalidad con la que me han mandado informes de Estados Unidos no me la he encontrado aquí.

***¿Informes? ¿Te refieres a informes sobre visionados que han hecho del montaje?***

**Luis**: Sí, pero absolutamente completos. Primero dos o tres páginas de descripción general sobre la película, con lo bueno y lo malo. Por ejemplo: "Sabíamos que la trama sería así… pero el personaje principal ahora es…". Después, muchas más páginas con un análisis pormenorizado minuto a minuto, con anotaciones con código de tiempos, de toda la película. A veces lo que hacen son preguntas "¿Aquí va a haber algo en postproducción para que se entienda que …?". Otras son sugerencias sobre mover una frase de sitio o un cambio. Y tú a su vez contestas: "Esto lo haremos, esto no… cuidado que si hacemos este arreglo aquí, repercutirá tres secuencias después…". Pero todo muy profesional, sin insultos, a favor del producto. Yo cuando hice mi película de director no lo viví como algo traumático, todo lo contrario. El personal de Lionsgate [una productora americana] vino a Londres, pasamos toda una tarde, con su equipo de asesores, repasando todo lo que decía su informe. Algunas cosas eran discutibles, pero nada era un disparate, y por el bien de la peli, para que quedara lo mejor posible. En cambio, en España, igual viene uno de la televisión y sólo dice si le gusta esto o no. Bueno, me he encontrado con gente inepta aquí y allí. Financieros que únicamente hacían cine por una cuestión de estatus. Pero en general, los productores saben mucho. Sobre todo, los de cine comercial tienen un conocimiento experto del producto,

del *target* y dominan todos los ejemplos de cuánta taquilla hizo tal película y por qué…

***La del productor y director es una combinación que funciona, pero si no se llevan bien… ¿qué hay de estos ejemplos en los que el productor ejecutivo o el showrunner hace cambios sin contar con el director o sin que siquiera esté presente?***

**Luis**: En las series es así. En series el director no es el autor, es una figura funcional. Han confiado en él para que lleve a cabo las ideas del otro. Los capítulos los cierra el *showrunner*. Igual al director le cambian media hora y él no tiene nada que decir.

**Ana**: Yo he tenido varias experiencias de productores metidos en la sala. Unas para bien y otras negativas. Alguna ha sido negativa por no entendernos bien dirección, producción y montaje, y tener batallas. Pero aunque estés haciendo cine de autor, en el que la implicación del director no es la misma que en un cine más industrializado, al final el largometraje es propiedad de la productora. Por otro lado, en esta última película, los productores han visto muchas versiones. La controlan mucho. Nos dan otra visión, que a nosotras que llevamos tanto tiempo, nos viene muy bien.

**Luis**: Eso es lo que yo aprecio.

**Ana**: Yo alucinaba. Ven como una versión por semana y están súper al tanto. También es verdad que esto te puede marear un poco. No por los productores, sino por hacer muchos visionados y enseñar a mucha gente, porque al final acabas tomando decisiones que no sabes si lo haces por ti, o por las opiniones de los demás.

Y luego, en películas *lowcost*, lo que me he encontrado muchas veces es con la ausencia de productores. Es que muchas veces no hay. Son largometrajes independientes, autoproducidos, y luego algunos van bien y ganan premios en festivales, pero al intentar hacer una segunda, los creadores no encuentran productores que levanten el proyecto porque como no son comerciales, ni hacen taquilla… Así que los directores trabajan en otra cosa, o son ayudantes en películas grandes, para conseguir dinero, o simplemente mantenerse, hasta encontrar una coproducción para su siguiente obra como autores. Yo no sé la solución, pero sabe mal.

***¿Pero esto ha pasado siempre, no? Es difícil encontrar dinero para cualquier película y mucho más para aquellas que no venden.***

**Ana**: Sí. Aunque al mirar ejemplos antiguos, de clásicos de la historia del cine, te preguntas, ¿y quién produciría esto ahora?

***Es un buen momento de trabajo, ¿verdad? [la entrevista es del año 2020]***

**Luis**: Es increíble. En Madrid es alucinante. Todos estamos viajando allí. El mundo series parece una burbuja, con las plataformas. Había noventa proyectos este año. Bueno, yo confieso que no veo series. No puedo.

**Ana**: Yo tampoco.

**Luis**: Estoy tanto tiempo afinando aquí en sala, que luego no puedo ir a casa y ver más. No me relajaría, no tendría la frescura de volver a concentrarme en los matices de mi trabajo, que lo quiero hacer con cariño. No se puede ser a la vez consumidor y creador. Es interesante cuando los directores me recomiendan algo concreto, por una secuencia…

**Ana**: Y a nivel estético no tienen nada que ver. El cine es una experiencia mucho más inmersiva.

**Luis**: No lo sé. Los directores dicen que es como una peli de ocho horas.

**Ana**: ¡Mentira!

**Luis**: ¡Ja, ja! En el fondo, si puedes contar algo en tres horas, ¿por qué la cuentas en ocho? Eso es que lo has hecho muy mal.

Yo lo que he tenido alguna vez es lo contrario. Es decir, un ejemplo de largometraje con problemas por no llegar a los 90 minutos, por lo que teníamos que inventarnos algo en montaje. Por otra parte, hay algo que no se entiende bien, pero que es importante decir: mis peores películas son mis mejores trabajos. Si partes de un guion excelente, con actores excelentes… cuando vas a montar casi va solo. Si partes de un guion malo, con actores con problemas, tienes que trabajar muchísimo. Seguramente la peli será mala, pero ¡mi trabajo! [risas generales]. Para conseguir simplemente que se pueda ver, habré tenido que hacer maravillas. Seguramente viendo el primer corte no darías un duro por la película, pero después de luchar mucho y hacer cuatro *retakes* y darle una vuelta al guion, por fin es

estrenable. Al menos cuenta una historia. Por eso, a pesar de que el resultado no sea bueno, y nadie se de cuenta, es mi mejor trabajo.

***Queríamos preguntar también por vuestros ayudantes. ¿Con qué equipo contáis?***

**Ana**: Yo lamentablemente poco. Justo ahora sí, pero por lo general sólo tengo ayudante al principio, para organizar el material. Luego se va y te lo haces todo tú. Bueno, vuelve al final para las entregas. Así que lo de tener un ayudante que esté en sala durante todo el proceso, prácticamente nunca, porque al final son pelis pequeñitas. No puedo convencer a los productores de que es una figura imprescindible. Tengo que hacer muchas más horas, porque no tengo una persona que me respalde, puliendo el sonido, o buscando material… A ver cuándo lo consigo.

**Luis**: Es una lucha. Varía mucho según la envergadura de la producción. Pero el montaje es un equipo, no un señor. Ése es el ideal. Yo siempre necesito a alguien. Cada día tengo un montón de cosas que pedirle al ayudante.

***¿Ayuda logística?***

**Luis**: No sólo es eso. Aparte de la logística de coordinar equipos, también son tareas creativas. Cuando empezaba el tema del digital, nos decían que ya no necesitaríamos ayudantes, pero no es así. Yo puedo hacer una cosa: u organizo el material que llega cada día o lo monto. Pero si me pongo a sincronizar y ordenar, entonces no hago más. Se acaba la jornada y me voy, sin haber avanzado en montaje. ¿Quieres que haga de ayudante o de montador? En eso aún nos peleamos.

O un día nos dicen que lo quiere ver el de Netflix. Vale, pero son las ocho de la tarde, acabo de dejar al director, y para tener una copia visible tengo que repasar el audio del montaje, y eso son dos días mirando que no se haya colado nada, añadiendo efectos, ambientes… Es decir, es un trabajo creativo de sonido. Aparte han mandado tres planos de FX, y unas maquetas, hay que reeditar músicas, porque el director me ha tocado aquí y aquí… así que tiene que venir un ayudante y arreglar lo que yo he guarreado. Es una lucha con producción para explicar que cada uno tiene sus tareas y es necesario un equipo.

***Después del montaje de imagen, ¿cómo es vuestra relación con los procesos posteriores de postproducción?***

**Luis**: Yo intento llegar hasta las mezclas. Estar con el director hasta el final. Incluso, si tengo confianza con él, cuando no puede abarcar todo el trabajo, lo hacemos entre los dos. Por ejemplo, me dice: "Estoy en Madrid para ver unos efectos, vete tú a revisar con el músico, o vete a grabar doblaje". En postpo hay que dar el visto bueno a tantas aportaciones creativas, que muchas veces el director no da abasto, y en quien delega es en el montador, porque es su mano derecha, el que mejor conoce la peli. Han ido proyectando juntos cómo se va a finalizar.

**Ana**: El sonido además te cambia el ritmo. A mí me ha pasado llegar a mezclas y encontrarme con una frase nueva, que habían metido de doblaje, de un personaje que no estaba en plano. Lo típico que lo habían hecho porque pensaban que así se entendía mejor. Y yo les dije: "Vale, se puede quedar la frase, pero entonces hay que volver a abrir el montaje, porque ahora el plano se queda corto. El ritmo ha cambiado, y hace falta que sea más largo". Entonces su respuesta es: "¡No! Mejor quitamos la frase, porque no vamos a volver a abrir montaje" [más risas de todos].

**Luis**: Es que hay decisiones con efecto retroactivo. Yo con esto me he enfadado mucho. Me da rabia que no me hubieran avisado antes. Por eso pido que me manden el montaje definitivo de diálogos, y de música, o los FX, para asegurarme. Pero a veces el productor tira millas, no te quiere molestar, o no te quiere pagar y no te avisan, por lo que ves esos errores ya en el estreno. Y hay tantos detalles que hay que controlar, que ni siquiera el director está al tanto de todos, desde un plano que debe ir más oscuro hasta un timbre.

**Ana**: A veces es incluso tan sutil como la distancia. ¿Por qué en mezclas hacen que suene ese timbre como si estuviera lejos, cuando tiene que sonar como si estuviera al lado?

**Luis**: Exacto. El director ni se da cuenta porque lo ha oído en nuestro estudio, pero nosotros sí sabemos cómo tiene que ir. Por eso es importante que estemos acompañándole en esos procesos. Intento exigirlo.

***En estas entrevistas hemos comprobado que ésa es una reivindicación común, o quizás un lamento generalizado, porque muchos echan de menos que los productores les dejen continuar, después de que oficialmente acabe el montaje de imagen.***

**Luis**: Es que el trabajo posterior al montaje es clave. Y son muchas voces. Dar el relevo no es simplemente pasar el testigo, como si fuera una producción industrial en cadena. Hay que explicar muy bien la película que pasas y cómo hay que interpretarla. Yo he llegado a pagarme el AVE para poder ir tres días a mezclas.

**Ana**: En películas pequeñitas, me he encontrado con que al final, como no hay dinero, cogen a un sonidista que no ha hecho cine en su vida. Y te encuentras que no hay trabajo de limpieza de diálogos, no hay trabajo de *foley*, no hay ambientes…

**Luis**: El sonido es importantísimo. Es más del 50% del trabajo actoral. Si bajas el sonido a una secuencia y te quedas únicamente con la imagen, como mucho puedes deducir el estado emocional de los personales por su expresión. En cambio, quitas la imagen, y sólo con el sonido entiendes todo, el estado de ánimo y la trama. Es fascinante cómo se percibe. El montaje de sonido hay que cuidarlo. Mi ideal sería tener aquí mismo al montador de sonido, que el ayudante sea montador de diálogos. Es un trabajo técnico, tiene que estar bien de calidad, de niveles, pero además hay algo fascinante de emoción. Por eso es terrible que la producción vaya teniendo cada vez menos dinero para esto. Porque el calendario se va complicando. Siempre que hay un problema se retrasa todo, el rodaje, el montaje… pero la fecha de estreno permanece.

***Terminamos la entrevista levantándonos del sofá, y hablando de posturas. Como los montadores se pasan la vida sentados, no son raras las lesiones, por lo que Luis nos recomienda tener las rodillas un poco por encima de las caderas.***

**Luis**: O si no, de pie, como decía Walter Murch.

***Pero estar parado de pie, sin andar, dicen que es malo. Yo he oído a algún escritor que se ha instalado una cinta andadora para ir moviéndose sin alejarse de la pantalla.***

**Luis**: Uy, eso ya es demasiado.

**Ana**: Yo lo que he probado es lo de la pelota. Te hace tener la espalda recta, porque como no te puedes apalancar…

# Alberto del Campo

Ganador de dos premios Goya por *As bestas* (2022) y *El reino* (2018), ambas de Rodrigo Sorogoyen, y nominado en otras dos ocasiones por películas del mismo director: *Que Dios nos perdone* (2016) y Madre (2019). Ha montado también *Competencia oficial* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2021) y series como *Patria* (Aitor Gabilondo, 2020) o *Antidisturbios* (Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen, 2022).

🔗 Link a la filmografía completa de Alberto del Campo en IMDB.com 🔗

Alberto del Campo

***Comenzamos la entrevista hablando de la serie que está haciendo ahora mismo: Galgos (Félix Viscarret y Nely Reguera, 2023). Le contamos nuestra propia experiencia al aterrizar en la televisión: acostumbrados al trabajo artesanal, casi preciosista del cine, los calendarios tan exigentes de producción de la tele fueron un choque muy duro, tanto como para pensar en dejar la profesión.***

Yo es que empecé a montar ficción en las series de televisión. Pero ya venía de la tele, de los *realities*, del entretenimiento puro y duro, de programas con un *deadline* [fecha de entrega] mínimo, tanto que a veces teníamos que lanzar desde el *timeline* del Avid [es decir que no había tiempo ni para exportar la pieza antes de lanzarla al aire]. Y por tanto cuando pasé a ficción me parecía una autopista. O sea para mí era bastante tiempo.

Luego, cuando vas cogiendo tablas, te apetece hacer las cosas lo mejor posible, pero te vas dando cuenta de que lo que se puede hacer en ese tiempo es una labor muy técnica. Con tal de que estén todas las secuencias, que los actores digan el diálogo y los planos estén pegados, era suficiente, y no debería serlo. Me daba cuenta de que faltaba por hacer el verdadero trabajo de montaje.

***Aproximadamente, ¿cuánto tiempo se invierte ahora en una serie que esté bien? ¿Cómo sería el calendario?***

Varía. Pero por ejemplo en *La ruta* (Borja Soler y Roberto Martín Maiztegui, 2022), empezaron a rodar en febrero y acabaron en septiembre. Ocho capítulos que se rodaron seguidos, y se montaron también seguidos. Según se iban cerrando capítulos teníamos dos semanas con el director. Y cuando se acabó de montar toda la serie, tuvimos otras dos semanas más por capítulo. Es decir con ella completa, volvimos a darle una vuelta a la serie en conjunto, para verla con otra perspectiva.

***¿Eso con el showrunner o con los directores?***

Con Borja Soler, el *showrunner*, que había dirigido cuatro capítulos. Otros dos los dirigió Belén Funes, y otros dos Carlos Marqués-Marcet. Al final, este *showrunner* y yo como que apretamos unas cuantas tuercas, movimos algunas cosas de sitio, para darle a todo una entidad propia.

En *Antidisturbios* (Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen) y en *Galgos* (Félix Viscarret y Nely Reguera, 2023), que es la serie en la que estoy ahora, tam-

bién tenemos tiempo. No tanto como en una película, pero sí que podemos darle vueltas, un tiempo para mandar a la cadena y recibir notas… Serán entre dos y tres semanas por capítulo con director.

***Eso después de lo que tú ya has ido montando por tu cuenta durante el rodaje, ¿correcto?***

Sí, una vez que el capítulo ya está armado. Esa es mi experiencia.

***Has dicho que empezaste en la tele, pero cuéntanos un poco más de cómo fueron tus comienzos.***

Yo estudié [el módulo de Técnico Superior en] Realización de Audiovisuales y Espectáculos. Mi idea era entrar en la ECAM; bueno, antes empezar a trabajar, y con eso poder pagarme la Escuela de Cine. Y después ser director de cine. Pero una vez que acabé el módulo, descubrí el mundo del montaje y me entusiasmó. En el año 2000 ya estaba trabajando de montador, en canal cocina, en el club de la comedia… Me gustaba mucho y se me daba bien. En realidad el montaje ya lo había descubierto cuando hacía mis cortos en el instituto, cuando vivía en Soria. Nos dejaban una máquina de VHS, que ni siquiera tenía código de tiempos, contaba por vueltas, los cortes salían donde salían. Ahí vi la cantidad de cosas que podíamos crear. También con el afán de maquillar un poco el trabajo de director, que yo hacía muy mal, porque no daba tiempo a grabar mucho, teníamos que hacer trucos con la música, con el sonido… Estaba más cómodo que rodando.

Y luego cuando vine a Madrid me fue muy bien. Empecé a trabajar en la tele, y ya nunca fui a la Escuela de Cine. Me hubiera gustado dar antes el salto a la ficción, pero no conocía a nadie. Era un mundo inaccesible, así que me fui especializando en *realities*. En eso era muy bueno, me llamaban mucho, y me lo pasaba muy bien. Mientras tanto yo lo compaginaba haciendo mis cortos de aficionado [como director], y pensaba, pues será en algún momento. Muchos amigos estaban como yo: les gustaría hacer cosas, hacer cine. Un día en el grupo, en el que estaba Sorogoyen, dijimos: vamos a hacer una productora para hacer lo que nos apetezca. Sin ninguna intención, simplemente quitarnos una espinita, porque nos iba muy bien a todos, pero queríamos hacer algo nuestro, algo de verdad. Esa fue la base de todo, el amor al cine, aunque lo veíamos como algo inalcanzable. Fundamos Caballo Films. Sorogoyen vino con el guion de *Stockholm*

(Borja Soler y Rodrigo Sorogoyen, 2013), que vimos que era fácil de hacer, y nos lanzamos a un *crowdfunding*. Rodamos en 14 días, en festivos, fines de semana. Igual que yo la monté en ratos libres. Ahí nos dimos cuenta que nos estaba quedando guay, que nos gustaba mucho.

***A la película le fue muy bien.***

Sí. Nuestra idea era acabarla, quizá algún día estrenarla, o que se viera en algún festival, pero de cara a poder ir luego a productoras o distribuidoras para poder hacer otros trabajos. Sin embargo, a la peli le fue mucho mejor de lo que nunca hubiéramos planeado. Fue al Festival de Málaga, estuvo en los Goya, a mí me nominaron en los premios del Circulo de Escritores, ganó el premio Feroz… Para todos fue lo primero que hacíamos. No sabíamos producir una película y lo normal es que nos hubiera salido mal. Pero se vio que Sorogoyen era muy buen director, el director de fotografía también, la guionista Isabel Peña…

***Hay incontables historias de gente que no lo consigue. O que llega a sacar una buena obra, pero lo pasan mal económicamente hasta recuperarse.***

Lo que sí es verdad es que lo hicimos con cabeza. No intentamos hacer algo pretencioso. Sabíamos que hay cosas que no podíamos rodar porque salen mal. Esto era una historia de nuestra generación, hablaba de nosotros. Sabíamos lo que estábamos contando. Teníamos los pies en la tierra, y estábamos todos a una, como un equipo, desde el principio. Por eso Sorogoyen es tan buen director: sabe crear una piña. No intenta destacar por encima de nadie, sino que nos da mucha libertad, porque sabe que vamos todos en el mismo barco. Y nos fue bien.

Yo había montado cortos, pero no algo tan sólido. Realmente ahí fue cuando aprendí a hacer una estructura de un largometraje, cómo hacerlo para que funcione. Saber dónde están las partes más importantes, las partes flojas, y quitando y poniendo cosas, para hacer una película compacta.

Había hecho parecido en *reality* shows, en temporadas de cinco o seis capítulos que íbamos modificando para que la historia fuera fluyendo. Aunque no intento compararlos.

***¿Por qué no? Siguen siendo historias que reconstruyes en montaje***

En ese momento empecé a ver cómo la narración se podía cambiar para llevar al espectador según como quisiéramos. Por ejemplo, en un *reality*, de una manera todavía muy burda, decíamos: "Estos dos personajes no queremos que se besen hasta el capítulo 6", a pesar de que ya se habían besado en el 1, pero íbamos manteniendo la tensión hasta…

***¿Eso lo ibas decidiendo tú también? ¿Tanto margen de maniobra tiene un montador en un reality?***

Es complicado porque son equipos muy grandes y hay un montón de filtros. Trabajamos con guionistas y directores, estamos siempre mano a mano. Pero sí, lo vamos haciendo entre todos. Ahí entiendes el valor del montaje a la hora de contar una historia. Por lo tanto, cuando me enfrenté a la película, esas herramientas las tenía. Lo de *Stockholm*, fue muy bonito. Estaba haciendo algo que a mí mismo como espectador me gustaría ver. Yo soy un apasionado del cine desde pequeño, y me encontré con un material con tanta calidad. El poder estar con unas imágenes que yo respetaba mucho, los actores a un nivel muy alto, muy bien rodado…

***¿Tienes algún consejo especial para los directores?***

Es muy complicado ser director. Aparte de tener mucho talento, es decir de tener grandes ideas y ser capaz de plasmarlas, tienes que poder tomar decisiones en frío, y además hay una faceta social con el equipo: me he encontrado con gente con mucho talento pero socialmente son nefastos, y el rodaje se descontrola. Es una pena, pero una película es pura política. Todo el rato. Desde que empiezas con el guion, peleando con los productores, localizaciones, actores… la vorágine del rodaje, como no tengas una personalidad muy fuerte, te pasa por encima.

También al revés. Hay personas que son líderes a los que todo el mundo respeta, y sacan las páginas de guion, pero luego les falta una chispa de talento.

Al final, parte de ser un buen director es saber sacar lo mejor de cada persona. Aprovechar a cada jefe de equipo que tienes. Eso implica darle una autonomía, saber escuchar. Me parecería un error llegar a la sala de montaje y decir esto tiene que ser así y así. Entonces, ¿qué más te da el montador que haya? Si valoras al montador, o al músico o al director de fotografía, las cosas salen mejor. Por ejemplo, Sorogoyen, últimamente ya

no pasa tanto tiempo en la sala como pasaba antes. Durante el rodaje da pocas notas de montaje. Porque espera que aportes tu visión y tu personalidad, es decir tu criterio. Luego, en montaje, ya habrá tiempo como para volver a cambiar las cosas si no le funciona. Es más, a través de lo que le has mostrado, a lo mejor a él se le ocurre otra idea mejor, y con su idea a mí se me ocurre otra mejor. De pronto todo funciona.

Pero cuando estoy con un director y dice: "Dos fotogramas más… dos menos… ahora corta aquí…", eso me parece contraproducente. Con algunos hay que consensuarlo todo. Eso limita un poco el trabajo de montaje. Creo que no van a llegar al mismo sitio al que se podría.

Con Sorogoyen es que experimentamos mucho. Probamos cosas, y vemos qué nos transmite. Evidentemente en una discusión en que cada uno quiere hacer una cosa distinta, yo le intentaré convencer. Si sus argumentos son mejores que los míos, pues lo dejaremos así [risas]. No quiero decir que sea una lucha, sino que trabajamos desde la experimentación. En las películas, aunque tengas una idea, hasta que no lo ves en conjunto, no sabes cómo queda. Te puedes estar volviendo loco con un corte en un momento dado, porque no tiene ritmo, pero hasta que no lo ves entero, no sabes si está bien o mal.

***Volviendo a lo básico, ¿cómo te enfrentas a una secuencia en blanco? ¿Siempre sigues el mismo método o varía en función del proyecto?***

Suele ser siempre igual. Veo el material. Veo el parte de rodaje, por si han cambiado algo del guion, o alguna línea de diálogo. Me refiero al guion rayado, las notas de la *script* las leo un poco más tarde. Intento ponerme en la cabeza del director para ver cuál era su idea original, que nunca es igual a lo que ha rodado. Entonces intento hacer un primer montaje plasmando todo muy claramente. Por ejemplo: "Pepito coge la taza con desazón".

***Es decir que sigues el guion tal cual estaba previsto.***

Lo que intento es que todas esas acotaciones sean muy evidentes. De lo que se trata es de dejar muy claro el guion en este primer corte, porque luego no lo vamos a volver a tocar nunca. Nos olvidamos de él para siempre, y trabajamos con la película. Hay cositas de éstas que según vas haciendo la peli van desapareciendo. Si no las trabajo mucho al principio se van perdiendo.

Esto en una primera versión. En otras siguientes voy dándoles un estilo más narrativo. Y luego cuando tengo la película más armada, me meto ya en cuestiones de ritmo.

Al principio meto más planos de lo normal porque sé que luego voy a ir quitando. Quitar planos es muy fácil y muy agradecido. Luego ya te metes en faena: "Pues esta secuencia no funciona. Tenemos que darle la vuelta".

Es más fácil tener la película hecha tal y como está en el guion, con todas las acotaciones marcadas, para ver luego, con una visión más alejada, tomando perspectiva, dónde falla, dónde hay que trabajar más. Si empiezas a hacerlo todo perfecto como tú quieres desde el principio, te puede quedar un monstruo muy raro.

***En ese sentido ¿no eres de esos montadores que lo dejan todo acabado desde el principio, sino de esos que prefieren un montaje rápido para luego ir afinando en revisiones posteriores, casi como si fuera con moviola?***

Sí, pero a ver si me explico: yo la intento dejar perfecta, de forma que si la ve cualquiera, la vea bien, aunque a lo mejor no con el estilo que llevará finalmente. O sea la afino mucho en esa primera versión. Intento dejar los cortes perfectos, las frases buenas, darle muchas vueltas al material... Además habrá secuencias que puede que no vuelvas a revisar, al menos hasta ese punto. Claro que vuelves a pasar por todas otra vez, pero igual no es de esas en las que te vas a remangar. Es decir que sí se quedan afinadas, pero sé que ese no es el estilo de la película porque seguramente no lo haya encontrado cuando estoy montando secuencias por separado. Después yo tiendo a quitar muchos planos y trozos de secuencia. En general el montaje es mover y quitar.

Me recuerda cuando yo hacía escultura con barro, cogíamos un trocito de aquí, y lo utilizábamos para dar volumen en esta otra zona.

***La metáfora de la escultura es recurrente para describir el montaje.***

Es que en el cine es igual. A lo mejor una secuencia que te sobra en un sitio, te funciona bien en otro. A nosotros nos pasó en *As bestas* (Rodrigo Sorogoyen, 2022) con la de los molinos. Es una secuencia muy pequeñita en que el protagonista va a ver un molino de viento. No acababa de fun-

cionar, la íbamos a quitar ya. Pero decidimos moverla [desde el tramo del principio] hacia el final de su parte, cuando ya estaba la tensión cargada. Y nos funcionó muchísimo. A priori la secuencia era buena, porque el personaje se enfrenta a unos molinos gigantes que le están dando muchos problemas, pero donde estaba antes no cumplía su objetivo. Sin embargo, cuando encontramos su lugar, de pronto sí resultaba, y además el resto de esa zona de la película también iba mucho mejor.

***Aprovecho para darte la enhorabuena por As bestas. Me gusta mucho, me parece una obra muy madura, pero también te confieso que no entiendo cómo ha sido un éxito de público.***

Yo tampoco [risas]. Ninguno lo esperábamos. Es larga, en francés, en castellano y en gallego, y no está doblada. Quizá es que estamos menospreciando al público y su capacidad para ver otras cosas más difíciles. Quiero decir que me hace mucha ilusión que esto pase, no sólo porque sea mía, sino por otras como *Alcarràs* (Carla Simón y Sonia Castelo, 2022).

***No sé si lo menospreciamos nosotros o se menosprecia él solito. Pero volviendo a vuestro trabajo, es curioso como el ritmo es tan distinto de otros ejemplos como El reino (Sorogoyen, 2018), que iba como un tiro, prácticamente a piñón fijo durante todo el largometraje.***

*As bestas* es mucho más difícil. Queríamos reflejar el ritmo del campo, de una vida dura. Había escenas de mucha tensión, intercaladas con otras contemplativas, incluso disfrutando de la naturaleza. Fue muy difícil dar con ese tempo, encajar todas las piezas. Es un *thriller* con un personaje que lo pasa mal todo el rato, y la sensación era: "Pues que lo maten ya. Si se lo está buscando…" Nos preguntamos y lo probamos, poner mucha tensión en la primera parte para llegar cuanto antes a la segunda.

Sin embargo, es importante hacer ver al espectador por qué no se va de allí. Porque luego llegamos a la segunda parte que es completamente distinta, con unos personajes a los que no les tienes tanto cariño. Y nosotros teníamos claro que queríamos contar la historia de Olga. Era un reto cómo llevar al espectador para que a la mitad, o casi cuando va a acabar la peli, entienda que empieza otra. Por eso teníamos que poner mucha emoción en la primera para que se quedaran hasta el final. Ya sabíamos desde el principio del proceso que habría gente que preferiría una u otra.

Ha sido un ejercicio muy bonito. Quitar cosas de la primera, ver cómo se descompensa la segunda y viceversa. Nos dimos cuenta de que para que las dos historias estén equilibradas no necesariamente tienen que tener el mismo metraje. Cosas pequeñas pesan más que otras muy desarrolladas.

La peli tiene una estética *western*, con los angulares y los paisajes. En el bar me gustaba jugar con los silencios. Hay que ir encontrando el ritmo. Vas detectando los fallos: "Aquí esta secuencia es muy corta, y estas siguientes muy largas".

***Aquí jugáis mucho, como también en El reino, alternando los planos secuencias con otras muy picadas.***

Te digo una cosa. Los planos secuencia llevan más trabajo para un montador de lo que parece. Hay mucha tarea de diálogos para que quede perfecto.

A mí me gusta mucho trabajar con el ritmo. En *El reino* me lo pasé muy bien. íbamos muy rápidos, parábamos muy poquito. Eso que parábamos se notaba mucho, aunque era poco tiempo. Y luego otra vez, rápido. En la primera parte nos apoyábamos mucho en la música, y en cambio en la segunda apenas hay efectos, ni música. Era una peli más efectista.

***Para calibrar todas estas decisiones, ¿hacéis pases durante el periodo de montaje? con amigos o con otra gente?***

Sí. Algunos incluso los organiza la propia productora o la distribuidora, pero a mí me gusta mucho enseñarla a gente de la que me fío. No necesariamente les tiene que gustar el mismo cine que a mí, pero saben ver algo a medio acabar.

***¿Cómo de vestido está lo que enseñas? ¿Le ponéis algo de sonido o la gente de sonido os pasa una guarrimezcla?***

En mi caso yo la visto todo lo que se pueda.

***¿Te refieres a antes de los pases? ¿Para que lo vea el director?***

Incluso para verlo yo. Para meterme yo en una atmosfera... Podemos meter ambientes o efectos. Con la cantidad de herramientas que tenemos en Avid, podemos hacer muchas cosas con rapidez.

***¿Y música de referencia le metéis también o esperáis a que llegue el músico?***

Depende. Espero a que llegue el músico, pero también espero que el músico trabaje al mismo tiempo que yo. Si no… Antes le ponía mucha música, ahora intento montar con la menor música posible. Si una secuencia lo necesita sí o sí, y no me han dado nada, pues algo le pongo. En todo caso intento tener todo muy vestido. Incluso si es una escena íntima, le pongo los inalámbricos, los de corbata [micrófonos que se suelen colocar muy cerca de los actores, por lo que ofrecen esa misma sensación sonora]. Si es un plano abierto, le pongo el *boom* [el micrófono de cañón, complementario a los inalámbricos]. Intento hacer una apuesta por el sonido. Primero que se entienda todo, bien hecho, y luego que tenga una intención. Si quiero que sea muy agobiante, pues meto muchos elementos, ruidos y ambientes, meto muchos planos… Que quiero aislar y crear una sensación de vértigo, pues quito todos los ambientes y le meto un filtro para limpiar el fondo. Lo hago porque es rápido y me gusta. Además estamos en una era en que es fácil encontrar un ambiente o un *foley* [efectos sala, como por ejemplo unos pasos] en cualquier sitio. Luego el de sonido hace su trabajo de edición y mezcla, muy bien hecho, pero yo le doy un punto de partida.

***Volviendo a los pases, ¿hasta qué punto sale de ahí algo que cambia la película?***

Al final yo creo que la peli se monta en esos pases. Porque yo soy capaz de verla una vez. Luego ya no consigo ver la misma peli. Estoy corrigiendo cosas, estoy viendo si esta secuencia puede cambiar de sitio… estoy buscando la solución. Pero pierdo esa perspectiva de una persona que no sabe lo que va a pasar. Porque las películas están hechas para verlas una vez. Esa primera vez es tan importante que intento no olvidar esa sensación que me da, que es la que tendrán los espectadores. Apunto todas las ideas que me surjan. Pero a partir de ese momento, aunque la veo casi todos los días, y corrijo cosas, no tengo la mirada fría.

En los pases con público sí te das cuenta, de dónde se han aburrido, dónde se han entusiasmado, qué no han entendido… Por ejemplo en *As bestas* la gente no entendía por qué el protagonista va al bar si sabe que se van a meter con él. Y nosotros pensábamos: "¿Cómo no hemos visto

esto nosotros?" Pues habrá que trabajarlo para justificar sus motivos. O resulta que hay una secuencia que resulta muy aburrida. "¿Pero cómo puede parecerles aburrida si es la mejor?" Pues tendremos que identificar por qué, y buscar soluciones. A lo mejor es que justo antes hay otra secuencia que está haciendo ruido, y de pronto la levantas y funciona.

Llega un momento en que es a través de la gente como ves la peli. Hay personas que te descubren… Nadie te va a decir directamente que quites una secuencia, pero hablando con ellos, te vas dando cuenta de cómo lo ven. Así la vamos reestructurando. Para mí es muy importante.

Hay una cosa de cine, y es que entre la película que empezamos y la que acabamos entregando no hay nada que ver: el viaje que hemos hecho entre versiones, las vueltas que le hemos dado y la cantidad de cosas que hemos movido. Aprendemos de la película o de los personajes. Luego la veo y no me puedo creer que esto tuviera otro orden. Por ejemplo en *As bestas* es que ni me acuerdo ya de cómo era la original.

***Es inevitable preguntarte entonces: ¿se puede hablar de autoría en el montaje?***

Yo creo que sí tiene parte de la autoría. Un montador aporta algo muy importante. Le da una narrativa, le da un estilo. No creo que tenga la misma autoría de un guionista, que se lo ha inventado todo, ha escrito unos diálogos… pero sí que contribuimos. No creo que nadie lo ponga en duda. Hasta el productor más alejado de la sala de montaje reconoce que ahí hay autoría. Nosotros no reescribimos el guion, pero le damos una forma. Intentamos plasmar el guion del guionista, con los elementos que ha rodado el director. Si de pronto es un desastre pues igual nos tenemos que inventar otro guion completamente diferente, pero eso sería un caso extremo. Siempre digo: "Con estos bueyes hay que arar". Es cierto que de lo que está escrito en guion, a lo que queda al final en la película, cambia muchísimo. Por eso hay autoría. Nunca va a ser la misma si la hacen dos montadores diferentes.

***En esto no hay unanimidad en todos los montadores, quizá por pudor, por no hacer de menos al director. Pero en el caso del guionista se acepta su autoría sin problemas, y su labor está íntimamente conectada con el montaje.***

No creo que todos los guionistas sean capaces de ver esto. De hecho para un guionista que haya estado completamente ajeno al rodaje de la película, cuando después ve su guion plasmado en imágenes tiene que ser duro. Primero porque hay otros personajes a los que se había imaginado. Y luego dirá: "¿Pero cómo han quitado esta secuencia que era fundamental? ¡Ahora el resto no va a tener sentido!". Si yo me pongo en su piel, deben tener la sensación de que estamos destrozando su trabajo.

Pero si han vivido todo el proceso, y conocen por qué hemos hecho estas cosas, al revés, lo verían de otra forma. Isabel Peña [guionista habitual] ve el primer corte, el proceso de montaje… La solemos implicar en estos pases que hacemos, por lo que entiende que lo que hacemos es a favor del guion. Es que si la gente viera los primeros montajes, fliparían con lo que cambia la película. Así que es verdad que le damos una segunda escritura, pero no estamos en la cabeza del guionista, que crea todo de cero. Es una profesión que se la respeta menos de lo que se debería. Si a mí me pones a escribir no sería tan bueno. Claro que espero que ellos, a su vez, dirían: "¿Sólo con estos elementos tenéis que hacer esto?". Pues sí.

***¿Te acuerdas de algún otro ejemplo de cambio importante que se haya producido en la sala de montaje?***

En *Antidisturbios* hubo escenas que no estaban rodadas, ni siquiera escritas, que nos las inventamos. Pero cogíamos un plano de una secuencia, otro de otra y de pronto generamos escenas nuevas.

***Eso es realmente difícil. ¿Era porque el formato de esa serie te lo permitía?***

Por ejemplo había un personaje, la chica que hacía la investigación, que sentía una atracción por uno de los policías. Pero nos daba la sensación de que se resolvía muy rápido, y no habíamos visto que ella tuviera ninguna obsesión con él. Había una secuencia en la que ella estaba investigando datos en su ordenador, y decidimos hacer un par de secuencias más, con ella mirando imágenes de Facebook de este chico. Entonces fuimos rescatando planos de varios sitios, incluso una grabación de MiniDV, y de pronto fuimos generando situaciones.

Hay muchos casos de secuencias a las que les hemos abierto las tripas, y le hemos dado la vuelta a lo que estaba pensado.

***En relación con tu equipo de trabajo, ¿tienes ayudante, auxiliar, becario? ¿Se mantienen todo el proceso de la película?***

No se mantienen, que va, ya me gustaría. En las series sí. Allí está todo el tiempo. Pero en las pelis he tenido un [único] ayudante, y sólo para el rodaje y para el final. Para mí el ayudante es muy importante. Ya me conoce. Me deja las cosas ordenadas como yo quiero. Sin embargo no me hace premontajes. Prefiero enfrentarme yo al material desde el principio. También es por la manera que tenemos de aprendizaje. Hay gente que ve los brutos una vez y se acuerda de todo. Yo soy incapaz. Necesito darle mil vueltas y analizar por qué este plano funciona y éste no. Y necesito llegar por mí mismo a esa primera versión de la que hemos hablado de las acotaciones. Sé que hay montadores a los que les premontan los ayudantes y luego ellos llegan con una visión más fría; y está guay. Pero yo en eso soy peor. Necesito llegar yo.

Por eso al ayudante le pido que me sincronice, que lo deje todo preparado, que me apunte las notas de la *script* en una columna de datos de la *bin* de Avid [es decir que registre la información de rodaje de forma electrónica asociada a las tomas de vídeo]. Quiero saber lo que estaba pensando el director cuando rodaba. A veces son útiles (por alguna advertencia), pero en general no las uso como referencia para montar. Porque es muy distinto cómo se ven las cosas en rodaje y en montaje. Casi todos los directores lo tienen claro, aunque algunos no, y preguntan: "¿Cuál era la toma que marqué como buena? Ésta. No puede ser. Sí, era ésta". A lo mejor ellos estaban pendientes del sol, que se estaba poniendo por un sitio, pero el actor estaba mucho mejor en la toma 1. Son distintas perspectivas. Esas acotaciones me interesan para conocer sus sensaciones.

Al ayudante también le pido algo que yo llamo *breakouts* y que otros llaman tableteados. Separa todas las acciones de cada toma, y las pone todas juntas. Así tengo, de una misma frase, todas las tomas seguidas. Siguiente frase, lo mismo… Me resulta útil para encontrar lo que busco. Si tienes un ayudante que ha trabajado bien, y te ha ido haciendo eso, cuando vas montando, vuelas. Digo volar no porque te vayas más pronto a casa [risas], sino que tienes más tiempo para darle más vueltas y probar, y por tanto llegas a mejores conclusiones. La secuencia está mejor, los actores están mejor.

Me gusta mucho trabajar con los actores. Es donde más tiempo paso. Es de lo más importante. Cuando no te crees a un actor, ya tienes a gran parte de los espectadores perdidos. Aunque el ritmo sea estupendo. Para hacerlo creíble igual tienes que combinar una toma de sonido con otra de imagen. Y si no existe la toma buena, pues la tienes que hacer con sílabas. Y si no es posible, pues habrá que sustituirla por una mirada. Algunos actores lo valoran mucho, pero otros nunca sabrán. En montaje se llega a sitios donde ellos no han llegado. Incluso los que consiguen cotas extraordinarias con su interpretación, si están bien montados, llegarán aún más lejos. En las series tenemos menos tiempo, y ellos también tienen menos tiempo para prepararse, y así pasa, que se llega hasta donde se puede.

***Volviendo a lo del ayudante, después de que acabe su trabajo de sincronización y organización, se va. Y luego, ¿lo recuperas al final o hace algo más durante tu fase con el director?***

No. Suelo recuperarlo ya al final. Cuando yo acabo, él coge el relevo, para los procesos posteriores. Si hay algún momento en que se le necesita antes, pues lo cojo. Pero suelen ser por cosas puramente técnicas. Por ejemplo si hay que mandar la peli a un festival, habrá que darle una pasada de sonido y de color. Igual estoy con él una semana.

Hay veces que le llamo para preguntarle algo: "Oye, ¿tu recuerdas si existe un material que…?" "Sí, está en…". Tengo muy buena relación, y él va viviendo cual es el proceso, pero no está en la peli.

***Victoria, tu mujer, fue ayudante tuya y ahora es montadora.***

La conocí cuando venía de Nueva York de ser ayudante de *Snowden* (Oliver Stone, 2009). Luego fue ayudante mía en *El reino*. Y desde poco después está de montadora.

***Es muy habitual que se formen parejas que vienen del propio medio cinematográfico, porque se comprenden bien entre sí.***

Además a nivel laboral, nos sirve para poder compenetrarnos mejor, por el niño. La serie de *Patria* (Aitor Gabilondo, 2020) la montamos juntos, y ahora estamos con otra los dos, cada uno con unos capítulos. Es ideal porque así cuando estás con el director podemos cubrirnos, sin tener que pedir favores. Y eso que tenemos suerte de dedicarnos al montaje porque po-

demos controlar un poco los horarios. La gente de rodaje vive en una locura. ¿Cómo lo hacen con los niños? Yo lo tengo más fácil. Tengo la confianza suficiente con un director para decirle que lo tenemos que dejar porque a las cinco sale mi hijo del colegio. Hemos puesto nuestro estudio físicamente al lado. Salgo a menos cinco y llego.

Creo que en montaje ha habido muchas mujeres, en parte por el tema de la conciliación. Aunque se trabajan muchas horas, si un día estás menos no pasa nada. En un rodaje no puedes hacer eso.

¿Vosotros también montáis juntos, verdad?

***Sí. Con frecuencia estábamos trabajando simultáneamente en sala los dos [María y Antonio] y el director. Es un trío que funcionaba bien. Había menos tensión. Porque a veces las emociones están a flor de piel y en cambio de esta forma el ambiente era más relajado.***

Creo que sí. Yo hice algo parecido en *Que Dios nos perdone* (Sorogoyen, 2014), en la que compartí el montaje con Fernando Franco. Llegabas a conclusiones distintas siendo tres.

***Pensábamos que Fernando no había estado tan involucrado.***

Bueno, durante el rodaje yo pasé más tiempo montando, y él venía cada semana, con ideas, porque ya había ido viendo las secuencias. Pero en la etapa del director estábamos los tres, tomando decisiones importantes, remontando en cosas que no acaban de salir... Yo aprendí mucho. Sobre todo de política, de por qué la película que nos gusta a nosotros no siempre es la que le gusta al productor. Y cómo llegar a que al productor le guste la misma que a ti. Ahí Fernando tenía mucha experiencia.

***Los montadores antiguos siempre hablan de que eso lo aprendían los ayudantes (que luego serían montadores) viéndoles trabajar en la sala de montaje. Es decir, que iban asimilando poco a poco esa política de relaciones humanas.***

Pero eso ya se ha perdido. Me da rabia porque es verdad que si los ayudantes nos vieran, estarían aprendiendo. Como el ayudante de foto en un rodaje, viendo al director de fotografía, a los eléctricos... Pero al menos sí pueden practicar, ya que tienen las imágenes de la peli. La primera vez que yo toqué un Avid, te lo dejaban cinco minutos y ya está. Ahora estamos en un momento en que cualquiera puede aprender.

***¿Qué consejo les darías entonces a los que quieran dedicarse a esto?***

En mi caso es que yo he estado tantos años en la tele montando proyectos tan diversos que me ha dado muchas herramientas. He tenido que hacer cosas a toda velocidad, partiendo de cero. He aprendido mucho en la tele, haciendo cosas que no me gustan, o sí, pero que quizá no me gustaría ver. Todo eso me ha dado rapidez. No sólo para manejar el Avid. Ahora si quiero poner un plano ahí, lo hago sin pensar, como quien escribe mecanografía. Pero además me ha dado velocidad para ver el material, y sobre todo capacidad para tomar decisiones, *a priori* complicadas.

El oficio de montaje es muy amplio y muy diverso aparte de la ficción. Hay un mundo de cosas que también se montan y necesitan gente buena. Esa ha sido mi escuela. A veces da la sensación de que se menosprecian este tipo de trabajos.

***¿Cómo es tu relación con los procesos posteriores? Antes hemos hablado de que a sonido les das una referencia muy clara, pero ¿y al resto?***

A mí me gustaría pasar más tiempo con eso, sin embargo en los presupuestos nunca se contempla que el montador esté en la postproducción de audio. Lo que hago es ir a control de mezclas y decir alguna cosita, por ejemplo: “Esto mejor más alto” o “aquí hace falta una puerta porque no se entiende”. Durante el proceso de montaje intento estar en contacto con él, le pido sonidos, les envío secuencias…

También intento trabajar con el músico desde el principio. Siempre que se pueda. Si me va dando maquetas, como con Oliver Arson, yo las voy metiendo en las secuencias y le enseño lo que he hecho. Ese trabajo influye en el suyo, que me lo vuelve a mandar, e influye en el mío. Él va encontrando la música conforme yo voy encontrando la película.

***Eso es ideal.***

Sí. Hay veces que me manda trocitos y yo la utilizo de inspiración. Me la pongo de fondo por meterme en ese ambiente.

Lo que la experiencia me ha hecho aprender es que es contraproducente meter bandas sonoras de referencia, porque al final te apoyas demasiado en eso como para maquillar aspectos de la película que no están funcionando. Además, cuando la ves con el director, esas imágenes se que-

dan demasiado ligadas a esa música, como para desprenderse de ella. Estás obligando al músico a componer algo parecido, que nunca se acaba de parecer lo suficiente, por lo que se termina haciendo una especie de copia. Al final eso te lastra muchísimo. Así que si cuando monto no puedo contar con el músico, no pongo nada.

O si acaso monto con músicas, en cuanto he acabado de montar, las quito inmediatamente. Puede ser una pieza clásica, para tener un clima, una atmosfera que influye en el estilo. Por ejemplo en *El reino* utilicé una tecno muy marcada, todo el rato. Nunca nadie ha visto esas secuencias con esa música, pero me ayudaba a meterme. Otras veces las he hecho con un nocturno de Chopin. Y en As bestas lo hacía con una de Händel, de fondo. Insisto en que una vez que lo tengo claro, la quito, y afino la secuencia. Pero me da la sensación que le imprime un tempo a la peli. No hago los cortes de plano a ritmo de la música. El ritmo no es la cantidad de planos que pongas, sino las cosas que están pasando dentro, el ritmo interno. Incluso un plano fijo contemplativo puede tener una composición que te permite dejarlo más largo. Esto del ritmo da para mucho. ¿Por qué hay planos con tanto ritmo en los que casi no pasa nada, y en cambio otros en los que pasan un montón de cosas y a pesar de eso no tienen el menor ritmo?

***Esto igual se merece un libro en sí mismo. ¿Crees que ha habido una evolución en el ritmo, o en el lenguaje audiovisual? ¿Se exige tener más velocidad?***

Hay una evolución en lo que piden las cadenas. Se piden cosas que dice el *Big Data*, que ocurran dos o tres cosas por secuencia, porque si no se pierde la atención del espectador en su casa. Ha habido una evolución del ritmo y del consumo. La gente quiere consumir muchas cosas muy rápido. Ahora hay esta posibilidad de reproducir a 1,5. Nos estamos acostumbrando a ver todo muy rápido. Espero que sean modas.

Se están haciendo cosas muy interesantes, porque se produce mucho. Pero lo que sí que me da miedo es que el cine se acabe, o que se acaben las películas, que el único formato que nos interese sea el de las series.

***Y ¿efectos? Aparte de los FX que sean necesarios por guion, ¿hacéis muchos efectos invisibles?***

Sí. Mucho, mucho. Hago cortes en el plano, hago *morphs*. Es decir en planos fijos quitas un cachito, y si haces un *morph* no se nota, aunque a veces no funciona. Pantallas partidas mucho. También cambio la velocidad, para acelerar un poquito, o al revés, alargar una pausa. Con todo esto juego mucho. A veces, en casos extremos, poner la cara de alguien de otra toma. Eso ya sería algo un poquito más caro. Por ejemplo, *Competencia oficial* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2021) se grabó con muchos planos fijos. Y había veces que había que cortar diálogos como fuera. Pero, ¿cómo cortas cuando sólo hay un plano? O uno conjunto en que Antonio Banderas está mucho mejor en esta toma y Oscar Martínez en la otra. Ahí sí que me hinché a hacer pantallas partidas y *morph*. ¡Cuando los de efectos vieron aquello! [risas]. Es que un plano secuencia que en rodaje funciona perfecto, cuando la colocas en el minuto cincuenta de la peli, igual te aburre antes. Hoy en día hay posibilidades. No somos magos, pero intentamos hacer ese tipo de trucos. Es decir, en este momento que está hablando este actor, es el punto de hacer el *morph* con el otro, que nadie lo está mirando. Estas cosas me gustan mucho. Había veces que decíamos, esto no se puede hacer, pero seguro que encontramos una manera sencilla de conseguirlo.

***Pero ¿eso lo decides ya cuando estás afinando?***

Cuando ya has hecho el primer visionado. Bueno hay tomas que ves claro desde el principio que estaría bien combinarlas, pero otras secuencias… Si se ha escrito y se ha rodado así, es porque en principio funciona. Es importante darle una oportunidad. Ya se verá si hay que quitar algo. Me ha ocurrido que el director dice muy pronto: “Oye, vamos muy largos, y hay que recortar”. Eso me asusta porque yo hasta que no lo veo todo seguido, no soy capaz.

***Para terminar, os habéis atrevido a montar un estudio. ¿Ha sido mucha inversión?***

Todo empezó cuando mi chica iba a hacer una película. No la quería hacer en casa, pero tampoco muy lejos. Sin embargo, todos los estudios que había por la zona estaban ocupados. Así que nos planteamos hacer la inversión: alquilamos un sitio y compramos un equipo. Nos montamos una sala, con un Avid, que ya no cuesta tanto como hace unos años. Estába-

mos mucho más a gusto que en cualquier otro estudio. Entonces nos surgió la posibilidad de hacer una serie, y alquilamos un local más grande, lo acondicionamos acústicamente, y tenemos tres salas en funcionamiento. Hemos comprado un servidor, un Jellyfish.

***Y ¿utilizáis las tres salas?***

Sí, porque una es para mí, una para Victoria y la otra para el ayudante. Tres Macs. Después del confinamiento, preferimos montar fuera. Estamos muy contentos. Nos hemos gastado todos nuestros ahorros, y esperamos ir recuperando poco a poco [más risas]. La idea, más que hacer negocio, es facilitarnos la vida.

# Antonio Gómez-Escalonilla

Montador de varios documentales independientes como *Los ojos de la guerra* (Roberto Lozano, 2011) o *Al escuchar el viento* (Alfonso Palazón, 2015). Editor también de series de ficción como *Las noches de Tefía* (Miguel del Arco, 2023) o *La caza. Monteperdido* (Álvaro Ron y Salvador García, 2019) y series documentales como *El Palmar de Troya* (Israel del Santo, 2020) o *Palomares* (Álvaro Ron, 2021).

🔗 Link a la filmografía completa de Antonio Gómez-Escalonilla en IMDB.com 🔗

Antonio Gómez-Escalonilla

***Como nos conocemos hace tiempo, comenzamos a hablar sin orden ni concierto. Incluso se nos olvida encender la grabadora hasta unos minutos después. Antonio está hablando de los principios…***

Yo estoy en esto un poco por casualidad. Empecé en Comunicación Audiovisual pero no conecté con la Universidad. No tengo una vocación cinéfila, eso es algo tardío. Gracias a un amigo que estaba dentro (Renato Sanjuán, también montador), conocí la Escuela de Cine, y me moló. Mis padres me lo pagaron, y eso que era un gasto no previsto, pero ellos se la jugaron conmigo. Además, que en casa lo del cine era un no saber dónde nos estamos metiendo.

Entonces hubo un momento que lo cambia todo: el primer ejercicio de montaje que nos manda Sinde [Miguel González Sinde, montador de cine y profesor de la ECAM, al que también entrevistamos en otras páginas de este mismo libro]. Nos dio material de una práctica de vídeo del año anterior. Montamos la secuencia, que duraba unos 5 minutos, y después Sinde estuvo corrigiendo toda una mañana nuestros ejercicios. Fue un momento revelador, para mí y mis compañeros. Recuerdo sus caras. Iba plano a plano desgranando todos los errores. Fue como descubrir de pronto todas las posibilidades y la belleza del montaje. A partir de entonces me volqué a fondo con la escuela.

Los compañeros de montaje de la ECAM fueron muy importantes para mí. Éramos una generación puente, a medias entre la vieja escuela y lo nuevo. Teníamos un pie en la metodología antigua, con la moviola, pero en paralelo ya estaba en marcha la edición no lineal en los ordenadores. Aprendíamos de lo que nos contaban los profesores y de lo que descubríamos juntos. En nuestra época lo que nos explicaban del oficio era un rollo jerárquico, bien llevado (porque contaban historias de otras épocas peores) pero era una vida en la que los montadores llevaban ayudantes, y luego les daban el paso.

***Creo que, en general, es positivo empezar siendo ayudante. Siento no haber tenido la oportunidad.***

Sí, yo lo agradezco. Para mí fue estupendo. Lo recuerdo como una etapa estupenda. Hice como 10 o 12 largometrajes de ayudante, y sólo cambio porque me empiezan a salir cosas, empiezo a dar clases también, y sobre

todo porque se retira González Sinde [su profesor de la ECAM le había dado también la oportunidad de empezar a trabajar con él].

Siempre he defendido la vía de entrar siendo meritorio y ayudante. A mí me ha ido bien. Me sentó, me ayudó en la toma de decisiones, veía cómo resolvían los problemas. Es verdad que yo tuve la suerte de ser ayudante en sala, con el montador y el director. Otros no, porque entraban a trabajar cuando se iba el montador.

***Es curioso porque el propio Sinde decía que no es habitual que los directores quieran que esté el ayudante. Que lógicamente los ayudantes buenos quieren acercarse para aprender, pero a veces les paran los pies.***

Ahí hay un salto generacional. Yo siempre tuve que estar, porque se montaba en Avid.

Como ellos no lo sabían manejar bien, lo estaban aprendiendo, yo tenía que acompañarles. Esa justificación hace que cuando hago de ayudante en moviola, también estoy con ellos. O sea que yo no viví ese ambiente anterior. Al revés. Había una gran conexión. Yo veía como el montador se enfrentaba solo al material, y luego llegaba el director y a lo mejor le daba la vuelta o le cambiaba, y entonces él tenía que argumentar, porque le tocaba las pelotas.

***Vamos que no es sólo un asunto creativo, de saber montar, sino de relaciones personales…***

La mano izquierda. Tú puedes ser muy buen montador, puedes trabajar de puta madre, pero si no hay una conexión con la persona con la que trabajas, es muy difícil que eso vaya a dar frutos positivos. Es muy difícil de explicar. Hay gente que me cae muy bien a la que le falla eso. Y a mí me han llegado directores con los que no tengo esa conexión. No sabes por qué, lo intentas manejar, sabes que es parte del trabajo, que tiene que haber muy buen ambiente, pero a veces se consigue y a veces no.

Es una parte fundamental del montaje. Yo siempre digo que la mano derecha es el ratón y la izquierda es manejar lo que está ocurriendo en la sala, para que el director esté cómodo. Es que los directores se muestran muy seguros en las entrevistas, pero en la sala ven los fallos de los planos, ven

los problemas, y aparece toda su inseguridad. Por eso es importante crear un clima en el que se sientan bien, y sepan que lo que ocurre en la sala se va a quedar allí. Y a partir de eso buscar soluciones al material. Creo que eso no se aprende en los manuales, sino que se aprende de ayudante.

Recuerdo un montador italiano con el que trabajé de ayudante en una coproducción. Salimos a comer y lo primera frase que me dijo, mirándome fijamente a los ojos fue: "En la comida no quiero que se hable de trabajo bajo ningún concepto". Yo me quedé flipado, y a la semana me atreví a preguntarle por qué había dicho eso. Me contestó que era el único momento que tenía para conocer al director y ganarse su confianza. "Quiero saber qué le gusta, qué no le gusta, cómo es su humor… Necesito que en la sala haya un ambiente relajado". Me estaba dando un consejo que todos manejamos.

***Es curioso que con todo lo que aparentemente ha evolucionado la tecnología en el montaje, lo básico parece ser constante. ¿qué cambios ves en la forma de montar?***

Una de las montadoras de la serie de *Embarcadero* (Álex Pina, Esther Martínez Lobato, 2019-2020) me contó cómo lo hacen y me parece ciencia ficción. Se juntan los cuatro montadores, van haciendo secuencias, se reúnen, se pasan secuencias entre ellos, y al final hay uno que cierra. Es otra fórmula distinta a la que hemos aprendido, porque yo soy bueno en solitario, con mi máquina, mi director, pero cuando manejas estructuras más amplias como las series de ficción, con varios directores por capítulo, que si productores ejecutivos, que si cadenas… pues los montadores también se están organizando con esa fórmula, y es una formula productiva. Sobre el papel te puede parecer que va a llevar al caos, pero aparcan todos los egos, aceptan las críticas… tú coges esta secuencia porque aquí eres bueno, tú esta otra y de repente empezamos a crear.

Yo hace poco lo he vivido en la última serie de ficción que monté. Cuando me incorporé, la otra montadora, Cristina García Aller, llevaba ya un mes, y al enseñarle la primera secuencia que yo había hecho, me dijo que era una mierda. Me lo explicó, me dijo que llevaba un mes analizando el material y tenía razón. Yo había cogido una secuencia en frío. Pero a partir de ahí se creó una dinámica de trabajo conjunta que fue muy positiva para

el resultado final: que no haya tanta diferencia entre capítulos, que el ritmo se mantenga, sobre todo el ritmo de una serie de ficción, que no es el mismo que en un largometraje. Porque cuando estamos en una película con un solo director constantemente, el flujo es más sencillo, pero cuando lo hacemos con más departamentos, con más personas, ese sentido de unidad sólo se produce si hay un buen trabajo en equipo. Ésta es la tendencia que está surgiendo en ficción, y que cuando sale bien es muy gratificante. No hay mejor crítica que la de un compañero de trabajo.

***Pero tal y como lo dices es muy duro. Eso de la mano izquierda de la que hablabas antes, ¿no vale también para otros montadores?***

Mi compañera es un amor. Y yo prefiero eso al comentario sibilino al que estamos acostumbrados. No sé si yo sería capaz de decirles, a compañeros con los que no tengo mucha confianza, que algo es una mierda. Seguramente diría: "Bueno… yo arreglaría…". Es preferible ser claro. Eso sí, luego tienes que analizar por qué. Haces un desglose y empiezas a ver. Quizá con esto no estoy de acuerdo, o con esto. Ahí viene un punto de partida estupendo, más allá de que las formas sean abruptas. Lo que viene después es hablar de cómo vamos a hacer las cosas. Ese diálogo me parece cojonudo, porque seguramente tendremos que colaborar varios juntos en un mismo capítulo, y luego vendrá el *finish*…

***¿El finish?***

Sí, es una nueva figura, para nombrar a los montadores que al final se encierran un par de días con dirección, y acaban afinando y cerrando cada capítulo.

***Pero en las series eso es inacabable, porque seguro que luego vendrá también la cadena a opinar.***

Eso siempre. Pero no sólo la cadena. Pueden ser hasta 4 o 5 filtros. La producción ejecutiva, el dueño de la productora, las cadenas… A veces te peleas algo con el director, que le acaba gustando, pero en las series de ficción tienen mucho menos poder que la idea típica de las películas en las que eran la autoridad máxima. En las series de ficción eso lo tiene el productor ejecutivo. Eso tiene un lado malo, porque para mí los directores siguen siendo la referencia, manejan la misma paleta narrativa que noso-

tros. Aunque puede tener ventajas, cuando hay varios directores y una figura central unifica el estilo, sobre todo en productos de género. Por supuesto todo depende de quien esté en cada puesto. En mi caso estoy contento. Ha sido bueno ver otro sistema.

Muchos de los montadores de series vienen de la ECAM, es decir de las fórmulas antiguas, pero ahora con el boom de la ficción están trabajando en unos tiempos increíbles, y unas calidades que lo flipas, para esos tiempos que manejan. Esto es algo de lo que no se habla mucho. El estrés. A veces tienes una secuencia que no funciona y se te viene el mundo encima. ¿No te ha pasado alguna vez?

***¡Desde luego que sí!***

A mí después de toda mi trayectoria, de la ayudantía, de la producción independiente, de ser profesor, a pesar de todo, en mitad de un capítulo me dio una crisis de ansiedad. Es que no sabía solucionarlo y lo tenía que entregar en cuatro días. Tuve que salir de la sala a relajarme, con el follón de tiempo. Luego, no me preguntes cómo, pero todo eso fue encajando. Afortunadamente tenía un director estupendo. Pero ese sufrimiento es algo que no te cuentan, porque nuestro trabajo está muy ligado al ocio, a pasarlo bien, que también, pero es un trabajo pasional que puede llegar a abrumarte. Cuando no llegas a la solución es agotador. Y lo he comentado con compañeros a los que también les ocurre.

***Nuestro momento profesional más duro del montaje fue precisamente en la televisión. Y era por los tiempos tan ajustados para acabar los capítulos. Menudo estrés. Después de pasar por aquello juramos no volver a montar series. Preferíamos dedicarnos a otra profesión.***

Ahora no es igual. Te entiendo porque yo empecé en la tele y me pasó lo mismo, que no pude. Pasaba de esos ritmos. Así que me dediqué a la producción independiente y a dar clases. Me sentía muy cómodo porque elegía proyectos. Pero con la crisis [la del 2008] y con dos hijos, tuve que engancharme a la tele de nuevo. Me encontré con flujos de trabajo más maduros. Exigentes, pero no con esa idea de la presión que había antes. El trabajo más organizado, aunque todavía tiene que mejorar la organización, pero hay más estructura de ficción. Los tiempos son muy ajustados, hay que tomar decisiones rápidas. Es verdad que los tiempos de entrega

son muy cortos. A veces se entregan capítulos en diez días. Cuando nos dan un mes para un capítulo damos saltos de alegría, porque puedes manejar estructuras emocionales más cuidadas.

Pero lo he disfrutado. ¡Es alucinante! Por primera vez he disfrutado esos tiempos, porque tienes que tomar decisiones, y hay un momento que pillas una velocidad tremenda, y es estupendo. No lo veo como algo negativo, ahora. ¡Ahora! Porque ya hay flujos de trabajo que no son diez días. Es una de las cosas que preguntas cuando te llaman. Si son quince días, bueno. Un mes, guay. Una semana, no la pillo. Una serie diaria, sí voy, pero voy a otra cosa.

***Sabes que es un trabajo de batalla y nada más.***

Eso. Yo estuve un mes en *El secreto de Puente Viejo*, y me lo pasé fenomenal. Pero sabía a lo que iba.

***¿Y como lo soportas? ¿Cómo aguantas el estrés que decías antes?***

Aprendes a priorizar. A ver, para este capítulo hay 15 días. Tienes que hacer un análisis, y decir estas secuencias son fundamentales, tienen que tener mucha fuerza, pues empieza a trabajarlas. En cambio estas son de transición, les dedicas menos.

Nunca tienes un capítulo perfecto. A mí me hierve la sangre entregar un capítulo con el que no estoy contento del todo. Pues me he tenido que acostumbrar. Me he acostumbrado a compartir esa miseria con el director. Porque a ellos les pasa igual, que también tienen que priorizar. Así que me junto con ellos y les voy contando que hay una parte que todavía hay que darle una vuelta, que hay otra que…

Cuando estoy montando una producción independiente [un largometraje] es otra cosa. Yo recibo un material y entrego la versión que yo creo que es la correcta. Es cierto que es otra fórmula, en la que no tengo la presión del tiempo, así que con ese material saco lo mejor que puedo.

En las series de ficción no, porque no hay tiempo. Aprendes a analizar la estructura, las curvas emocionales y ver dónde están los problemas. No eliminas procesos, pero ves los partes de *script* y que te digan cual es la toma buena. Para priorizar Intentas trabajar primero con lo fundamental, la

secuencia culmen del capítulo, para dedicarle más tiempo. En esas tienes más material que tienes que visionar.

***Pero aunque estamos de acuerdo contigo, hay que recordar que en Estados Unidos también hay series con una gran calidad, que se rodaban en dos semanas por capítulo.***

Depende de la dificultad de cada producción, claro. Éstos rodaban todos los ocho episodios juntos. Primero los exteriores, y luego se venían a Madrid para los interiores. Al hablar con los directores me contaban que con el nivel de estrés que manejaban, su principal objetivo era mantener la continuidad dramática de los personajes. Que el actor entienda que está haciendo una secuencia culmen del capítulo final el segundo día de rodaje. A mí me resulta increíble que se pueda mantener. Y venían muy bien trabajadas para los ritmos de cada jornada.

En lo último que he hecho yo, una serie documental para plataformas en fórmula de coproducción, teníamos que cuidar el estilo mucho más que para la televisión. Ahí tenías que intentar darle un *look* diferente, una narrativa diferente, más elaborada. También es cierto que estaba arropado por un estupendo guionista, Daniel Boluda y lo conseguimos en un mes. Cuando me intentaron apretar por tiempos, ya no podía ser. Los calendarios estaban mal hechos, y querían que fuera en quince días, pero les dije que eso se tardaba un mes y sólo si estábamos acertados. Podemos hacer cosas de dos semanas, pero implica que no tendremos esa factura.

Gracias a que uno de los productores, David Beriain, nos apoyó y que además Movistar Cero se quedó encantada con el nivel del primer capítulo, nos hicieron caso. Pero en un principio los planes de producción eran para dos semanas, con material de archivo, entrevistas, un documental superelaborado. Es cierto que eso está pasando: no puedes hacer una producción para plataformas como Netflix o HBO y que te den dos semanas. En muchas series están rodando tan bien, con propuestas narrativas tan interesantes, que cuando llegan a montaje hay que darles más tiempo, para insatisfacción de los productores, y satisfacción de las cadenas que ven que el material es estupendo. O mantienen los tiempos, pero tienen que hacerse a la idea de que el resultado será peor. Creo que actualmente hay que reajustar los calendarios. A veces se usan los típicos planes de

tres semanas de una producción clásica *prime time* de la televisión y eso no funciona, porque hay series que necesitan un montaje de mes o mes y medio. Sobre todo en documental, los tiempos deberían ser aún mayores, por la implicación del montaje en el guion. Y aun así son plazos que, comparados con un largometraje, se quedan muy cortos.

***No tienen nada que ver. Una película se monta en mucho más tiempo.***

Mucho más. Y yo me pregunto en qué afecta. Hay que ser justos. ¿Cómo es posible que una cosa que normalmente se haga en 3 meses, o más, la consigamos montar en uno? Yo si fuera productor me lo preguntaría. Evidentemente no es tan sencillo. Toda la producción de televisión utiliza códigos establecidos. Si tú quieres inventar algo, necesitas tiempo. Una producción [cinematográfica] independiente que va a un festival, que no quiere reutilizar las narrativas habituales, implica ver, explorar, probar… eso requiere una serie de tiempos de reflexión que no tienes en una serie. Un *thriller* o una comedia de la tele se mueve en unos códigos preestablecidos (aunque se vayan renovando), que permiten ajustar los calendarios.

***Pero ¿te refieres a repetir una formula ya hecha, como copiar algo anterior?***

Exacto. Es que te dicen yo quiero una serie como *Big Litle Lies*, o como *Wild Wild Country*. Pues con ese referente, que ya está inventado, no hace falta invertir tiempo descubriéndolo, aunque luego tengamos que impregnarle su propia personalidad. En cambio, con un documental de autor tienes que investigar con el director.

***Pero también muchos documentales o películas de autor son de fórmula. Y les preguntas por qué hay que hacer ahí una pausa y sólo saben decir, porque sí.***

¡Sí! Pero no se lo digas, ja, ja. Si haces algo de autor hay que poner más pausas por narices. [Nos reímos con ganas de la actitud intelectual de algunos supuestos artistas]. También depende del director. Un realizador de una serie de ficción intenta sacar el máximo partido a un producto, no su producto. En cambio un director de una película intenta cumplir sus expectativas creativas, y ahí entramos en una sensibilidad que no tienen las series. Porque no hay tiempo, o porque no es el campo donde los directo-

res de series, que son tan creativos o sensibles como los otros, puedan desarrollar su narrativa, crear un clima… Algo que en una película tienes que tener.

Bueno, eso con los éxitos, pero a mí me interesa hablar también de los fracasos. El ultimo largo que yo monté fue imposible. La directora tenía una idea muy concreta, muy loca, que yo no entendí. Además no teníamos los tiempos para acabarla. Es un ejemplo de lo que es este mundo. Porque cada película es diferente. Cuando me sentía más seguro como montador, porque había trabajado con mucha gente, me encuentro con una persona con otra sensibilidad, con quien no logro conectar. Intento meterme en su lenguaje, pero no le aporto… Tenía que darle aire.

***¿Qué haces entonces? ¿Os divorciáis?***

Sí, un divorcio amistoso. También había problemas de presupuesto. Yo trabajé hasta lo que podían pagar. Preparé todo el material, e hice un premontaje, y tuvo que terminarlo ella por su cuenta. Fue un fracaso. Pero me refiero a un fracaso por mi parte como montador, no de la película. Es decir: no puedo ayudar a esta persona a encontrar su camino. No es una cuestión de nombres concretos, sino de un impulso creativo. No sé dónde está la clave, pero hay que ser humilde. Las películas no son nuestras. Tenemos que acoplarnos al modo de pensar de los directores. Cada proyecto tiene un código. Y cambiamos de proyecto (y de directores) cada cuatro o cinco meses. Si tenemos suerte. Ahora voy a empezar la segunda temporada de una serie, y no conozco a los directores. Para mí es un elemento de tensión. Porque voy trabajar con unas personas nuevas, que van a depositar su confianza en mí, y me tengo que acoplar. No quiero defraudar sus expectativas, quiero superarlas. Pero el resultado es incierto.

***Esos nervios a la hora de relacionarse con dirección son muy comunes. Porque no siempre las personas se acoplan perfectamente. Recuerdo un proyecto de un documental, que tenía un planteamiento muy chulo, pero a la hora de ver los brutos, el director nos desconcertaba, porque siempre cogía cosas que a nosotros nos parecían absurdas, y dejaba fuera lo más interesante. Lo que quería era justo lo opuesto a lo que sentíamos.***

Mira, cuando estaba de ayudante con Sinde, jugaba a adivinar qué iba a seleccionar. Me ponía a su lado y le miraba a ver si conseguía intuir donde

iba a poner los puntos de entrada y salida. Nunca coincidíamos. Elegíamos siempre distinto. Es un proceso sensitivo. ¿Y que pasa cuando te ocurre con un director? Por ejemplo, en un documental, y he hecho muchos, ¿cómo se elige el contenido? Hay dos opciones: o lo elige él, y yo trabajo sobre su contenido, o lo elijo yo, y él me tiene que dar el visto bueno. Lo que no sirve es que yo elija y él no esté de acuerdo. Pero a su vez hay dos tipos de directores. El que va como muy obsesionado, que quiere controlar la obra, que te dice que se ve las 60 horas de material: el marrón es tremendo, porque a lo mejor lo tiene que reducir a 3 horas de entrevistas, por lo que hay muchos que fracasan en el intento. Y luego están los inteligentes. O simplemente los que te conocen y te dicen: Antoñito hazme tú la selección de 3 horas. Para mi es mucho más pesado, pero es mucho mejor. Porque en esa selección ya voy haciendo combinaciones que me servirán después, ya voy viendo lo que tengo que picar, o qué tengo que cubrir… y luego él me da el ok.

También puede pasar que estés con un director que te elija el contenido que tú no quieres. ¿Qué haces? Pues intentar convencerle de la belleza de lo que deja fuera, de las posibilidades narrativas de lo que pierdes. Pero ahí hay un principio de autoridad, porque te puede decir que sí o no. Soy yo el que me tengo que poner en su cabeza, porque es su película. Aunque a veces no llegas, y esos son mis fracasos. Por eso hay muchos montadores que, en esos casos, lo dejan y dicen: "¡Que lo monte él!". Yo no. Yo soy uno de esos pesados que sigo hasta el final. Una de las cosas más gratificantes que puede pasar es cuando coges el material que había desechado, y le enseñas lo que podía haber hecho con ello. Si le gusta, si ve que va a favor de su idea, te empieza a dar cancha. Se genera una confianza muy interesante cuando ve que le aportas.

Siempre digo lo mismo. Yo no soy autor de nada. Algunos compañeros quieren reclamar la autoría, pero yo no estoy seguro de eso. Entiendo la reclamación porque somos parte del proceso creativo, pero yo no ruedo, no elijo el tema. Eso sí, tú traes un tema con 60 horas de material, y en tres meses, tan sólo con unas conversaciones telefónicas te hago una propuesta ya muy fina, sobre tu idea.

***¿Suele ser así? ¿Sueles trabajar solo?***

En documental sí. Muchas veces sí. El director y yo nos marcamos unos plazos. Suelo pedirles un mes para visionar todo. A veces les parece demasiado, pero es lo que se tarda. Luego hablamos mucho, les voy entregando fragmentos, y seguimos hablando. Una vez que ya está acabado, nos encerramos una semana y lo afinamos. También es cierto que he ido repitiendo con gente, que como ya te conoce es una ventaja. Y cuando no ha sido así me los he tenido que ganar. A veces he tenido que echar a gente de la sala. De buen rollo, pero me resultaba imposible crear con ellos al lado. Me aportaban todo lo que sabían, lo que era importante, pero yo tenía que digerir todo eso en soledad. Y luego lo enseño y corrijo, hasta llegar al ok del director, por supuesto. Pero necesito trabajar solo. En las series de ficción trabajo solo.

***Empiezas a trabajar solo porque están rodando a la vez.***

Sí, pero cuando luego vienen a corregir a la sala yo me siento molesto. No por ellos, sino porque necesito probar cosas, investigar, hacer primero una mierda, trabajar el material. Eso sólo se produce cuando tienen confianza en que estás trabajando para su cabeza. A veces vienen con un material muy difícil, de una ONG que técnicamente no está bien, pero si tiene posibilidades creativas podemos sacar algo. Se sorprenden. A mí me da más miedo cuando el material es excelente, porque entonces ya todo depende de mí.

***Y ¿esa fórmula les funciona? Me refiero a que si no te encuentras con alguno que quiera estar ahí pegado todo el tiempo.***

Si alguien dice eso entonces no podemos trabajar en casa [su sala particular donde tiene su propio equipo]. Me tiene que alquilar una sala, e incluso en ese caso procuro que me deje solo de vez en cuando, que se dé un paseo un par de horas para que me deje trabajar. Recuerdo un caso de una realizadora que en realidad tenía que haberlo montado ella misma. Gracias a que era un encanto aprendí a relajarme, y me convertí en una prolongación de su cerebro, simplemente sugiriendo alguna cosa, pero montando exclusivamente tal y como me lo decía, porque ella necesitaba parir aquello de esa forma. Cuando al principio le explicaba a ella cómo era mi método de trabajo, le parecía que eso no era dirigir. Pero sí lo es. La gran virtud de algunos directores es saber delegar esa responsabilidad. Al

final, eso que yo hago el director lo asume, o lo cambia o lo potencia, pero se ve reflejado en él. Estoy orgulloso de que nunca he hecho algo que un director no haya firmado.

***¿Pero cuánto margen de acción tienes? Quizá tendríamos que definir primero las diferencias entre documental y ficción.***

Me acuerdo de una frase de Carmen Frías que dijo que montar era una cuestión de tripas, un sentimiento que salía de dentro. En su momento no me gustó, me parecía una reducción. Pero al cabo del tiempo le dije que tenía razón. Durante años he buscado una metodología que explicara el proceso de montaje de forma racional, pero hay un punto en el que todo se convierte en tripa, en sensibilidad, en la capacidad que tienes para descubrir cosas en un material, que tú ves de una manera y yo de otra. Podemos establecer un código común, pero es difícil porque se maneja una sensibilidad, que es individual. ¿Significa eso que no tengo que saber el método? No. El método es importante. Todo esto viene a cuenta de la pregunta sobre las diferencias entre documental y ficción. Lo tenía mucho más claro antes que ahora. En uno [la ficción] partes de un guion escrito con una trama muy elaborada. Te da un punto de partida más seguro. Cuando hice mi primera ficción estaba encantado de tener un guion. Hasta se lo dije a mis colegas: "¡Tengo frases!". Monté la primera secuencia y era horrorosa. Tuve que tirarlo todo. Porque el nivel de sutileza que se juega en la ficción es mucho mayor: la mirada, no puedes repetir tanto plano, la sensibilidad de la interpretación… Es un trabajo mucho más fino.

En un documental el trabajo fundamental está en la estructura. No sólo tienes que ordenar la información sino crear una curva dramática. El manejo de la información no tiene que ser periodístico. Estoy acostumbrado a lidiar con periodistas que están obsesionados con las cinco Ws [qué, quién, cuándo, dónde y por qué]. Les digo que no hay que responder en orden, ni siquiera a todas en una película. Primero hay que empatizar con este tío que has entrevistado, y no le has hecho ninguna pregunta para esto. A partir de ahí habrá cosas que contemos y otras que no. Hay que quitarse esa losa de que es una mera cuestión de datos y fechas. Ahora los documentales no son sólo un descubrimiento de datos interesante, también hay que crear emociones, crear personajes, aunque el ajuste último no es tan fino, no es tan sutil como en la ficción.

Hay un nexo en común entre ambos mundos (ficción y documental): tú tienes una historia y tienes que encontrar la mejor fórmula para contarlo. En las dos modalidades hay una actividad creadora, pero en lo que yo discrepo es que sea algo autoral. Yo no he elegido el tema.

***Pero el trabajo que describes en el documental es el del guionista.***

Puede ser que sí. Pero yo no doy el ok final.

***También a muchos directores les controlan su trabajo al final, pero no por ello pierden su condición de autores. Se reconoce su responsabilidad en la obra.***

Pero para mí está reconocido en el montaje. El crédito del montaje incluye el mérito de meterte en la estructura de guion. Otra cosa sería imposible.

***Pero tendremos que proclamarlo a todo el mundo.***

Vale. A lo mejor no me sale ese rollo gremial por timidez o lo que sea. Digamos que mi relación con los guionistas ha sido siempre de igual a igual, pero yo no soy guionista, aunque reescriba los guiones. Eso siempre se hace, incluso en ficción. Es intrínseco a la profesión de montaje. No hay necesidad de buscar otro vocablo para describirlo. Tenemos la misma influencia en la interpretación de los actores. Cuando veo una buena película en la que los actores están genial, sé que esas interpretaciones también son fruto del montador. Pero entonces ¿qué decimos? ¿también somos actores o directores? Por eso hay que reivindicar el termino de montaje, porque somos una parcela que tocamos las narices a todos.

Los guiones de la última serie los hemos modificado hasta límites que parecía un documental. Me daba hasta vergüenza, pero yo preguntaba hasta cuánto podíamos cambiar, y me respondían que tenía que hacer lo que fuese para que aquello funcionase bien. La labor creativa ha sido excepcional. Otra cosa es que el resultado salga algo más de género, o *mainstream*. Si es una serie para TVE hay que manejar códigos de *prime time* de TVE. Eso es muy importante: saber dónde se va a emitir, o sea cuál es el público final.

Además que cada producción es tan diferente... No hay un modelo. En las pelis clásicas era una cosa, pero en las series para plataformas el director sólo va a montaje tres días a corregir cosas y no tiene en absoluto

la última palabra, así que ¿quién es el autor? Y en los programas de entretenimiento, ¿qué hacemos? En ese caso especial podemos pensar que los montadores de un programa de televisión no son autores, pero imagínate la labor que hacen los de MasterChef, cuando les sueltan todo el material.

Yo no niego el derecho a los montadores a reivindicar su importancia, o incluso de decir que son autores, sobre todo en comparación con los directores de foto, o los músicos, pero me siento mucho más cerca de hacer piña con los de vestuario o el de sonido. Quizá es por ser de Carabanchel. Si es una aspiración económica preferiría que, en lugar de pedir mis derechos de autor, hubiera unos derechos que fueran del equipo, y que el dinero fuera a las asociaciones de defensa de los montadores, u otras, para que se pudieran financiar.

***Lo tienes muy claro.***

En el rock, el que se lleva la chica es el cantante, porque es la estrella, lo mismo que el director. Si tuviera esa vocación me haría director y sufriría todo lo que tiene ese puesto, que no es poco. Yo me siento satisfecho en mi papel de montador.

También se influye mucho sobre sonido. Los materiales de montaje que sacamos van siendo más acabados. Ahora, en televisión se deja hecho el 70% del diseño de sonido. Y en documentales el 80%. En la última serie que he hecho, tanto yo como mi compañera entregábamos ya prácticamente hecho todo el diseño. Luego en el departamento de sonido tienen que corregir y aportar, pero están todas las intenciones emocionales ya marcadas. Así que en la postproducción de audio, como les están recortando mucho los tiempos, dejan casi todo lo nuestro y se dedican más bien a cosas técnicas, de regular los niveles, limpiar diálogos y así. Los mismos que antes nos paraban los pies, y nos pedían que se lo entregáramos mudo, ahora ven que no llegan a tiempo, e incluso aprovechan cosas provisionales que les pasamos que no deberían mantener (por problemas de derechos de autor, o por mala calidad).

***En todo caso a vosotros os viene bien que cuando la cadena vea vuestro montaje, esté ya perfectamente vestido, para que no piensen que hay fallos de estructura donde sólo hay problemas de acabado sonoro.***

No es sólo vestirlo. Es algo más. Podemos utilizar 18 pistas perfectamente, metiendo soniditos, metiendo músicas (de referencia o de librería), metiendo ambientes… A mí me parece estupendo. Si el sonidista te lo supera le das un abrazo, pero si no es así…

***Por lo menos sabes que eso ya está ahí.***

¡Eso es! Se parte de una propuesta mucho más rica, más emocionante. Ese nivel no se rebaja. Aunque implica tiempo. A mí me parece bien asumir ese trabajo de sonido porque lo utilizamos como un elemento narrativo. Pero producción debería entender que hay que conceder un tiempo al montador para que se reúna con el diseñador de sonido y vaya a mezclas, para poder transmitir las intenciones. El montaje, aunque sea de imagen, incluye ese trabajo, aunque a veces no se haga por presupuesto. Pero es fundamental, porque si el técnico que va después no tiene esa información, aunque sea muy bueno, puede equivocarse. Yo me he encontrado con que después de trabajar una secuencia con mucho detalle, colocando un sonido justo en un momento preciso en el que hay un cambio emocional, después me limpian ese diseño sin motivo aparente. ¿Por qué? No es que los técnicos sean malos, es que necesitan la información que viene de montaje, y si luego se decide cambiar mi idea, para superarla, será perfecto, como cuando yo cambio el guion, pero sabiendo cual es la intención. Hay que reivindicar ese trabajo en equipo.

***Y con la música ¿es parecido? ¿montas desde el principio con referencia de bloques musicales?***

Es igual. Yo manejo mucho la música para los tonos emocionales. No siempre la pongo desde el principio, pero si veo que a una secuencia le va bien, pongo la música de base, y la monto ya con ella, y empiezo a afinar. Luego en otra fase, cuando tengo el chorizo completo hago una evaluación global. Pero también lo hago con ambientes. Me lo preparo todo mucho.

***¿Antes incluso de afinar?***

Sí, antes. Sé que eso va en contra del proceso canónico, pero así lo hago.

***Bueno, éste es de los procesos en los que hay muchas diferencias entre montadores. Unos me han dicho que dejan todo este trabajo de sonido***

***para después, para cuando ya está afinada la estructura, (salvo excepciones, claro) y otros al contrario, que necesitan tener la banda sonora muy completa para tomar decisiones creativas de montaje.***

Sí, yo soy de esos. Yo necesito tener la intención emocional del sonido. Así que lo utilizo todo, música, ambientes, aunque no sean realistas. Si te das cuenta, ahora las series yanquis no tienen ni un sonido real, sino que son elementos que se emplean según aportan al contenido emocional, no sólo porque sean los que corresponden con la imagen.

***Has mencionado muchas pistas, ¿te ayuda la tecnología de los ordenadores?***

Sí, aunque también en la moviola jugábamos con el sonido o con el tiempo. En un diálogo alargas o recortas las pausas según te conviene. Lo manipulas constantemente. Lo que sí veo que ha aportado la tecnología son las curvas de velocidad de imagen. O sea que dentro de un mismo plano a lo mejor aceleras cuando va a dar el puñetazo, y luego vuelves a la velocidad normal, de forma sutil para que no se vea el truco, pero que mejora mucho. Y en frases, bajadas de mirada, alargar pausas… todo eso lo utilizo mucho. También utilizo el *resize*, para reencuadres. En las series últimamente graban con más resolución porque saben que luego podemos hacer esos ajustes de reencuadres [por ejemplo, grabando a 4K si van a emitir a 2K, lo que permite ampliar detalles del plano original, para hacer otro encuadre nuevo, sin perder calidad]. Aunque sólo se haya grabado un plano abierto [porque no había tiempo en rodaje], puedes ampliar a las manos, u otra parte del cuerpo para tener un plano detalle.

***¿Con qué programa sueles trabajar?***

Con Avid. He trabajado con muchos, con Premiere, con Final, con Speed Razor… No tengo ningún problema con otros, pero es como las bicis. Yo de pequeño era de Motoretta, pues ahora soy de Avid. Me siento más cómodo, porque los problemas sé por dónde van, en cambio con los otros estoy más perdido. Si me ofrecen un proyecto que no es en Avid suelo decir que no, casi el 90% de los casos.

***Ya estamos terminando, pero Antonio, que ha pasado varios años dando clase y pensando sobre nuestro oficio, nos regala una reflexión personal extra:***

Los montadores venimos de dos manuales. Una primera generación que es la del Karel Reisz, (*Técnica del montaje cinematográfico*, 1953), y la nuestra que viene después, que lee a Walter Murch, (*El momento del parpadeo*, 2001). Este libro se ocupa de lo de que la decisión principal de cortar es emocional. En teoría la frase queda muy bonita (con música de final de película), pero la pregunta es: ¿y cómo se corta emocionalmente? Además, si aceptas eso como dogma, entonces cada vez que montes una secuencia dale un toque emocional, no sólo me cuentes la trama, con lo que implica de que antes viene el trabajo de identificar emociones (y algunos psicólogos han identificado hasta 30 emociones). Ese aprendizaje yo no lo tuve en la escuela. Allí nos educaron en la sensibilidad, pero descubrimos que el cine era la creación de emociones. Así que nos pusimos a investigar sobre eso. Veíamos *Redes* (Eduard Punset, programa de TV sobre ciencia, 1996-2013), leíamos sobre neurociencia…

Una de las secuencias que más me impactó en la vida la descubrí en Cinearte y me sirve para explicar esto. Estaba haciendo unos volcados mientras encontré una secuencia de *Tesis* (Alejandro Amenabar, 1996). El montaje era completamente loco. Quiero decir que, desde el punto de vista racional no tenía sentido, pero funcionaba muy bien emocionalmente; era de Rori Sainz de Rozas. Es un corte al que nunca habrían podido llegar los que estudiaban el raccord que enseñaba la escuela de Karel Reisz, porque los prejuicios que tienes para hacer el corte son mayores que el detectar dónde está la emoción, qué estás contando o buscando, y hasta dónde puedes ir. Éste es un ejemplo que le ponía a mis alumnos, y cuando lo analizábamos en detalle, todos alucinaban: “Pero ¿qué es eso?” Se quejaban de los saltos de *raccord*, porque se les había olvidado lo que les había gustado la película, zampándose la secuencia sin darse cuenta. Nunca llegas racionalmente a hacer esos cortes. Por eso vuelvo a acordarme de Carmen Frías, con lo de montar con las tripas. Lo que en aquel momento me pareció una ligereza para no enfrentarse al método, luego he visto que llevaba razón, que todo lo que aprendes tienes que liberarlo. Cuando ya sabes tocar muy bien la guitarra, tienes que hacer algo más, si realmente quieres progresar. Es un momento difícil del aprendizaje.

***Pero déjame decirte algo. Tú contrapones todo esto al libro de Karel Reisz. No es un mal manual, prácticamente el único que había, aunque escrito para gente que no sabía mucho de montaje, por eso se concen-***

***traba en lo básico del lenguaje audiovisual. Pero los montadores clásicos siempre han entendido su labor como tú la has explicado, es decir dándole más importancia a la emoción que al raccord. Eso pasaba incluso en el cine de los estudios de Hollywood. La mítica Margaret Booth les decía a sus montadores de la MGM: "Si te funciona, corta ahí, no te preocupes de nada más."***

Y en España también hay ejemplos, como en *La caza* (Carlos Saura, 1961). Cuando haces aberraciones de montaje que todo el mundo se zampa, es como un guitarrista haciendo virguerías. ¡Cómo es posible que esto funcione! El cabrón de Walter Murch escribe una serie de reglas pero termina diciendo eso mismo, que si todo corte es emocional, entonces olvídate de las reglas y corta ahí. Pero ¿cómo le dices a un alumno que te ha hecho un corte horrible? Si para él ése es el momento emocional, ¿cómo le explicas que no es la emoción correcta? Hay cosas que funcionan dependiendo de lo que estás contando. No se convierten en emocionales porque pongas una cara y una música bonita. Necesitas desarrollo, necesitas controlar las emociones en el espectador.

***Entonces, ¿qué consejos le das a los jóvenes que empiezan a montar y se quieren dedicar a esto?***

Ni idea. Es difícil. Hay una parte vocacional, o de pasión, que hace que soportemos mucho, eso es fundamental.

Pero le daría un consejo, intentar ser flexible. Algunos montadores dicen: "Es que yo monto así". Yo no sé cómo monto. Depende del material. No seas dogmático. Eso es lo que te va a permitir montar la entrevista de un asesino y tratarle con respeto. Esa sensibilidad hacia lo emocional es lo que no viene en los manuales. Aunque es fundamental para luego aplicarla con técnica y método. Hay que desarrollar una capacidad individual para ver cómo nos implicamos con nuestro corte en las historias. Eso no se enseña, es un músculo que se ejercita. Aunque hagas una serie de género, siempre hay alguna secuencia en la que puedes introducir un elemento de lenguaje novedoso, que es una pequeña conquista.

***¿Y qué le aconsejarías a los directores?***

Lo tengo muy claro. Nos deberían tratar como a los actores, con la misma sensibilidad, explicándonos los por qués, contándonos lo que ha pensa-

do. Por ejemplo una frase como: “Aquí conseguí que el personaje dijera esto, pero está pensando esto otro…” Porque eso es lo que me da la clave emocional que comentábamos antes, para descifrar el material. Entiendo que algunos directores trabajen mejor con mujeres, por una sensibilidad más abierta a la hora de escucharle. Quizá es un prejuicio, pero yo quiero ser ese perfil. Los errores técnicos ya los vemos, no hace falta que se concentren en eso. No hay nada mejor que un director que viene a decirte: “Aquí lo hice mal porque quería conseguir esto y no me salió”. Cojonudo, ahora me queda a mí acercarme a eso. Pero su actitud es digna. Un director no tiene que demostrarme nada, sino mostrarse. Un montador no es alguien que le juzga, sino alguien que le ayuda. Cuanto antes consigamos esa sintonía mejor.

# Irene Blecua

Montadora de películas como *La vida secreta de las palabras* (Isabel Coixet, 2005) o *Mapa de los sonidos de Tokio* (Isabel Coixet, 2009), *Tres metros sobre el cielo* (Fernando González Molina, 2010), *Betibú* (Miguel Cohan, 2014), nominada al Mejor Montaje en la Academia de Cine de Argentina, o *Empieza el baile* (Marina Seresesky, 2023). También se ha ocupado de series como *Élite* (Darío Madrona y Carlos Montero, 2018-2021) o *Cien años de soledad* (Alex García López y Laura Mora Ortega).

🔗 Link a la filmografía completa de Irene Blecua en IMDB.com 🔗

Irene Blecua

***Desde que empezaste, hace no tantos años, has hecho un montón de películas.***

Dicho así, parece una ironía, porque han pasado más de treinta años. Pero sí, he montado 38 películas, y de ayudante otras 15 o 20. Pero es que empecé cuando tenía 19 años.

***Y empezaste con una película mítica, El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995).***

Sí, de meritoria. La montadora era Teresa Font. Teresa fue mi escuela durante esos casi 7 años que pasé con ella.

***¿Y qué te interesó del montaje?***

Yo siempre había querido hacer cine, pero no sabía en qué departamento. Siempre idealizas, y claro, dirección o producción tienen más gracia… Así que hice una FP de imagen y sonido, aunque el contenido era sobre todo televisión y radio. Al terminar me vine de Barcelona a Madrid. Mi primer trabajo en cine fue de meritoria en el equipo de decoración, en una película llamada *Hay que zurrar a los pobres* (Santiago San Miguel, 1991). Después pasé por varios proyectos en distintos puestos, hasta que, después de una mala experiencia, vi que el rodaje no era lo mío.

Gracias a una beca de la Generalitat me fui a Nueva York, a un curso intensivo en la NYU. Allí fue donde descubrí el montaje. Y en esa ciudad conocí a Teresa. Fue estar en el sitio y el momento adecuados. Yo le pedí trabajo y ella fue encantadora, muy receptiva. Al cabo de dos semanas me llamó y me ofreció entrar de meritoria de montaje a un proyecto de un director que sólo había hecho una película anterior y que se llamaba Alex de la Iglesia. Decidí ir, aunque eso suponía mudarme de nuevo a Madrid, estar 5 meses sin cobrar, además de que ya había un meritorio anterior. Eso fue como una escuela brutal, con una moviola en cada una de las dos salas de montaje.

Luego ella misma me ayudó a conseguir el siguiente trabajo de meritoria en *Two Much* (Fernando Trueba, 1995) con Nena Bernard, una montadora americana, y junto a Ascen Marchena, también de meritoria.

Al terminar, le dije a Teresa que tendría que buscarme la vida en otra parte, porque ella tenía a tanta gente que era imposible ascender, pero me

dijo que me quedara, porque su ayudante iba a dar el salto a montadora de sonido y yo podría hacer de auxiliar. A partir de entonces hice muchas películas con ella, encadenábamos una con otra. Todo en 35 mm, en moviola. Yo estaba siempre con ella, porque lo que más me gustaba era aprender viéndola trabajar.

***Pero ¿tú le preguntabas qué hacía? Me refiero a que es muy difícil entender lo que hace un montador, ya sea en el Avid o en la moviola, simplemente mirando la pantalla.***

Es que ella me sentaba a su lado y me iba explicando. No lo podía hacer siempre, por supuesto. Pero de vez en cuando me llamaba, y decía: "Ven, que te cuento qué estoy haciendo". Como había dos salas, Alejandro [Lázaro] se dedicaba a preparar material en una de ellas y en la otra estábamos el director, Teresa y yo. Así que veía cómo ella iba marcando su guion (y luego en la película) y después yo hacía los empalmes en el celuloide siguiendo esas marcas. En esa época montó la de *Perdita Durango* (Álex de la Iglesia, 1997). Imagínate lo que era montar con dos y tres cámaras en una moviola. A mí me parecía magia. Todo aquello me ayudó mucho. Ahora cuando estoy delante del Avid, todavía me digo, ¡piensa! Porque ahí es muy fácil liarse a probar, sin tener primero claro cuál es el objetivo. En la moviola era imprescindible, porque si no, los empalmes terminaban saltando. Y eso que utilizábamos un celo especial, más ancho. Esa idea la cogí de la montadora americana, que utilizaba una empalmadora americana, y no la italiana que solíamos emplear nosotros.

Con Teresa estuve varios años hasta el Quijote de Terry Gilliam (el primer intento de rodar esa peli en el año 2000), en la que yo fui de ayudante con un montador inglés. Y de hecho allí entré porque me recomendó ella (y al final, casi veinte años más tarde, Teresa terminó montando la nueva versión del Quijote).

***Pero luego, ya como montadora independiente, has hecho muchas películas, y en varios idiomas.***

Sí, en inglés, en francés, hasta en japonés. La primera que hice como montadora en solitario fue en Los Ángeles, *No Turning Back* (Julia Montejo y Jesús Nebot, 2001). He ido varias veces a Estados Unidos, tanto antes como después, para aprender o para irme reciclando.

Al año siguiente mi amiga Julia Montejo, con la que había coincidido estudiando en UCLA, me llamó para que fuera a Los Ángeles a montar su primera película. Fue una experiencia enriquecedora, aunque dura, ya que nos echaron a la directora, al músico y a mí. Es el problema de trabajar con un productor que además dirigía y era el actor protagonista.

***Y ahora eres tú la que tiene que buscar ayudantes.***

La pena es que ese mismo proceso que yo tuve ya no es posible. Mis ayudantes nunca trabajan conmigo, ni siquiera están conmigo mientras trabajo. Siempre estamos en horarios alternos. Para aprovechar la máquina, claro. Entonces ¿cómo van a aprender? A mí me ayudó mucho ver cómo montaba Teresa, como se relacionaba con los directores. Esta cosa del confesionario… Pero ahora es que los ayudantes ni se cruzan con el director de la película en la que están trabajando. Se han convertido en un puesto mucho más técnico, que no digo que esté mal, pero toda la parte creativa que conlleva el trabajo de un montador, esa no la viven. Tenemos que luchar para conseguir la vuelta de los ayudantes, incluso después del rodaje, que estén presentes todo el proceso de montaje.

***O sea que si quieren ver algo tienen que hacer un esfuerzo extra, fuera de su trabajo, para quedarse más horas.***

Exacto. Pero de esos hay pocos y lo entiendo. A no ser que haya suerte y podamos compartir la sala. Por ejemplo en Francia teníamos dos salas con dos ordenadores conectados en red. Eso era genial. Nos separaba solo una puerta corredera, así que estábamos juntas todo el tiempo. El director podía ir de un lado a otro, y había un ambiente de equipo, que es lo que también echo de menos.

En *Élite* (Darío Madrona y Carlos Montero, 2018-2024) sí que estábamos todos juntos a la vez, las dos montadoras y Javier Martín, nuestro ayudante.

Ha cambiado todo. Ahora es muy difícil que alguien te deje contratar un meritorio. Ni sé si alguien estaría dispuesto a irse de meritorio cinco meses sin cobrar. Aunque por supuesto la gente debería cobrar, no trabajar gratis.

***Bueno, si necesitas gente, en la facultad rápidamente te buscamos voluntarios...***

Sí. Si me llegan muchos curriculums, pero sin haberlos probado antes es un riesgo poner a alguien directamente de ayudante. Me ha sucedido también que varias personas me han dicho que, como ya llevaban dos o tres películas de ayudante, ya querían ser montadores. Y yo pienso, ¡madre mía! Con la cantidad de películas que hice yo de ayudante antes de dar el salto. Y aparte es que me parece que también puedes elegir quedarte de ayudante de profesión. No hay nada malo en eso. Es un trabajo cada vez más complejo y que hay que valorar mucho mejor de lo que se hace hoy en día. Tener un buen ayudante es fundamental para poder hacer tu trabajo mucho más tranquila.

Siempre intento que monten alguna secuencia. Prefiero que no me hagan premontajes, pero sí que al menos intenten montar alguna. Sin embargo no da tiempo. Su propio trabajo les absorbe casi toda la jornada laboral, y es una pena.

***Pero entonces ¿qué buscas en un ayudante? Supongo que no vale cualquiera que entre por la puerta.***

Claro. Lo primero es la confianza. Por eso suelen ser gente que viene recomendada o que los conoces de algo. Porque yo les voy a pedir una complicidad. Tienen que ser discretos, no solo respecto a lo que ven en la pantalla, sino de lo que oyen en la sala. Y luego que les guste lo que hagan. Esto no es un trabajo de oficina. Que disfruten. Que puedan analizar el material, y decirte lo que ven. Algo parecido a la relación que yo tenía con Teresa. No solo sincronizar. Sino decirte: “Este plano está fuera de foco”. Pero como te contaba, se han añadido tantas tareas a su trabajo que a veces no les da tiempo a nada más.

***Por lo menos en el Avid pueden practicar montando con el material.***

Sí, claro. En la moviola nunca podías premontar, pero sí veías. Además todo ha cambiado, en el sentido de que nosotros estábamos hasta el final, en el montaje de sonido, en el doblaje, en los efectos sala, en las mezclas. Ahora cuando se acaba el montaje de imagen te echan. Quiero decir que en las nuevas generaciones hay un desconocimiento de lo que viene detrás. Teresa me contaba que en las películas de Almodóvar la habían contratado hasta el último día de mezclas, es decir para todos los procesos,

pero eso ya no es nada habitual. Hay que luchar para que se cuente con nosotros durante el resto de la postproducción.

***Háblame un poco más de ese tema. ¿Hasta qué punto es un cambio?***

Yo me peleo bastante por eso. Últimamente suelo conseguir que me dejen ir, aunque sea un día a las mezclas para poder pasar notas y en ocasiones también ir a doblaje o a montaje de sonido y que esos días se paguen. Pero no siempre. A veces ni siquiera te avisan.

En *La niebla y la doncella* (Andrés M. Koppel, 2017), me pidieron que estuviera (y me pagaron) todo el doblaje. Y en las mezclas un par de días, pero eso ya es raro.

***Entonces ¿la relación con el montaje de sonido?***

Simplemente cuando viene el montador de sonido a la sala a ver juntos la proyección [al acabar el montaje de imagen]. O antes pedirle algunos sonidos, y ya. Es decir, que eso que hacíamos antes, de ir nosotros a su estudio y hacer una pasada… ya casi nunca.

Ni con el músico tampoco. Eso que hacíamos del *spotting* [ir decidiendo los lugares donde van las músicas para luego, cuando lleguen los temas, ir colocándolos en sus sitios] ahora se hace muy ocasionalmente, al menos yo no consigo que se haga en todos los trabajos. A veces por complicaciones de la agenda de la persona que hace la música, o que no vive en Madrid... Me da mucha pena y mucha rabia, porque es importante. Bueno, yo he llegado a cambiar el montaje en la sala de mezclas, es decir en el último momento. Recuerdo una película francesa en la que cambiamos las músicas de sitio. Según llegaron, las probamos, vimos que funcionaban mejor en otro sitio, y las cambiamos sobre la marcha. Mientras estaban mezclando en el piso de abajo, nosotros estábamos montando arriba. Pero lo siento, porque con esos arreglos también se hacían correcciones de montaje. Ahora ya no es posible, o es muy raro que te lo consientan. O si se hace yo ya no estoy.

***Pero al menos ¿sigues preparando una serie de notas para el montador de sonido?***

Sí, sí. Eso sí lo hago. Voy haciendo muchas cosas con los *locators* [notas electrónicas sobre el material]. Pero luego no puedo comprobar qué han

hecho. Sólo si te llaman para ir a mezclas. Y en ese momento, tres meses después, te encuentras con una serie de decisiones tomadas sobre las que tampoco puedes opinar, porque no has participado en ese proceso creativo. Con las músicas, igual. Las escuchas ahí por primera vez. Es muy raro el caso en el que me mandan maquetas para ir trabajando con el montaje de imagen.

***¿Sueles utilizar una referencia de músicas para el montaje?***

Intento no hacerlo. Porque me parece que es una trampa. Imagínate que si montamos con una referencia de música de John Williams… Hay directores que lo prefieren, pero yo intento que primero la secuencia funcione, y luego le ponemos la música que quiera. Porque si le ponemos una melodía de John Williams todo nos va a pasar bien, no se ven los fallos. Además, que te acostumbras a ver la película así, y luego al compositor lo matas. Le terminan diciendo: "Quiero una música igual a la que está puesta. Cópiala".

***Algunos utilizan material anterior del mismo músico que se va a encargar de esa película.***

Eso lo prefiero. Por ejemplo lo hicimos con Lucio Godoy en *La niebla y la doncell*a (Andrés M. Koppel, 2017). O en *Élite*, Lucas Vidal preparó unas maquetas para cada personaje, de forma que pudiéramos ir añadiéndoselas al montaje. Eso sí era útil porque no iba a estar tan lejos del resultado final. Lo otro me parece muy arriesgado.

Aunque al final es una decisión del director, yo prefiero no utilizarlas, o como mínimo que el material sea de los mismos músicos contratados en la película. Claro que para eso es importante que se incorporen pronto, y eso no siempre es posible.

Sólo me he encontrado con un caso en el que el músico trabajó en paralelo al montaje. Yo le iba pasando premontajes, y a los dos o tres días me llegaba el archivo con la música. Era estupendo porque significaba que utilizábamos el material final que se iba a quedar en la película, no una parecida. Pero a la vez era una locura, sobre todo para el músico, porque como el montaje no estaba cerrado, e iba cambiando, él tenía que ir ajustando continuamente. Aunque para mí fue una experiencia maravillosa y nunca lo he vuelto a ver.

***En esa fase de montaje de imagen, me imagino que hacéis pases de prueba. Aparte de lo que has comentado de la música, ¿hasta qué punto afináis esa copia en lo que respecta al sonido?***

Depende del director. Algunos quieren que esté prácticamente como si fuéramos a mezclas. y el problema es que los calendarios son tan apretados que no tienes tiempo para vestir todo. Una vez más, si los ayudantes estuvieran contratados podrían hacer ese trabajo (que en las series sí que hacen, porque ahí sí que están contratados todo el proceso de montaje). Yo procuro al menos cubrir con ambientes para que todo esté un poquito nivelado. Y que haya algunas músicas, no muchas. Obviamente siempre ponemos un cartón al principio diciendo que es una copia de trabajo y que ni etalonaje, ni VFX, ni sonido y músicas son definitivos (y a pesar de eso siempre hay alguien que te pregunta si eso se va a quedar así).

***Porque ¿los hacéis invitando a amigos? ¿No se suele contratar una empresa que los organice, verdad?***

No. Es todo más casero. Las condiciones son las que hay. A veces se oye la oficina de al lado, no es como cuando antes se hacía una proyección que tenías una sala de verdad.

Esa es otra pelea. No debería validarse un montaje simplemente por lo que se ve en el monitor. Se pueden descubrir cosas, desde el foco a un micro que no habías visto antes. Aparte que el ritmo es distinto.

Pero esos pases están bien, porque ves el lenguaje corporal, cómo se mueven, o se inquietan… donde se ríen, y en una sala de montaje no es lo mismo. Últimamente están alquilando salas para hacer pases con público y hacerles mini encuestas.

***Y con respecto a otras profesiones, como la dirección de fotografía. ¿Vienen a veros a la sala de montaje?***

No, muy poco. Algunos si acaso escriben alguna nota en el parte de *script* para avisarnos de que no utilicemos tal o cual toma porque es mejor otra por fotografía, pero nada más. Ya no hay contacto como había antes. Como mucho, contacto telefónico. Yo suelo pedir antes de empezar que comprobemos el *workflow*, con las pruebas de cámara, para asegurarnos que todo va a ir bien. Pero hay muy poca relación.

***Pero la relación más importante es con el director. Cuéntanos cómo es esa conexión. Me vas a decir que depende pero…***

Para empezar me gustaría contar que he trabajado con muchas directoras, que estoy muy orgullosa también de eso. No hay tantas directoras (aunque cada vez hay más), pero yo he tenido suerte, porque me ha tocado bastantes veces.

La relación es fundamental. Es muy estrecha. Es encerrarte con esa persona durante 2, 3 o 4 meses, un mínimo de 8 horas diarias, enfrentándote a un material que para él o ella puede ser muy duro. Es difícil, a veces decepcionante. Pasan por una montaña rusa de emociones, y hay que acompañarles ahí. Así que es vital que haya sintonía con esa persona.

***¿Siempre están contigo? Algunos compañeros han contado casos en los que los directores les dejan un tiempo, y luego vuelven. O que solo supervisan un rato cada día.***

Alguno sí. Isabel Coixet, por ejemplo, delegaba bastante. Al principio me impresionó, pero ella me decía, yo confío en tu trabajo. Y luego venía y le iba enseñando. En otros casos, aunque el director está físicamente en la oficina, procuramos que tenga un despacho al lado. Así había ocasiones en las que se ocupaba de otros asuntos de la película durante una hora o dos, mientras voy montando.

***El clásico es tenerlo en el sofá***

El sofá, las revistas, el móvil, el Facebook… O directamente se van a dormir.

Es que algunos no pueden esperar el proceso, lo que quieren es ver el resultado. Así que el primer montaje es mejor hacerlo sola, si es posible. Yo también me pongo nerviosa si hay alguien esperando a que termine, porque parece que no puedo ni ir al baño. Pero luego cuando la película está más armada, el ultimo afinado hay que hacerlo juntos. Es un método de trabajo que a mí me gusta.

***¿Eso es diferente con respecto a la moviola?***

No. Cuando la época de Teresa los directores estaban muy presentes en la sala, incluso más que ahora. Por supuesto eso ocurría cuando ya había acabado el rodaje, que para entonces ella tenía la película muy montada.

***Pero entonces, ¿qué consejo le puede venir bien a un director que está empezando? ¿Cómo debería ser su relación con montaje?***

Creo que debemos ser un poco más pacientes. Es verdad que los calendarios aprietan, pero se ha vuelto todo una carrera. Yo echo de menos tener cierta distancia con el primer montaje. Estoy hablado de tres o cuatro días, no pido más. Pero no empezar justo al día siguiente. Hay que dejar que la película repose, que pensemos. Esto no siempre es culpa del director, porque también le presionan a él. Pero parece que vamos a estrenar al día siguiente.

***Ésta es una reivindicación generalizada en la profesión. En estas entrevistas nos lo han dicho todos.***

Sí. En un proyecto me reemplazaron porque yo no quería trabajar fines de semana o noches. Eran condiciones de esclavitud. Hay que tener en cuenta que el montaje es un trabajo creativo, así que cuando estamos muchas horas ya sé que al día siguiente voy a tener que remontarlo, porque al final pierdes facultades, con lo que no compensa estar más tiempo. Es más productivo hacer jornadas con horarios normales, que te dejen pensar con claridad.

Una vez un director me dijo que no me tomaba la película como si fuera mi bebé, porque para él sí lo era. Y esto es tan intenso que agobia, y además yo ya tengo mis propios bebés que son mis hijos.

***¿Entonces para qué contratarte? Podía haberlo hecho él directamente. Por cierto, ya que estamos en eso, ¿qué opinas de los directores que montan solos?***

Es una corriente que aumenta. Me parece muy respetable, aunque creo que es necesario contar con una mirada objetiva, y es muy difícil ser objetivo con algo que has rodado tú mismo.

Por otro lado Fesser confesaba que era un poco obsesivo, todo el día montando, así que se encargaba él mismo precisamente porque entendía que con un montador sería imposible.

En otro proyecto me pasó que, al terminar cada día, el director se llevaba el disco duro a casa, a seguir trabajando él solo, remontando lo que habíamos hecho. Y al día siguiente lo traía todo alargado. ¿Qué se supone que

tenía que hacer yo con ese material? ¿Volver a cortarlo? Nos pasábamos el tiempo como si fuéramos Penélope, tejiendo y destejiendo. Hasta que le dije a la productora que igual no necesitaba un montador. Y no la terminé. La verdad es que no me he encontrado muchos así. Pero me pregunto por qué no lo hacen con la fotografía u otras profesiones. Supongo que el hecho de que puedas poner el programa en tu ordenador, hace que se pierda un poco el respeto. Cada uno debería respetar la profesión del otro.

***¿Que software utilizas?***

El Avid. Empezamos con el LightWorks, que nos encantaba. Pero luego nos pasamos al Avid, y aunque he probado el Final Cut, casi todo lo hemos hecho con el Avid.

***¿El proceso de sincronización entre imagen y sonido lo siguen haciendo los ayudantes de montaje, o los DIT han cogido el relevo en el propio rodaje?***

Sí. En cine la sincronización la hacen los ayudantes. En cambio en las series ese trabajo corresponde al digitalizador/a.

Los DIT se encargan de hacer los *proxies* (archivos provisionales para trabajar), aunque últimamente algunos no quieren hacerlo, como si no formara parte de su trabajo.

***Supongo que, si vas montando al mismo tiempo que el rodaje, les vas mandando un premontaje.***

Sí. Yo monto a diario, y en general les mando lo que voy haciendo. Aunque algunos directores, pocos, no quieren ver nada. Pero, por lo menos con los que no conozco, las primeras semanas les insisto para que le echen un vistazo, para asegurarme de que estamos en la misma longitud de onda. De esa forma al acabar el rodaje ya sólo queda una o como mucho dos semanas, antes de tener un primer armado, lo que los franceses llaman el oso. Me encanta esa expresión.

***¿El oso?***

*L'ours*. Le llaman así porque da miedo. Me gusta ese símil. Con el director francés con el que trabajé, las dos películas las hicimos al revés. O sea montar después de rodar. Estábamos de 9 a 6 todos los días juntos. Esto

une bastante. Y decía: "Pero lo mío no es un oso". Porque al hacerlo juntos ya era mucho más cercano al resultado final, que no un primer armado de tres horas. Bueno, tampoco son así de largos, estoy exagerando para que se me entienda.

***¿Prefieres montar más largo y luego ir ajustando? Otros montadores me han dicho que ahora con el Avid se han acostumbrado a ir más al grano, ajustando las secuencias desde el principio.***

Sí, quizá es por la mentalidad de haberme formado en 35mm. Pero yo prefiero tener primero todo, con sus pausas, y luego ir ajustando. Para mi es más complicado abrirlo después. Eso sí, a los directores siempre les advierto para que no se asusten, que es más fácil recortar que alargar.

***Y ¿cómo es tu método de montaje? ¿Qué te planteas al comenzar en una secuencia?***

Depende de cuál sea la secuencia, claro. Si es una de acción habrá mucho material, miles de cachitos, y se trata de ir armándolo, como construyendo un esqueleto. Siempre hay que probar mucho, se tarda mucho tiempo, y con un trabajo de preparación enorme de sonidos…

Recuerdo una secuencia de acción, un tiroteo en un parking, que nos llevó tres semanas montarla. Me iba a casa soñando con ella, porque había muchísimo material. No avanzábamos. Un día nos dedicábamos a la primera parte cuando llegan con el coche… Otro día… y hasta que pudimos ir dándole forma pasó tanto tiempo.

En otra película [*Agentes secretos* (Frédéric Schoendoerffer, 2004)] fue un poco locura porque habían rodado 120 o 130.000 metros de 35mm [unas 75-80 horas], en cuatro países. Y durante los primeros 12 minutos no había diálogo.

Además, el director tenía un método curioso: los planos no se podían repetir más de una vez. Quitando los planos cortos, el resto no se volvían a reutilizar si ya los habíamos usado antes.

***O sea que si gastabas un plano, lo quemabas.***

Eso es. Y jugábamos mucho con el sonido. Quería que fuera una cosa mucho más vestida. El tenía un CD al lado, y mientras trabajábamos iba pro-

bando músicas. Lo que condicionó mucho al músico.

***¿Y el montaje de las secuencias de diálogo?***

En una de diálogos no hay tantísimas opciones, así que lo que yo saque será seguramente más parecido desde el principio a lo que quería el director. Aunque quizás haya más libertad, porque los diálogos no están tan restringidos como la acción, pero la propuesta que le enseñe al director ya tendrá un aspecto acabado.

Empiezo por el guion que es lo que marca qué queremos contar, qué es lo importante de cada secuencia… Luego lo miro todo. Miro las frases de cada toma. Si la 5 está marcada como la buena, pues vale, lo anoto, pero para mí todo es bueno. Incluso puede ser válido lo que hay antes de la claqueta o después de haber cortado. Cogemos de todos sitios.

Yo primo siempre la interpretación por encima de la calidad técnica, por ejemplo si el foco no está perfecto. Entonces voy armando con paciencia. Si me encallo, mejor paso a otra cosa. Después vuelvo. A veces encuentro una solución por la noche en casa.

***¿Y todo esto sin el director?***

Siempre sin el director, porque estamos hablando del primer armado. Luego con el director ya presente, es otra búsqueda. Porque entonces empezamos a pensar no sólo en la secuencia como unidad, sino en la estructura, narrativamente, qué es lo que nos sobra o nos falta, si se entiende o no. Ya pasamos a otra etapa.

***¿Y te escuchan? ¿Le dan importancia al montaje?***

En general sí. Sí escuchan. Siempre hay alguno que no está interesado en saber tu opinión y solo quiere que le adules. Pero eso cada vez me sale peor. Para eso no hace falta que nos contraten. Yo tengo que decir lo que veo, si funciona o no, o lo que se puede mejorar.

***O sea que aparte del lado creativo, artístico, o de la habilidad técnica, ¿los montadores también tienen que dominar la psicología?***

Por supuesto. La terapia del montaje. Te cuenta tantas cosas de su vida personal. Y también conoce la tuya, porque si hay esa sintonía, es la persona con la que pasas más horas.

***En ese sentido, ya que has trabajado con tantas mujeres, ¿has encontrado diferencias de género?***

No. Diferencias importantes no. Simplemente lo mencionaba porque me hacía ilusión por el hecho de haber pocas directoras.

Últimamente sí que he notado algo más de empatía con las mujeres. Sobre todo desde que la maternidad ha llegado a mi vida, veo que hay poca facilidad para la conciliación entre la vida profesional y la personal. Entonces, aunque no siempre es así, en general me he sentido más cómoda con las directoras con las que he trabajado.

***Es que esos proyectos en los que te has ido varios meses a trabajar al extranjero difícilmente los podrías hacer ahora.***

Para mí ahora es inviable. Menos mal que todo eso lo hice antes. Pero ahora mismo siento que mi carrera profesional ha bajado mucho a partir de tener niños, por la disponibilidad. Es que no puedo… es que no quiero estar 12 horas en una sala de montaje. Además quiero tener una vida, y eso es una reivindicación que no está muy bien vista. Así que noto que me ofrecen menos trabajo.

***Es esa presión, cuando después de una jornada entera se dice lo de ¿nos quedamos media horita más y ya rematamos la secuencia?***

Exacto. Que a veces son dos horas más. O al terminar se dice: ¿nos vamos a cenar?

Pero no son sólo los horarios. Al no tener esa vida social de salir, de ir a los estrenos, de dejarte ver, todo eso ha influido mucho para que me lleguen menos ofertas de trabajo. He estado meses parada. Aunque es cierto que luego, cuando ya estaba comprometida, me han llegado varias cosas juntas que no he tenido más remedio que rechazar: la ley de Murphy.

***¿No haces eso que he visto a otros compañeros de montar dos proyectos distintos a la vez?***

No. Yo nunca. Solo me ha pasado en el caso de que se hayan juntado unas mezclas (el final de la postproducción de una película) con el principio de un rodaje, y por un tiempo muy limitado. Si no, me niego. Además es que suele haber una cláusula de exclusividad en el contrato.

***¿Te refieres a la serie de Netflix? [Élite] ¿Qué tal ha sido la experiencia televisiva? Los tiempos de montaje en la televisión son tan cortos…***

Tienen unos diez días de rodaje por episodio, y lógicamente yo tengo otros diez de montaje. He tenido que ponerme las pilas. Yo ya era rápida. Siempre me ha gustado cumplir bien los calendarios, pero ahora es que son muchas secuencias. Así que hay que ir a saco, en el sentido de que ahí sí que tiene que ser la toma buena, porque no hay tiempo para verlo todo con calma.

Son generalmente dos cámaras. Y aunque los capítulos se quedan en 45-50 minutos, el guion que ruedan es de 1 hora, por lo que hay bastante material. Por comparar, en un largometraje cinematográfico de 1 hora y media podemos estar entre 5-8 meses fácilmente. Es otro mundo.

***Y el director, también tendrá muy poco margen para revisar contigo después…***

Dos días o tres. Es poquísimo tiempo. El mundo de las series te exige un ritmo muy intenso. A veces le paso unos premontajes para que vea con antelación, y pueda ir dándome correcciones previas. Pero tampoco es solución porque con 10 días de montaje no me queda hueco para hacer correcciones de otro capítulo.

Son calendarios muy apretados. Igual se ruedan 6 o 7 páginas de guion al día. Además entra la figura del productor ejecutivo con la que yo no tenía experiencia, que vuelve a hacer otro montaje después.

***¿Pero con el director presente?***

No. Después del rodaje viene el director a montaje para ajustar juntos, y unos días después viene el productor ejecutivo, el creador de la serie, para volver a revisar o en su caso, remontar. Es un engranaje que yo desconocía. Y de hecho la relación con Netflix la lleva él, y los últimos arreglos se hacen con él. El director puede opinar, pero es una pieza más. El montaje no es del director.

Aún así yo estoy contenta con la experiencia porque son series que están muy cuidadas.

***Aparte de los procesos técnicos, es decir, desde el punto de vista de los espectadores. ¿Notas que el montaje se acelera? ¿Ha ido cambiando el***

***lenguaje audivisual para hacerse más picado que tiempo atrás?***

No tenemos paciencia. Hay que cambiar de plano continuamente. Sobre todo ahora lo noto en la experiencia televisiva. Es cierto que estoy hablando de una serie para adolescentes, pero me dijeron que antes de darle el visto bueno, los capítulos los revisaban en un móvil, porque es como muchos espectadores la ven. Así que te puedes imaginar que los planos generales tienen que durar muy poco, con muchos cambios de plano. En las películas no lo he notado tanto.

***Los efectos especiales ¿dirías que son más habituales ahora? Pregunto sobre todo por efectos invisibles, de esos que no parecen efectos, como por ejemplo juntar dos tomas en una sola…***

No. En alguna secuencia me ha ocurrido tener muchos efectos, pero no es frecuente.

Bueno, cuando tenemos algo de cromas, entonces sí que le pido a mi ayudante que coloque los fondos, porque para verlo en proyección es mucho más agradecido. Aunque el aspecto no esté bien conseguido.

***¿Y esas tareas las hacéis con el propio Avid? ¿O utilizáis otros programas de efectos o de etalonaje?***

El propio Avid, porque es solo una maqueta. Lo mismo que para los títulos del final. Hacemos algo provisional.

***¿Te mandan storyboards?***

Pocos. Solo alguna vez. Y luego, en general, se ponen a rodar y no hacen lo que ponen en el *story*.

Recuerdo que hice una peli argentina, que se llamaba *Al final del túnel* (Rodrigo Grande, 2016). El director tenía la película completa en *story*. Era una película de robos, muy elaborada. En ese caso sirvió de mucho, porque antes de empezar dijeron que estaba muy larga, y el propio Rodrigo, con el *story*, fue eliminando planos como si fuera un montaje.

***Por último, quiero preguntarte por la asociación profesional de montadores que se está gestando en España en la que estás siendo muy activa, entre otras muchas personas [La entrevista se realizó cuando AMAE estaba empezando] Hasta ahora lo único que teníamos parecido era la***

***academia. Pero este nuevo intento es mucho más específico para montaje, y al mismo tiempo será más grande, porque no solo estará representado el cine sino todos los sectores audiovisuales.***

Es un sueño tan largamente acariciado, que me parece maravilloso que por fin vaya a ser realidad. Es muy necesario que exista. Es que ni siquiera nos conocemos entre nosotros. Ya sólo por eso merece la pena. Pero además vamos a organizar actividades de formación, actividades de reivindicación y difusión del montaje a través de coloquios, premios en festivales… Aunque no somos un sindicato podemos ayudar a mejorar las condiciones laborales o en cuestiones de género.

***Me sorprendió la información de que haya pocas mujeres en montaje. Yo tenía la impresión de que, de todas las profesiones cinematográficas, ésta era la que siempre había sido un reducto de igualdad, desde los comienzos.***

Seguramente es la más igualitaria con respecto a otras especialidades, pero estamos muy lejos de la paridad. Solo hay un 30% de montadoras, ayudantes hay muchas. Lo que siempre ha habido es muchas mujeres en el corte de negativo, pero no tantas en montaje. Quizá es la razón de que los sueldos hayan sido más bajos. Por eso luchamos con el ministerio para que lo incluyera en las convocatorias de subvenciones, de forma que se tome en cuenta en los proyectos que tengan un alto porcentaje de mujeres.

# Pedro del Rey

Montador de películas como *Tristana* (Luis Buñuel, 1970) nominada al Oscar de habla no inglesa, *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962) o *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964). Y series como *Los gozos y las sombras* (Rafael Moreno Alba, 1982). Nominado al Goya en dos ocasiones por *El dorado* (Carlos Saura, 1988) y *La noche más oscura* (Carlos Saura, 1989).

Ha publicado el libro: *Montaje, una profesión de cine*.

🔗 Link a la filmografía completa de Pedro del Rey en IMDB.com 🔗

Pedro del Rey

***Eres uno de los montadores más veteranos que hemos entrevistado para este libro, pero ya sabes que aquí, más que hablar del currículum, que en tu caso sería interminable, lo que hemos preferido es hablar de montaje en general. Así que, aunque ya no estés en activo, vamos a preguntarte lo mismo que al resto. ¿Cómo te enfrentas a una secuencia en blanco? O sea, aparte de estudiar con mucho cuidado el material de rodaje, ¿qué sistema empleabas para empezar a construirla?***

El procedimiento siempre ha sido igual, toda mi vida. Me estudiaba el guion por completo. Me lo leía varias veces, hasta tener los diálogos dentro de mi cabeza. Luego estudiaba los planos en la moviola, para ver qué iba a ser útil. A partir de ahí empezaba a montar mentalmente, y después de darle varias vueltas, ya cogía el lápiz para ir marcando entradas y salidas [el lápiz graso para marcar físicamente los puntos de corte en el filme]. Yo no tenía problema para abarcar un montaje mental de unos 25 planos, es decir de casi cualquier secuencia. Nunca hacía escaletas escritas. Una vez que estaba marcado, ya era solo cortar y pegar en la sincronizadora. Lógicamente, al terminar, lo pasaba por la moviola para controlar [es decir que cuando ya estaba montada, reproducía la escena en la moviola]. Y si había alguna sorpresa, pues se rectificaba. Incluso he llegado a dejar dormir la secuencia para el día siguiente. Me ha pasado a veces que me he despertado por la noche, pensando en un problema de montaje, o en una solución alternativa.

***Entonces lo habitual era montar en soledad, no con el director al lado.***

Lo hacía solo. Porque lo que a mí me gustaba era montar mientras se estaba rodando, y así, si yo echaba en falta un plano, al día siguiente todavía podía pedirlo (si había suerte y aún no habían tirado los decorados). Así que siempre he montado solo. Salvo en las dos películas con Buñuel, en las que me pidió que tuviera todo organizado y seleccionado, pero sin llegar a montarlo. Incluso tenía que tener todo doblado antes de empezar.

***Pero para doblar el material ¿no era necesario hacer antes un premontaje, aunque fuera únicamente para ese fin?***

No. En este caso no. Se dobló plano a plano individualmente, antes del montaje, porque como las fechas de estreno estaban tan cerca, se doblaba mientras se rodaba, utilizando los momentos de descanso de los actores. Y aunque había directores de doblaje estupendos, Buñuel pidió que el

proceso lo dirigiera el montador, que "es el que sabe lo que yo quiero". Y así lo hice, reconstruyendo todos los planos para tenerlos preparados para el montaje con él.

Cuando llegó el momento, Buñuel se sentaba a mi lado. Pero la moviola tenía una lupa muy pequeña, solo servía para la persona que estaba de frente y que sujetaba la película entre los dedos, el resto lo veía mal. Él pidió una silla baja, y veía la película al pasar los fotogramas por delante de mi mano, no de la lupa. Y así lo hicimos todo el tiempo durante las dos películas.

Recuerdo una mañana, cuando montamos la secuencia del baile de los mendigos de *Viridiana* (Buñuel, 1962). Es el único momento en que he utilizado una escaleta escrita, para planificar el montaje, porque además de muchos planos había muchos insertos. De vez en cuando Buñuel me preguntaba por qué repetía un plano u otro. Yo se lo explicaba, pero el volvía a preguntar. Hasta que al final dijo que estaba muy bruto y que se iba de la sala de montaje. Ten en cuenta que yo era muy joven y que él era Don Luís Buñuel, así que me temblaban las piernas. Le dije: "Don Luís, lo borro todo y se lo vuelvo a explicar". Pero él dijo: "Nada. Usted siga, ¡ya lo veremos después!". Cuando se fue, dejé la escaleta que no me servía para nada. Y no la he vuelto a utilizar.

Siempre he seguido esta fórmula de trabajo. Había directores que me pedían ir un sábado para ir controlando lo que iba haciendo. Recuerdo que Paco Regueiro, al principio, también quería estar pegado a mí en la moviola y me preguntaba lo que iba haciendo. Yo me ponía nervioso, porque con tantas explicaciones, en ese rato me hubiera podido montar la secuencia. Hasta que un día, en *Madregilda* (Regueiro, 1993), tardó en venir, y empecé yo solo. Cuando por fin pudo llegar, se encontró con la secuencia ya terminada. Se sorprendió mucho de que era justo lo que esperaba y claro, así había sido más cómodo. Corregimos algún detalle que había visto y acabó muy contento, porque es mejor que el director venga a trabajo hecho.

***A ti te pilló la transición al digital. ¿Tuvo algún cambio para ti en ese sentido?***

Bueno, la última película que yo monté fue en el 95.

***Es decir, justo en la frontera.***

Sí, todavía estábamos montando en 35 mm. Además, es el mismo año que empieza la ECAM a funcionar. Yo iba como profesor de 2º y 3º. Trabajábamos con moviola pero llegó el primer sistema digital y durante mucho tiempo íbamos en paralelo con los dos. Lo interesante era que pensaran el montaje antes de hacerlo. Porque con el digital es muy fácil, apretar un botón y ya está, pero yo les decía que antes de probar sin más, que lo pensaran bien.

***Ése es uno de los inconvenientes que se han mencionado. La tentación de hacerlo casi automáticamente, puesto que luego se puede rehacer todo de nuevo. Pero quería preguntarte por los de la moviola. Se ha dicho que con la película de 35mm un sistema de trabajo muy común era dejar los planos algo largos, para irlos puliendo en sucesivas revisiones. Es decir, como quitar fotogramas es fácil, pero añadir es algo más engorroso, se ha sugerido que los montadores dejaban los cortes con algo de margen, que luego iban afinando, para no tener que verse obligados a volver a recuperar fotogramas anteriormente quitados. ¿Esto es cierto o es solo una leyenda urbana?***

En mi caso yo cortaba donde quería. Por ejemplo, si voy a cortar aprovechando el sonido de una puerta que cierra, no dejaba ni dos fotogramas de puerta cerrada.

***O sea, que cortabas exactamente donde pensabas que era el sitio adecuado, sin dejar nada extra.***

Sí. Aunque te digo una cosa. Una vez un director italiano me dijo que mi estilo de trabajo era más americano que europeo, precisamente porque yo iba al corte exacto. Es más, me dijo que cuando volviera a Italia le iban a oír, porque él prefería eso, y en cambio siempre tenía que luchar porque le dejaban los rabitos.

***Antes has hablado de que trabajabas con la moviola vertical, pero yo pensaba que en aquella época en España casi todas eran horizontales. De hecho, se cuenta una anécdota sobre Orson Welles, que cuando vino aquí solicitó expresamente una vertical, a la que estaba acostumbrado, y que costó conseguirle una.***

En mi primera época casi todo el mundo trabajaba con verticales, en Ma-

drid y en Barcelona. Aunque te diré que donde estaba Welles, que era en los estudios EXA (los primitivos estudios EXA de Alberto Alcocer), sí que había dos horizontales.

Mi recuerdo querido es con la moviola vertical. ¡Ese tacto de sujetar la película entre los dedos…! Parece que te influía en el modo de proceder, distinto a la otra. Luego con la horizontal también he trabajado muy bien. El problema de la vertical es que solo veía bien la imagen el que estaba justo enfrente de la lupa, pero si había dos cabezas, o si encima había tres personas, entonces no veían nada. Por eso las pocas horizontales que había se utilizaban, más que para montar, para visionar con el director. Luego vinieron las moviolas americanas, las verdes [aún verticales], con la pantalla más grande, que era una maravilla, y más tarde todo el mundo se lanzó a las horizontales.

***Y sobre el montaje, ¿has visto alguna evolución? No me refiero a estos cambios tecnológicos, sino al lenguaje. Hay gente que habla de que se ha acelerado el ritmo, o el movimiento.***

Sobre esto tengo una opinión bastante triste. Creo que el cine era mejor antes. Y el montaje era mejor que el de hoy. Muchas veces el montador no existe, porque es el director el que lo hace solo. Como ya se puede hacer en casa… Y eso tiene una enorme desventaja. El montador tiene que ser una voz crítica. Aunque sea la película del director, hay que llevarle un poco la contraria, para ayudarle a que sea mejor. Si tú eres el director y estás enamorado del material, y nadie te discute, entonces no estás montando. Montaje es pensar y mucho. Es digerir el valor de cada uno de los planos. Quizá tienes uno precioso, pero te rompe la secuencia y es necesario prescindir de él. Así que el problema no es la velocidad, eso ya lo hacíamos. Es cuidar todo. Estar más preocupado por dejarlo bien, que por el sueldo, aunque sea echando horas.

***Entonces, ¿qué consejo les darías a los directores? ¿Qué actitud deberían tener en la sala de montaje?***

Los consejos no sirven porque cada persona va con una idea. Pero los directores no hacen solos las películas, las hacen con mucha gente. Así que lo que sí les aconsejo es que dejen pensar un poco a los montadores. Yo con los directores no he hecho imposición alguna, discusiones todas.

Nos hemos podido pelear por una secuencia, pero con todos los directores con los que he trabajado me he llevado siempre muy bien.

***¿Con qué equipo solías trabajar? ¿Llevabas auxiliar, o solo ayudante?***

Los dos: ayudante y auxiliar. Y a veces meritorio, alguien que solía ser recomendación de un conocido. Luego, en ocasiones, esas personas iban subiendo puestos. Mi caso es ése. Yo empecé como meritorio. La sala de montaje era una escuela perfecta. Yo he tenido de ayudante a Carmen Frías, a Elena Jaumandreu, a Julio Peña… y también a José Luis Peláez y a Pepe Salcedo, que son más que ayudantes, son mi familia. Y por supuesto a Blanca Rodríguez, mi mujer. Aunque durante un tiempo se quedó en casa, porque llegaron los niños, pero después cuando Pepe comenzó a volar por su cuenta, volvió conmigo a la sala, ya hasta el final, y siempre con una auxiliar. Es verdad que en cierta ocasión han querido suprimir al auxiliar, pero eso no lo he admitido nunca. Ni Peláez ni Pepe tuvieron nunca que discutir su contrato. El que discutía los contratos, los de todos, era yo. Mis ayudantes estaban muy bien pagados por una razón fundamental, porque yo he sido ayudante. Y yo recuerdo aquel tiempo, porque aunque estábamos bien considerados, no nos pagaban mucho. Un día, una compañera, Mercedes Gimeno, que era ayudante de su hermano, me soltó: "Somos idiotas, porque estamos cobrando una porquería. En la próxima película me planto." Y yo le contesté: "Pues si te plantas, me planto". Y así lo hicimos. En la película *Esa voz es una mina* (Luis Lucia, 1956) tuve una discusión con Balaguer, de producción, para que me pagaran en condiciones. Pero al no haber acuerdo, ya me iba a despedir, cuando apareció el director por el pasillo. Según le contaron lo que pasaba, que se iba el ayudante, enseguida dijo que no, que le quitaran a él esa parte del sueldo, pero que Pedro permaneciera en la película. Y es que en las musicales, como se rodaban las canciones con *playback*, siempre tenía que haber alguien del equipo de montaje presente en el plató para controlar el material de 35. Una noche me ocurrió una anécdota curiosa. El director no estaba satisfecho con una de las interpretaciones del protagonista, Antonio Molina. Quería un jipío más largo, pero al pobre Antonio no le daba más la garganta. Así que decidieron buscar solución por montaje. El ayudante de dirección sugirió llamar a José Antonio Rojo, el montador. Pero Lucia dijo: "No, no llames a Rojo", porque eran ya como las 12 de la noche, "si Pedro

lo va a hacer". Yo ya conocía a Lucia, y el mal talante que tenía. Era alguien que imponía desde la puerta, así que te puedes imaginar que empecé a sudar, y le dije: "Voy a intentarlo". Me puse con la moviola, viendo y probando una y otra vez con la modulación fotográfica [aún no había llegado el magnético y por tanto se veía la forma de onda del sonido en el celuloide]. Al cabo del rato vino el ayudante: "Oye Pedro que si estás nervioso…". Y detrás Lucia: "Tú sí que estás nervioso". Pero yo ya había conseguido alargarlo sin que se notara nada, y al director le pareció perfecto. Así que me había ganado el aumento de sueldo.

***Me reconcilia un poco ver estos miedos tuyos, porque ya eras muy bueno, pero aun así tenías momentos difíciles. Lo digo porque estoy seguro de que todos los montadores habremos pasado también por ciertas pruebas.***

Sí, hemos hecho muchas diabluras. Pero todo lo que yo hacía de ayudante era porque antes me lo había enseñado José Antonio Rojo [su cuñado y montador] como maestro. Toda la cuestión de ritmo, y estos trucos, es lo que había aprendido viéndoselo a él.

***Esta idea de ir aprendiendo la profesión gracias a la ayudantía es algo a lo que se le ha dado valor en estas entrevistas. Sin embargo, se ha mencionado también que algunos directores eran un poco celosos de la intimidad y no les gustaba tener al ayudante en sala cuando iban a trabajar con el montador.***

A mí siempre me los han respetado. Es más, cuando el director iba a controlar, los ayudantes eran los que iban apuntado en el cuaderno lo que íbamos hablando, para que así luego no se nos olvidara nada de lo que había que corregir. Lo que sí recuerdo es una ocasión en que me echaron a mí. En una proyección de *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1952), el director me dijo que subiera a cabina que estaba mejor allí. Vamos, que me fuera. Era un estilo muy autoritario, que no me gustaba. Pero con el resto de directores no ha habido problema.

***O sea que los ayudantes podían estar allí, no opinando, pero si escuchando, aprendiendo...***

Sí, sin problema. Hablando no, a no ser que en algún momento se les preguntara. Pero yo mismo les he preguntado por su opinión a veces. Ahora

me viene a la memoria una película que hice con Escribá, *Lo verde empieza en los pirineos* (Vicente Escribá, 1973). Estaba yo a punto de marcar un plano, cuando el director me dijo que no, que por qué lo hacía en ese sitio. Yo le contesté que el plano se había terminado. Entonces el llamó a Blanca, que era mi ayudante en ese momento, y le puso la secuencia. Al llegar al final, mi mujer, que era muy escandalosa riéndose, soltó una carcajada. Él le preguntó si se le había hecho largo el plano final, y ella contestó que para nada. "¿Ve usted? Me quería cortar una carcajada".

***¿Qué consejo les darías a esas personas que quieran dedicarse al montaje?***

Lo primero que no tengan prisa. Que aprendan a estudiar las imágenes, lo que quiere decir un plano, y lo que ocurre al unirlo con otro, y con otro. Eso es lo más importante. Así conseguirá una unidad, que tiene su propio ritmo. Porque montar no es pegar planos. Eso lo hace cualquiera, sobre todo ahora, con la facilidad de apretar una tecla. Así que antes de apretar esa tecla, que sepa el por qué y hasta donde pueda llegar.

Otra cosa. No desperdiciéis los principios de plano, ni los finales. Cuando aparece la claqueta, el actor suele estar ya metido en el personaje, pero otras veces toma un poco de aire antes de empezar la interpretación, y ese trocito anterior puede ser muy útil. O después de decir corten, la cámara ha seguido rodando, y esa cola de plano puede funcionar. En ocasiones se busca algo del actor, que puede estar ahí.

Y un último consejo: rodad desde la moviola.

***¿Te refieres a hacer efectos en truca con el material rodado para conseguir planos nuevos?***

Sí. Esto es algo que aprendí en la película *Tierra brutal* (Michael Carreras, 1961), el primer western que se rodó en Almería. Estábamos en la sala de montaje cuando el realizador americano me pidió que fuera para atrás. La secuencia estaba escrita y rodada como un enfrentamiento final entre dos pistoleros que se habían citado para matarse. Estábamos jugando con todos los planos y contraplanos de uno y de otro, de detalles de las manos… pero el director insistía en ir hacia delante y hacia atrás, hasta que dijo, ahí está: "Quiero que me saques una copia de ese plano". Se refería

a un *lavender*, una copia interpositiva para llevarla a la truca, y hacer que fuera marcha atrás. Con el nuevo plano, así montado, parecía que el personaje en lugar de sacar la pistola, la estaba enfundando en la cartuchera y la secuencia se modificó como si el personaje le hubiera perdonado la vida al otro, corrigiendo el guion.

Más adelante yo mismo he utilizado la truca para muchas secuencias. Por ejemplo, en *La Celestina* (Gerardo Vera, 1996) recuerdo que necesitábamos un primer plano, que no se había rodado. Utilizamos un plano medio, que tenía otro vestuario, pero que era con el mismo fondo, y ampliando el encuadre en la truca, se solucionó el problema. O en *El virgo de Visanteta* (Vicente Escribá, 1979), se habían quedado cortos de metraje, pero intercalando los mismos planos de *travelling* que habían rodado, con otros nuevos de truca hechos marcha atrás, y con nuevo doblaje, se completó lo que se necesitaba.

***Es curioso, porque en la actualidad, con la facilidad del digital, parece que cada vez se hacen más de esos efectos invisibles, así que es uno de los temas habituales en estas entrevistas. Pero a ti no pensaba preguntártelo porque creía que en tu época os pondrían más dificultades. ¿No era un procedimiento muy caro?***

Sí, ¡pero más caro era volver a rodar! Un problema podía ser la calidad, porque eran trozos de internegativos empalmados con negativos, una diferencia de calidad que podía destacar. Pero yo hice pruebas y pasaba bien. Más tarde, Escribá le gastó una broma a Raul Pérez Cubero, el operador. Sin avisarle del truco, le dijo que mirara bien el plano, porque el montador lo veía raro de luz: "Cosas de Pedro". El operador, que no se había dado cuenta de nada, dijo que el plano estaba perfectamente, y entonces Escribá le confesó que ese plano no lo había rodado él, que lo había rodado Pedro, "¿no se acuerda usted que el nuestro era hacia delante, y éste es hacia atrás?"

***Solemos preguntar por la relación de montaje con el resto de procesos posteriores de la postproducción, pero en esa época hacíais vosotros mismos el montaje de sonido.***

Sí, nos encargábamos de montar todas las bandas de sonido. Lo hacíamos íntegramente. En *El cochecito* (Marco Ferreri, 1958) y en *El escuadrón*

*del pánico* (Manuel Mur Oti, 1969) llegamos al límite, con 30 y 32 bandas de ruidos, que si el cochecito que se mueve, la puerta que se abre… Creo que en mis películas se puede ver que no les falta ni un solo detalle porque yo era muy pesado con la sonorización.

Con el músico, solíamos tener una conversación en la moviola para hacer el guion de músicas, y decidir con el director donde se ponían o cómo iban a ser. Se medían los tiempos exactos, incluyendo los efectos internos, por ejemplo en el segundo 21 tiene que sonar una flauta o una campana. Luego lo grababan con los músicos, a veces 30 o 40, mientras nosotros estábamos en la sala con dos cronómetros. Yo he metido mucha mano a la música porque me gusta trabajar con ella.

***Sobre la participación de las mujeres, yo tenía la idea tradicional de que montaje era una especialidad cinematográfica en la que había una gran proporción femenina. Pero las estadísticas de la actualidad nos dicen que ahora no hay más del 30 % de mujeres (en montaje de cine). ¿Cómo lo recuerdas tú? ¿Se notaba diferencia entonces? ¿Había mujeres trabajando en la industria?***

Sí, montadoras había muchas. María Paredes, Bienvenida Sanz, Sara Ontañón, Pedrita de Nieva… Había muchas mujeres montando, y montando bien. Y con grandes directores y haciendo grandes películas. Teníamos una confianza tremenda entre todos, ayudantes y montadores, chicos, chicas. Era todo una familia. En el cine español que yo he conocido no había problema entre hombres y mujeres.

***Pero me refiero que había otras profesiones a las que ellas no tenían acceso, como dirección de fotografía. O por ejemplo, no había ninguna mujer de ayudante de dirección.***

Que yo recuerde ninguna. En cambio, *script* eran todas mujeres. Y lo hacían de maravilla. Por ejemplo, Carmen Salas era una institución. Sabía más que los directores. Si yo te enseño los guiones, estaban detallados que era una locura. Un trabajo ejemplar. Tenías a María Teresa Ramos que era como un comandante, una gloria bendita, y si se enfadaba lo hacía de verdad.

Yo he tenido tres ayudantas y dos ayudantes. Me ha dado igual. Y cuando el montaje es de una mujer lo he visto con los mismos ojos que si fuera

hecho por mí. No hay distinción. El talento es del ser humano, con independencia de si lleva falda o pantalones.

***Y con respecto a la autoría, ¿qué opinas? Partiendo de que el cine es un arte colectivo, y dándole la importancia debida al director, varios compañeros son partidarios de considerar a los montadores como autores, en la misma medida que los músicos, o los guionistas.***

Yo me entregaba personalmente en cada película, aunque el director es el director. Y la autoría de un buen montaje estará reconocida siempre. El montador es otra mano del director. ¿Pero somos autores? Sí y además autores únicos, porque dos montadores nunca van a hacer el mismo montaje de una película. Siempre habrá diferencias.

# Raúl Mora

Montador especializado en series de televisión, con ejemplos de alcance internacional como *La casa de papel* (Álex Pina, 2017-2021), *Los hombres de Paco* (Álex Pina y Daniel Écija, 2005-2010), *Berlín* (Esther Martínez Lobato y Álex Pina, 2023) o *Reina roja* (Amaya Muruzabal, 2024). Como realizador ha dirigido varios cortos.

🔗 Link a la filmografía completa de Raúl Mora en IMDB.com 🔗

Raúl Mora

***Empezamos hablando del enorme trabajo que supone una serie. Él nos cuenta que viene de terminar una el viernes y empezar otra el lunes, sin descanso. Pero se le ve contento. Será que le gusta su trabajo, y además se le da bien.***

…teniendo en cuenta que no soy montador.

***¿Cómo?***

Yo soy un infiltrado. Vengo del mundo de la realización y quería entrar en ficción para dirigir, que era más difícil. He sido autodidacta, sin formación específica. Soy un poco especial porque me gusta torturarme con las nuevas tecnologías. Empecé en el momento en que sacaron el Avid para trabajar en casa. Ya sabéis que cuando llega un nuevo sistema, a los que están acostumbrados a su herramienta, les cuesta. Así que a los que manejábamos el Avid nos llovieron más ofertas.

***¿Es Avid el software que prefieres o trabajas con otros?***

En la industria española el estándar que está más instalado es Avid. Luego hay productoras pequeñas que se decantan por Premiere o Final Cut y está empezando a entrar DaVinci. Yo creo que cada una sirve para una cosa. En series de ficción, sobre todo si hay varios montadores trabajando juntos, lo mejor es Avid, porque todos los puestos van a tener el reflejo del resto. Premiere empieza a ser así, pero hasta hace poco era más difícil. Final Cut me gusta para documental, o incluso para una peli, por la manera que tiene de acceder al visionado de los planos, hace que tengas los brutos frescos.

Aunque lo importante es el montador, no las máquinas. Así que, si te encargan un trabajo en una herramienta que no controlas, lo mejor es decirlo, sabiendo que al principio vas a ir un poco más lento, porque no la conoces… Pero cuando cojas el flujo de trabajo, en cuanto encuentres dónde está lo fundamental, lo vas a poder hacer.

***Es decir, que lo importante no es la máquina sino lo que hagas con ella.***

Sí, pero por otro lado, aunque parezca raro, no me gusta que las aplicaciones de edición sean herramientas muy potentes en postproducción, porque están buscando que el montaje acapare más departamentos, gente que sea multidisciplinar, que pueda hacer FX, que haga la mezcla… Eso

distorsiona el trabajo de montaje. Montaje de ficción ha ido adquiriendo demasiadas parcelas que no eran suyas. Hasta hace unos años el montador de cine era montador de imagen, es decir que no prestaba especial atención al sonido. Y de un tiempo a esta parte, es al contrario. Precisamente lo que nos diferencia a los de *La casa de papel* (Álex Pina, 2017-2021) es el acabado de nuestros montajes. Cuando nosotros enseñamos nuestro primer corte, tienen un nivel de acabado sonoro que, aunque lógicamente está lejos de lo que saldrá de la mezcla final, sí hace que la experiencia de visionado sea muy agradable.

Yo me di cuenta de que, al no poner un efecto, como un timbre, disminuía la comprensión de los que lo estaban viendo. Perdías la atención por no poner el efecto. Eso me llevó a ir arreglando más, cada vez más y ahora hacemos un nivel de arreglo de sonido que es alucinante, casi está para emitir.

Es que muy pocos tienen la capacidad de abstracción para ver un producto audiovisual si no está acabado. Te dicen que sí, pero no es verdad. Entonces llegamos a la conclusión de que en el primer visionado ya tenía que estar muy claramente marcada la emoción y la atención del espectador. Quizás las músicas no van a ser ésas, los efectos serán otros, la mezcla va a estar mejor, pero ya sabes que aquí te vas a emocionar, que aquí va a pasar esto…

***¿Y esto lo hacéis sin pedir ayuda o apoyo al departamento de sonido?***

Sí, pero porque generalmente no hay tiempo para eso. Aunque ahora, cada vez más, intentamos esa colaboración.

Yo trabajo, por lo general, con 24 pistas de audio (pistas en mono para diálogos y pistas en mono y en estéreo para efectos, para músicas y *wildtracks*). Al principio, cuando desembarcas en una serie hay un proceso de ingesta de mogollón de músicas de referencia y de efectos de sonido, que cargamos previamente, para que luego, a la hora de trabajar, sea tan fácil como decir: ¡timbre de puerta!, pues lo metes y fuera. No nos centramos en el audio, porque somos de imagen, pero sí lo tenemos muy en cuenta.

Antes, cuando empezó la televisión, hasta los técnicos iban en bata, porque todo era muy científico. Con las nuevas tecnologías se ha ido rela-

jando, con internet nos hemos ido acostumbrando a ver imágenes con mala calidad, pero con el audio no tienes ese efecto. Si no se entiende, da igual que esté en Dolby 5.1, no te sirve de nada lo que montes. Desde el primer visionado tienes que acompañar a la obra. No la dejes vendida.

***Cuéntanos cómo es tu sistema de trabajo. ¿Cómo te enfrentas al material?***

Tengo un sistema que he ido modificando. En cine todavía tienes algo de tiempo para acabar el trabajo, pero en las series de ficción es más reducido, y cada vez quieren que entregues antes los montajes, aunque sean provisionales, porque hay una enorme cantidad de FX. En estas últimas series, nos han pedido que les pasemos las secuencias de efectos al departamento de FX antes de tener el corte cerrado, lo que es una locura, porque todavía no sabes si esa secuencia va a quedar así. Eso fue lo que me hizo replantearme el método. Antes yo editaba por secuencias. Si me llegaba la 14, la montaba, la musicaba, creaba un ente que era funcional. Pero me di cuenta de que me hacía perder tiempo. Al verlas juntas igual habías utilizado demasiada música, o ésta no iba bien con la otra. O esta parte había cogido demasiado peso, en comparación con el resto. No tenía sentido. Así que cambié el planteamiento a la inversa. En lugar de montar secuencias había que montar el capítulo, y de ahí a las secuencias. Lo que hago ahora, que inventamos en *La casa de papel*, es que antes de cada capítulo hacemos un chorizo con todas las cartelas de cada secuencia, y una breve explicación. Según te van llegando los brutos, los vas montando y los metes en ese churro. De esa manera puedes ver en *play* todo lo que va. El primer corte lo montas de la forma más rápida posible, de manera que se vea clara la intención de lo que quieres contar, pero sin apretar. Vamos al día, así que en muy poco tiempo tienes casi todo montado, lo que te permite tener una visión general del capítulo, ver dónde vas a necesitar ajustar más, qué partes no funcionan, si tienes que reestructurar, o cuáles tienes que destacar. Y ahí es donde te pones a atacar el capítulo. Además así, si desde el rodaje quieren ver algún *raccord*, o surge algún pánico, ya lo tienes para que lo vean pronto.

A la gente le gusta panicar, por defecto.

En ese primer corte no se suelen poner músicas salvo que venga por

guion. Pero sí se da un primer paso de sonorizado. Yo no dejo una secuencia sin *wildtracks*.

***¿Te refieres a los ambientes?***

Sí. Si están en un hospital, el sonido de fondo. Para vestir un poco. Y para que puedas cerrar los ojos y que toda la conversación fluya naturalmente. Que no te salten los ambientes o los diálogos, por estar mal nivelados. O el típico chasquido. Eso a mí me perturba y necesito arreglarlo. Una vez que fluya de audio, ya veremos qué hacemos con el vídeo.

Lo malo es que en cuanto les das ese nivel de acabado ya no hay vuelta atrás. Muchas veces las correcciones que te mandan son bizarras porque se refieren más al audio que al vídeo. Dicen: "Esta música me gusta, pero aquí irían bien unos violines". Y yo: "Vale, pues mejor háblalo con el músico, porque esto es sólo un tema de referencia".

***Seguro que todo ese esfuerzo sonoro mejora el resultado general, pero supondrá cargarse de trabajo extra o alargar los plazos.***

El nivel de exigencia está siendo muy heavy. Por lo general tengo la sensación de que los primeros calendarios son una locura. De media una serie puede tener 12-18 días de rodaje por capítulo. En el último capítulo de *La casa de papel* fueron muchos más. En montaje podían ser unas 4 o 5 semanas por capítulo. En realidad, estamos unos 4 o 5 meses en total en el proyecto, es difícil discriminar por cada capítulo.

Por otro lado, nunca ha habido tiempo, pero antes estábamos acostumbrados a trabajar con guiones abiertos. Es decir, estabas con el 4 y no estaba escrito el 7, y ahora, para abaratar costes, ya empiezan a tener la serie cerrada, y a grabarlo y montarlo todo junto, lo que multiplica los problemas. Por un lado está guay, porque sabes a dónde vas, y esto te ayuda a atarlo todo bien, pero para montaje es un jardín, porque tampoco ruedan en continuidad. Así que te llegan cosas del 8, y luego del 1. Pierdes la noción de dónde ocurren las cosas, y la empatía con los personajes. Eso es lo más difícil para mí. Tienes que hacer un trabajo extra de controlar que, si este personaje se siente así, es porque hace dos capítulos le ha ocurrido esto. Antes era sencillo. Si estabas con el cuatro, no te planteabas nada más, porque venías en continuidad. Todo era natural, ya llegará el resto. A

mí me cuesta montar el final y luego ir al principio. Aunque parte del valor de montaje es esto. Saber abstraerte, hacer ese esfuerzo extra, coger distancia con la obra para saber cómo va a estar el espectador en cada momento. Tú das por hecho muchas cosas, porque sabes más, pero el espectador que va a tener su primer visionado, puede que no. Eso es lo difícil de conseguir. Controlar la cantidad de información que le has dado, para conseguir que, en este momento, se dé cuenta de lo que tú quieres.

***Sobre todo en tiempos tan reducidos. Nosotros nos quejábamos en cine, pero nos daban un mínimo de 8 o 10 semanas, después del premontaje que se hace durante el rodaje.***

Cada serie tiene su propia narrativa, y sus requisitos. Para mí *La casa de papel*, no sé si fue un antes y un después, porque yo ya había trabajado mucho con Álex Pina y Jesús Colmenar, con un estilo parecido, pero esa manera de contar las cosas se llevó al máximo, sobre todo a partir de la 3ª y 4ª temporadas que tuvieron tanta repercusión. Había una premisa, que forma parte del éxito, que era que al espectador no se le daba tiempo para replantearse lo que había visto. Una vez que le has dado algo, le tienes que mostrar lo siguiente. Eso está bien, porque te permite comerte casi cualquier cosa, pero es muy complicado porque tienes que hacer que el espectador esté todo el rato encendido. Había una idea y es que había que hacerlo todo a máximos. Si había una secuencia de amor, era la secuencia de amor. Una persecución era la persecución. Tenían como pánico al vacío. La esencia de eso era Jesús Colmenar, el productor ejecutivo y director. Tú habías exprimido el capítulo, no sabías ya qué vueltas darle más, y llegaba Jesús y te decía: “No, esto aquí…” Y empezaba a meterle y a meterle. De hecho, en *La casa* hay muy pocos momentos en que haya un silencio. No existe eso, y si hay, es porque viene una tormenta. Si no es en vídeo, es en audio. Por ejemplo, si en una secuencia hay un vigilante al fondo, decimos: éste no puede estar en silencio y le grabamos algo con el micro. Yo en sala trabajo siempre con un micrófono, porque hacemos muchos ADRs [equivalente a doblajes] sobre la marcha. Cada vez que empiezo una nueva producción me llevo el *kit*, que es mi cafetera y mi micro.

***¿Te refieres a ADRs hechos en montaje con vuestra propia voz? ¿En plan provisional?***

Sí, son propuestas. A algunos les puede chocar, pero al final suelen acabar comprándolo, porque ven que no nos estamos inmiscuyendo, sino intentando llevar su obra al máximo. Soy un perfil de montador que respeto mucho el guion y el trabajo de dirección, pero en sala hay que desprenderse un poco de eso. Por ejemplo, no me gusta ir a plató. Voy un día para que nos conozcan, nos pongan cara, que también es importante visibilizar el puesto de montaje, porque al fin y al cabo somos ratas de oficina. Pero tiene que haber una separación. A la gente que ha grabado los planos les suele pasar que se enamoran de un plano, o que les ha costado tanto que tienen que verlo. En montaje no tienes ese ansia. Si no lo necesitas, te lo cargas. Da igual lo que haya costado en dinero o esfuerzo. Es muy habitual que cuando llega el director, necesita verlo. Pero si tú has hecho bien tu trabajo, lo normal es que el director llegue a la misma conclusión y se lo acabe cargando. La sala de montaje debe ser un espacio de calma y confort para que dirección se deshaga de todo lo que ha pasado en rodaje, y se centren sólo en lo que tienen.

***Pero el montaje que tú haces antes de que llegue el director, ¿lo haces en completa libertad o te dan alguna directriz muy rígida?***

Depende del director. Algunos te lo dan muy marcado. Por ejemplo, Koldo Serra es un director que lo tiene súper claro. Da *storyboards* y además se ve cuál tiene que ser el plano de inicio, cómo hay que hacer después…

Luego hay otros que tienen una idea, pero se cubren muy bien por si terminan eligiendo otro camino. Jesús Colmenar es muy bueno en eso. Se cubre mucho con planos máster, y te da siete u ocho valores de plano, por lo que lo puedes hacer de diferentes maneras. También dependiendo de la confianza que tengas con esa persona, te permite ser más laxo. Si sabes lo que te va a pedir, puedes meterle más mano. Con Álex [Pina] y Jesús [Colmenar], con Vancouver en general [la productora de *La casa de papel*], sí te piden que te tires a la piscina.

Pero si no les conozco, prefiero que el primer corte sea exactamente lo que ellos han escrito y han rodado. Así todo el mundo ve su curro reflejado, y nadie te puede acusar de asumir una labor que no es la tuya. Hay que tener cuidado para no perder la cabeza y creerse un pequeño dios, que es una tentación que se puede tener desde la sala. Lo que haces es

siempre en connivencia con el director o la directora, y producción ejecutiva. No eres creador. Ésa es la diferencia con guion o dirección, y como tal, reciben *royalties*.

***¿No te consideras creador? ¿Ni siquiera cuando cambias la trama?***

Creo que cada vez se está entendiendo más que nosotros formamos parte de guion, o que el guion se acaba de escribir en montaje. Pero nadie va a considerarme artista, o a darme derechos de autor.

***Ésa es otra pelea. Pero tú, ¿no te consideras a ti mismo un creador o un autor?***

Autor sí. Pero depende del producto en el que estés. Hay algunos que te dan más margen para aportar, y otros que no. Por ejemplo, *Amar en tiempos revueltos* (Josep Maria Benet i Jornet, Antonio Onetti y Rodolf Sirera, 2005-2012), era muy frustrante como montador, porque no te permitía dejar tu impronta. Por el poco tiempo que hay, y por cómo está rodado, no tienes opciones. Sin embargo, en *La casa de papel* sí que le das la puntilla en sala. Viene escrito de una manera, pero luego en rodaje lo quieren llevar mucho más allá, y en sala de montaje es donde lo apuntalas. Se han creado secuencias en sala.

***¿Puedes darnos un ejemplo?***

Había un capítulo que no acababa de funcionar, y dijimos: lo que nos hace falta es una nueva secuencia del profesor contando esto, para trufar aquí, y así montar en paralelo, y que toda la historia que ahora se cae, se pueda sostener.

***Es decir, que habéis propuesto que se grabaran esas nuevas secuencias.***

Eso es. A veces se rescataba algo a modo de *flashback*, o se reestructuraba el orden de algunas secuencias, para que tuviera la fuerza que necesitaba. Esa serie era tremendamente exigente en montaje.

***Es cierto que hay obras, como por ejemplo los vídeos industriales, en los que, aunque sean muy dignos, es difícil hallar una huella de autor. Pero en la ficción y no digamos en los documentales, parece obvio que sí.***

Es que yo nunca lo he vivido como autor. También soy realizador y guionista, y ahí sí. Pero en montaje se llega en un momento muy tardío del proce-

so, y es difícil cambiar algo. Si el guion es malo, y dirección ha seguido ese camino…

***Por hacer de abogados del diablo, está claro que tanto el director como el guionista pueden ser autores los dos, sin entrar en conflicto. Y además la ley dice que también el músico y ahora el director de fotografía. Pues como mínimo montaje es igual que el director de fotografía.***

Yo creo que vamos a eso, pero nos queda tiempo. Por lo menos en España estamos cogiendo peso ahora. Te empiezan a escuchar. Se podrá empezar a abrir el debate. En Estados Unidos el montador acaba la obra con el productor ejecutivo. Y aquí ya nos ha pasado en *Coyotl* (Genaro Quiroga, pendiente de estreno), que algunos capítulos los hemos montado sin el director.

***Esto nos interesa que lo amplíes, por favor. Ese productor ejecutivo, ¿es el equivalente a un showrunner?***

Sí. Las cosas están cambiando. El *showrunner* está adquiriendo importancia en las plataformas. Hay un equilibrio muy delicado entre el cuidado a la obra y cuestiones como el calendario o presupuestos.

Por ejemplo, unos capítulos de una serie los dirigió un realizador extranjero, pero por fechas no los pudo terminar. Aunque le mandamos cosas y él daba cambios según su punto de vista, llegó un momento que entró la producción ejecutiva. Y esa persona debe tener muy claro lo que quiere, pero no necesariamente tiene que dominar el lenguaje narrativo. No tiene por qué ser un director, por así decirlo. Entonces se puede dar la situación de que ese productor ejecutivo se sostenga en ti. Ahí coges mucho peso específico, porque eres el que hace de contrapeso. Le puedes ayudar a llegar a conclusiones o quitarle de la cabeza ideas, porque sabes que no van a funcionar. Ya depende de la confianza que vayas generando. Al principio te toca la labor de no equivocarte. Si dices que algo no es, tienen que comprobar que no es, hasta que llega un momento que te van creyendo, y vas mucho más rápido. En ese escenario es donde se empezará a plantear que el montador sea autor.

***En relación con la cadena, ¿el único interlocutor es ese productor ejecutivo? Lo preguntamos porque otros compañeros se quejaban de que les llegan muchos comentarios escritos de la cadena, a veces incluso***

***contradictorios entre sí, pero sin encontrarse nunca con las personas para poder hablar cara a cara o proponerles alternativas.***

Depende. En el último proyecto que era un original de Amazon, sí que ha habido una vinculación muy estrecha con ellos. Una vez que teníamos el primer corte de cada capítulo, teníamos una reunión y venían hasta seis personas a sala para hablar las cosas.

A mí me gusta especialmente que el primer pase se haga en sala. Yo doy al *play*, fijo el volumen, y así controlo cómo lo ven y en qué condiciones, porque me pone malo que lo vean en un ipad o en la tele de fondo, mientras se hacen la cena. Así ya entran en un ambiente distinto. Parece una tontería, pero es fundamental tener a todos (el director, la *major*, la cadena…) contentos desde el principio con una buena experiencia. Si no, van a estar de uñas, tú vas a estar nervioso, van a poner más presión, no va a salir igual…

***Los invitáis, pero lo importante es saber si al final os hacen caso y van.***

Sí, sí. No siempre se puede, pero la productora lo intenta. Porque así mides la reacción de la cadena. Con un ojo estás en la pantalla, y con otro a ellos a ver dónde ríen, dónde no, si se ponen a hablar, si miran el móvil. Si sabes que en un punto del metraje hay un problemita, pues justo te entra la tos. O te ríes a propósito para incitarles.

Y todo ha ido fluyendo muy bien con ellos. Al principio suele pasar lo que decíais, muchos comentarios, muchas notas… y lo que hay que intentar es que haya un paraguas. Hablamos con producción ejecutiva para pedirle: "A mí sólo me tienen que llegar las notas que tú me des. Tienes que filtrarlo para que yo haga caso sólo a una línea concreta". No podemos hacer todo lo que dice la cadena, porque es verdad que a veces son cosas contradictorias. A producción ejecutiva le toca pelearse con ellos. Pero esa lluvia de ideas luego se va cerrando. Todo el mundo opina, pero queda sólo una voz de producción ejecutiva y de la cadena.

***¿Tú no entras nunca a opinar de guion?***

No. No entramos en esa fase. Antes sí, porque las series se iban formando con el tiempo. Una longeva como *Los hombres de Paco* (Álex Pina y Daniel Écija, 2005-2010), se iba construyendo a sí misma. Un personaje como

Povedilla, iba creciendo y se le iba escribiendo más para él. No es que te preguntaran, pero como formabas parte de ese mundo, ibas contribuyendo. Pero ahora no, porque por lo general suelen ser guiones cerrados. Si tenemos suerte nos dejan leerlos antes de aceptar. Ya que podemos permitirnos elegir, intentamos aceptar algo que nos haga crecer.

En ese sentido, donde el montaje llega a su máxima expresión es en el documental. Ahí no suele haber ni guion. Eres autor completo. Porque la mayoría de los documentales se hacen, sí o sí, en la sala de montaje. En el último que hice, con otra montadora, Verónica Callón y yo, teníamos un primer corte de seis horas. Fuimos reduciendo y reduciendo, nosotros con el director, hasta que lo dejamos en una hora y media. Nos preguntaron si nos ponían en guion. Al final no lo hicieron, pero es el sitio. No es como una ficción. Aquí con el director trabajas de igual a igual. Esto es una autoría, te pongas como te pongas. Me hubiera gustado estar en los créditos como coguionista.

El documental es de las cosas que más me gustan, y a las que más respeto le tengo. Desde que empecé he huido de la publicidad: por ciertas connotaciones éticas que no me dejan estar cómodo. Estas vendiendo un producto con el que quizá no estás de acuerdo. Me fui a ficción porque es sólo contar una historia. Sin embargo, en documental es distinto. He estado en algunos y me he salido, porque genera en mí una responsabilidad como documentalista, que si no me siento acompañado, o sea si veo que cualquier persona cercana quiere modificar la realidad, me reviro. ¿Es un documental? ¡Documenta! Tu misión es hacerlo atractivo, porque por lo general será un mojón. Las cosas que documentas no suelen ser atractivas, y ahí está la magia, que lo hagas atractivo. Pero no puedes falsear la verdad.

Es raro, porque es trabajo, y como montador no debería tener esos criterios. ¿Un *spot* de Nivea? Pues lo haces y ya está. Pero lo tengo interiorizado. Hablo desde una posición de privilegio porque no me falta el trabajo. Pero mientras me lo pueda permitir…

***En cuanto a la conexión con el rodaje, ¿miráis el parte de script para ver cuáles son las tomas buenas, o tomas decisiones por tu cuenta?***

Llega un momento que tienes tanta experiencia que… Para empezar las imágenes te hablan. Por lo general tiras de las tomas buenas, pero si algo

te chirría, vas a las otras. Es decir, si no tienes mucho tiempo, igual no te las ves todas, sino que te fías de las decisiones de rodaje. Pero si me chirría voy a por otra, sin plantearme nada más. Si está mal, da igual lo que ponga el parte. A lo mejor te equivocas, porque el director buscaba algo concreto que sólo está en la otra. Cuando ves la obra completa ya te empiezas a plantear: esto no lo haría así, esta secuencia la llevaría más arriba… Pero no lo hago en primera vuelta, sino que le concedo al trabajo de plató todo el crédito. Sobre todo para que ellos lo vean.

Antes cuando existía la figura del realizador, separado del director, se generaba frustración. El realizador se encargaba de las cámaras del plató, estaba en control con un pinganillo controlando a todo el mundo, mientras que el director estaba a los actores. Pero al llegar a montaje, el realizador se encontraba con que el que mandaba era el director, y el montador no hacía caso directo a sus sugerencias, a no ser que antes las aprobara el director. Generalmente les perdía lo técnico. Seleccionaban los planos en función de su resultado técnico. En cambio con el director manejábamos otro lenguaje en el que lo importante era la obra en conjunto.

***¿Ha desaparecido ya por completo esa figura del realizador, especializado en lo técnico, complementario al director?***

Sí. Ya no existe. Por lo menos en las producciones de alto nivel. No sé si en alguna serie diaria sigue como un reducto… Pero en las producciones importantes trabajamos exactamente igual que en cine. La única diferencia serían los presupuestos y los tiempos.

***Es decir, que nunca os llega como referencia una señal de realización [una edición provisional, resultado de ir pinchando las cámaras en directo en el control de realización].***

Nunca. Es que no tenía mucho sentido. La última vez que la tuve fue en una serie para Globomedia, que se llamaba *Anclados* (Nando Abad, Raúl Díaz, Iñaki San Román, 2015) y se generó un conflicto serio. Quizá deberían haber elegido para ese trabajo a personas que solían hacer series más tradicionales. Yo venía de hacer El Barco (Iván Escobar y Álex Pina, 2011-13), y habíamos cogido ya un peso específico en la producción. Entonces, al principio, una realizadora vino a pedirme que intentara respetar la señal que nos daban de control. Pero le contesté que ése era un concepto anti-

guo. Aunque tendría la señal de referencia, no iba ni a tocarla, iba a montar con los brutos. En realidad, a mí me habían llamado precisamente porque querían darle a esa serie el toque que tenían las de mejor acabado. Y efectivamente ésa es una pelea que ganó montaje. Me dijeron que hiciera lo que quisiera. Ésa es la última vez que se planteó esa forma obsoleta de trabajar. Y de hecho los profesionales que hacían esa tarea se han ido reciclando a otras labores como coordinación, *script* o producción. Es una figura que se ha ido disolviendo.

***Es decir, que ahora se utiliza el término de realizador o director indistintamente, pero ya no se refiere a dos puestos separados y complementarios, sino que son sinónimos, ¿verdad?***

Desde mi primer trabajo [*UPA Dance* (Pilar Nadal, Daniel Écija y Ernesto Pozuelo, 2002-05)] yo ya veía que tener a dos personas para eso era duplicar un único puesto. Es que ni sabría hacerlo por separado. ¿Cómo puedes dirigir únicamente a los actores sin plantear o controlar lo que hace la cámara? Se notaba que la industria estaba en sus inicios. Los norteamericanos ya lo hacían como en cine. Poco a poco nos hemos ido acercando a eso, y lo que le ha dado la puntilla ha sido la llegada de Netflix. Eso se ha notado mucho, porque ha aumentado el nivel de producción y los requisitos. Ha cambiado la concepción. Durante muchos años nos decían que España quería ver siempre el mismo capítulo, y la frase literal era que "teníamos que pensar que el espectador era una señora mayor de Cuenca". Eso significaba que había muchas cosas que no se podían hacer. Por ejemplo, tenían mucho miedo a la oscuridad en pantalla, o a planos de seguimiento de un personaje por detrás. Por otra parte, si ahora ves un capítulo de *Médico de familia* (Daniel Écija, Emilio Aragón, 1995-1999), o de estas similares, te das cuenta de que los diálogos repiten muchas veces lo que va a pasar, o los nombres de los personajes, como si temieran que la gente se perdiera. Era patata, patata. No te permitían jugar. Lo que han traído las plataformas es que ya no hace falta acceder a todo el público, sino que si haces una obra lo suficientemente buena, hay tantos pequeños grupos de población, que permiten un gran recorrido. Eso deja más margen para algo un poco más arriesgado. De hecho, *La casa de papel* en España fue un fracaso. Bueno, al principio sí tuvo éxito, empezó en Antena 3 con un 24% de *share*, pero fue bajando hasta que se canceló en

la segunda temporada con un 9%. No sabemos por qué, ni tampoco por qué luego volvió a subir. Nadie tiene la fórmula del éxito. Es verdad que luego la compró Netflix, que pidió que se arreglara parte del problema, recortando los capítulos de 70 a 50 minutos.

***¿Pero eso se hizo en los nuevos a partir de la 3ª, o con efecto retroactivo en la 1ª y 2ª temporadas?***

En todos. Se remontaron los anteriores también. De hecho, eso es lo que se ha visto fuera de España, otra serie. Y eso es lo que funcionó. Petó completamente. Por ejemplo, Ursula Corberó cuenta que el *boom* le pilló en Argentina, que un día salió del hotel y su vida cambió. Lo curioso es que en España nadie ha visto esa versión que fue un pelotazo internacional. A día de hoy se sigue sin poder ver aquí.

***Eso es tremendo. Pero el remontaje, ¿era reorganizando secuencias entre capítulos, o quitando metraje?***

Las dos cosas. Por un lado, había que reducir, pero tampoco se podía alterar la estructura básica, los *cliffhangers*… la emoción tenía que seguir estando, pero en 50 minutos: "Así que buscaos la vida". Ese trabajo lo hicieron David Pelegrín y Jesús Colmenar, y quedó mucho mejor.

Para nosotros también fue un *shock*. A partir de la tercera temporada empezamos todos a vivir el fenómeno del éxito. Los requisitos técnicos eran mucho más exigentes. La presión aumentó. Se tuvo que blindar económicamente a los equipos, porque todo el mundo quería a los profesionales de *La casa de papel*, las propias cadenas lo pedían. O les subías el sueldo o se iban, y muchos se fueron. A todas las personas implicadas nos cambió un poco la carrera. Antes, si me llamaban para un trabajo, era porque me conocían. Ahora es como si mi trabajo tuviera más peso que yo. Eso ha sido un cambio interesante. Por primera vez teníamos un caché, que nadie discutía, por lo que ya no teníamos que negociar en cada trabajo. Incluso podría ir fuera de España sin problema.

Me gustaría aprovechar ese éxito para dignificar el trabajo de montaje, que generalmente se suele hacer en precario. No sólo digo económicamente. Siempre ha sido una profesión bien pagada, o por lo menos se cobraba más que un enfermero, lo que por otra parte me parece hasta mal.

***Un enfermero tiene más responsabilidad, pero quizá no hace tantas horas tantos días.***

En realidad, el sueldo viene en función del negocio que generas. Es como los futbolistas. Pero me refiero a que hacen falta unas condiciones dignas. Se suele pensar que vale con un Avid en una habitación y ya está, pero no es verdad. En alguna ocasión nos han metido ¡en unos sitios! Les obligamos a insonorizar. Es un mínimo. Si vas a dedicarte a las carreras de caballos tendrás que tener caballos. O cuadras para meter los caballos. Nos costó, pero tienen que entender que necesitamos una sala de montaje aislada acústicamente, con una escucha y una imagen como dios manda. Por ejemplo, nosotros necesitamos 3 monitores.

***Con 3, ¿te refieres a 2 de interface [con las carpetas del ordenador] y 1 de programa [que reproduce el montaje]?***

No. 3 de *interface* y aparte 1 más de programa. Y ahora estamos usando dos de programa. Uno pequeño y otro más grande para hacer un visionado decente.

Lo de los tres es porque a mí me gusta ver el *timeline* en pantalla completa. Tienes que tener visibilidad de todas las pistas. En el segundo monitor tienes los dos *player* y abajo la mesa de mezclas o el de efectos para ir rápido. Y por último el tercer monitor, por lo general en vertical, para los *bins* que, en lugar de texto, solemos tener en modo vídeo, de forma que en una sola mirada tengamos todos los bloques y tomas.

Ese monitor extra no cuesta apenas dinero, y el esquema nos agiliza ver lo que queremos rápidamente. De hecho, Netflix nos consultó antes de poner sus salas de Tres Cantos, y ahora son estupendas, con todo lo que nos hace falta, como un micro, mesa de mezclas… no sé si incluso les pusieron el botón del pánico. Esto es algo que se habló en su momento, creo que Sony, para apagar todo. Puede ser un poco paranoico, pero si entra alguien en sala que no es de la producción, sirve para apagar todos los monitores de golpe para que no pueda ver nada. De hecho, en la quinta temporada de *La casa*, unos piratas grabaron parte de una secuencia desde la calle, a través de las rejas. Un ayudante estaba trabajando con la puerta abierta, y aprovecharon para grabarlo y filtrarlo. A partir de enton-

ces se aumentó el protocolo de seguridad. Nos hacen firmar un contrato tremendo. Hay que tener mucho cuidado.

***Seguramente por el secretismo no se pueden hacer pases de prueba anteriores, con amigos o conocidos.***

No se debería, por contrato. Ésa es una de las razones de que a mí me guste trabajar en grupo con varios montadores. En montaje el ego conviene dejárselo fuera. En realidad en todas partes, pero en montaje se agradece mucho más. Me gusta el proceso de creación conjunta. En *Reina roja*, que acabamos de terminar, yo entré el primero, luego Patricia Rubio y luego David Pelegrín. En rodaje graban todos los capítulos a la vez, y nosotros también montamos todos. Según vamos acabando secuencias, las incluimos en el churro que os he contado: eso, los tres montadores. Llega un momento en el que se distribuyen los capítulos. Por ejemplo yo el 1, 3 y 5. A partir de ahí, ésos son tuyos y son los que vas a trabajar con el director, aunque haya partes que hayan montado otros. Pero intentamos que haya pases conjuntos. Una vez que yo tengo un capítulo completo, nos sentamos los montadores y lo vemos. Entre nosotros nos damos opiniones, lo que nos sirve para poder corregir, y además para saber dónde estamos cada uno. También hay veces que te estancas, y le dices al otro: "Por favor, dale una vuelta tú a esta secuencia, que yo no sé por dónde pillarla". Te la devuelven mejorada, o quizás, si todavía no la han resuelto, sí han avanzado lo suficiente como para mostrarte una vertiente que no habías visto. Es una manera de trabajar muy en grupo. No sé si llamarla comunal, pero después se la pasamos al de sonido y ¡bum! mejora otra vez. Le metes la música y sube más todavía. Me mola que cada uno vaya aportando hasta que se construye algo muy potente.

***Antes de la fase en que el músico de la serie entra a componer, vosotros ya habéis ido poniendo temas de referencia en el montaje. ¿Se los pedís al músico o de dónde salen?***

Hasta ahora éramos nosotros los que buscábamos entre bandas sonoras que fueran por esa línea. Pero empieza a ser cada vez más habitual la figura del asesor musical. Es esa persona que está en contacto con el músico, que se encarga de gestionar los derechos, y que te da referencias para poder meter. Pero en nuestra forma de trabajar nos ralentiza, porque

desde que le digo lo que quiero, hasta que me lo busca y me lo da, se produce un retraso que a veces no es funcional. Así que yo cargo mis músicas, con un cartel que diga que son provisionales.

En todo caso, en función de la producción ha cambiado mucho la utilización de temas originales. Antes era inviable que alguien se fuera a gastar dinero en eso, y ahora cada vez más existe la posibilidad, e incluso vienen de guion. En *La casa* hubo un momento loquísimo en la que pusimos un tema de Muse. Pero al final Muse dijo que no. Hay que tener cuidado porque sabes que lo armas todo en torno a un tema y… Algunos compañeros no pueden trabajar así. Tienen una implicación tan estrecha con lo que han hecho que no pueden ver el máster final, se quedan sólo con su montaje, porque si descubren que el músico les ha cambiado su referencia, ya no lo soportan.

***No quieren sufrir.***

Claro. Alguna vez pasa. Lo que ocurre es que es injusto poner al músico en esa situación. Manel [Santisteban] nos lo decía: "Habéis puesto de referencia a Hans Zimmer, y a mí me habéis dejado dos días para hacer algo mejor que él". Además que si te dejan te vas a venir arriba. Lo tengo comprobado: como te dejen mano, en cuanto te quieres dar cuenta, en cuatro temas te gastas 120.000€. Es que se nota que no es lo mismo poner a los Rolling Stones, que a una banda del pueblo. ¡Te da una fuerza! Y por eso cuesta.

***¿Soléis repetir el mismo grupo de personas en montaje, o es un esquema que adoptáis con cualquiera que venga?***

Esto empieza de verdad en *La casa de papel*. Tuvimos la suerte de que todos éramos diferentes, pero más o menos teníamos la misma manera de trabajar. Nos metimos en esa dinámica y nos dimos cuenta de que era súper funcional. Es que si no hubiera sido imposible. 12 ojos ven más que 2. Si no tienes problemas con que te hablen con claridad, ni hay un complejo de quién es mejor, quién es peor… Lo importante es la obra. No si te has equivocado tú o ha sido el otro, sino lo que haces con eso.

Después yo siempre he trabajado con Patricia Rubio, y en las últimas también con David Pelegrín. Y con los otros montadores con los que he-

mos compartido hemos podido establecer ese sistema para generar sinergia. Sólo alguna vez he coincidido con un montador más aislado, y creo que no ayuda. Con el resto ha ido bien. Lejos de mirar las críticas como algo personal, la gente lo entiende como una oportunidad para mejorar su curro. Puede que no estés de acuerdo, pero vienen bien. Es como un *brainstorming*: aunque alguien suelte una idea loca, no vas a criticarla. Simplemente no la aceptaremos, pero no dejes de decir gilipolleces, porque igual de ahí saco algo.

A veces desde otras producciones nos decían: "Sois muy pesados. Tenemos que cerrar las puertas del ruido de juegos y risa que hacéis en las zonas comunes". Para mí es fundamental pasármelo bien. El ambiente de trabajo influye. Si te tienes que quedar más tiempo a currar en un sitio que estás fenomenal, no es lo mismo que si estás como una rata. Ni tienes el mismo nivel de atención. Yo quiero estar en la mejor disposición para dar lo mejor de mí.

Además me parece importante que todo el departamento se sienta unido y escuchado. Me gusta hasta que los ayudantes se impliquen y hagan premontajes, si tienen oportunidad. Quiero que se sientan parte, que sean escuchados dentro del departamento. Teníamos un auxiliar que venía con cambios. Es decir, que cuando hacíamos pases apuntaba cosas que podían mejorar. Y aunque algunas no valían, de vez en cuando aportaba cosas interesantes. Era de los más motivados para entender cada capítulo. Eso mola.

***¿Qué equipo de ayudantes tenéis?***

Depende. Lo ideal sería un ayudante por montador, pero eso nunca te lo compran. Por lo general tenemos uno o dos ayudantes para todos.

***Pero en La casa de papel erais seis montadores.***

Llegamos a ser seis, pero sólo había un ayudante, sin auxiliar. La figura del DIT facilitó un poco las cosas (los *proxies*, que venían ya con una LUT). Era un perfil de ayudante fuerte porque era Patricia Rubio y luego entró como montadora.

***¿Entonces, siendo ayudante de seis montadores, no le daría tiempo además a premontar?***

En ese caso no. De todas formas depende de cómo seas. Cuando yo empecé, echaba horas sin parar. He tenido mogollón de dobles curros, incluso tripletes. La impresión que tengo es que la gente que empieza ahora lo hace como con menos hambre. No sé si es la expresión adecuada, pero quieren llegar a un sitio demasiado pronto. Quieren ser directores para mañana.

***¿Qué consejos les das a estas personas que quieren ser directores?***

Que no les importe ser auxiliares. Todo lleva su proceso, y hay que ir aprendiendo. Es bueno que pasen por varios departamentos, para que tengan mejor conocimiento de lo que se hace. Para montar quizás no es esencial que sepas todo sobre decoración. Pero a mí como director me voló la cabeza una conversación que tuve para un corto, con Alberto Valcárcel, que es figurinista. Estuvimos tres horas, y es una de las charlas en las que más he aprendido de cine, de lejos. Yo no me había planteado todo lo que conlleva ese departamento. Ese desconocimiento es un lastre para un director, porque vas a exigir cosas que no sabes lo que implican. En cambio, cuando pides algo desde el conocimiento, cambia también cómo lo reciben ellos, porque si lo estás pidiendo siendo consciente de lo que implica, será por una razón.

Así que si te quieres dedicar a esto, aprende de todo. Si hay un corto, ve de eléctrico. Aunque te guste el montaje. Si puedes móntalo, claro, pero además métete en todo lo que puedas.

***El problema es cuando además del entusiasmo quieres vivir de tu profesión.***

El otro día fui a una reunión familiar, me preguntaron en qué andaba metido y les dije que ahora estaba en el paro. Entonces, con una cara terrible, me preguntaron: “¡Pero dios mío!, ¿Y qué vas a hacer, hijo? ¿No tienes otra cosa?” (Risas). “No, Mamá. Es que mi vida es así”. Yo lo he elegido. Por un lado es un curro muy bonito, te ríes mucho, aprendes mucho, pero es muy inestable. No es una profesión en la que puedas resistir, si no te encanta. Al final te acaba demoliendo. Si quieres una familia o quieres tener una vida más o menos normal, olvídate, porque eres foquista. Podrás ganar más pasta o estar en proyectos interesantes, pero no vas a tener una vida normal en tu puta vida, te vas a levantar a las 4 de la mañana... Yo

tengo muchos amigos que lo han ido dejando. Es una profesión en la que abunda la gente joven que se acaba yendo.

***O acaban en la tele que tiene horarios más regulares.***

Sí. También hay jefes de equipo con más edad pero…

***Y ¿qué consejos les darías a los que se quieren dedicar al montaje?***

Que monten. Yo cuando empezaba siempre montaba, incluso en casa con dos VHS. Salía fatal, pero ahora se puede hacer hasta con el móvil. Así que monta, monta. Sal afuera y cuenta historias. Ya veremos adónde van. Intenta encontrar tu manera de contar. Eso se hace montando. No tengo formación académica (empecé como fotógrafo) y además no creo mucho en ella para las profesiones artísticas. Tengo la sensación de que demasiada teoría te puede lastrar. Yo intenté entrar en la ECAM y no pude. En su momento eso me generó mucho ruido, pero con el tiempo lo he agradecido. Conozco muchos excelentes montadores que vienen de la ECAM, y aunque son muy buenos, todos tienen los mismos referentes. En cambio, los montadores que más admiro son personas que vienen de otros sitios, por ejemplo uno era ingeniero informático y otro electrónico, y un día decidieron contar historias. Y tienen una capacidad flipante.

En *Los hombres de Paco*, una vez vino una realizadora a ver una secuencia y me dijo que me había saltado el eje. Yo no sabía lo que era. Fui para atrás y ella me explicó dónde estaba. Me empezó a generar una cantidad de dudas, pensando que me iban a pillar: "Ellos saben cosas que yo no controlo, y ¿qué será lo siguiente?". Pero no es importante. La teoría del salto de eje se pone por escrito solamente para explicárselo a los que no lo controlan. Yo ya respetaba eso porque para mí lo natural era no saltárselo, sin planteármelo teóricamente. Y por otro lado, ves una peli de Hitchcock y se lo salta cuando quiere. El espectador no sabe lo que es el eje, ni le importa. Si te lo saltas de mala manera acabará desubicado, pero si está ubicado, no pasa nada.

Me gusta ese punto un poco *naif* de querer inventarlo todo, de los pioneros, que tuvo que ser fascinante. Ese momento en que, al principio del cine, alguien dice: "¿Y si movemos la cámara?" Me hubiera gustado hacer cine, sin haber visto cine. Que entres como virgen al producto. Porque si

te pones a analizarlo fríamente, este capítulo, ya lo has montado. Hay un número limitado de historias, y es muy difícil que te cuenten algo nuevo. Yo siempre pongo el ejemplo de la secuencia de ¡Oh capitán, mi capitán! de *El club de los poetas muertos* (Peter Weir, 1989). Esa secuencia la he montado yo por lo menos seis veces, porque es una escena en la que un grupo gira en torno a un personaje o una emoción común y se suma a ella. Es habitual en muchas películas. Si lo piensas y lo montas así, sabes qué plano va detrás de otro. Ya lo tienes interiorizado. Pero creo que eso es trampa, un lastre que te impide innovar. Hay cosas que no haces porque no se suelen hacer. Hay momentos en que te renta investigar o arriesgarte. En *La noche más larga* (Xosé Morais y Víctor Sierra, 2022) teníamos un accidente muy espectacular de un coche que salía disparado desde un tercer piso de un centro comercial y se estrellaba contra el suelo. Lo normal hubiera sido pinchar todas las cámaras desde todos los ángulos. Por lo general, de algo muy violento, cortas a otra cosa, para que sea aún más violento. Aunque cuando yo lo vi, en un solo plano, con el silencio que había desde el salto hasta el golpe, me pareció tremendo. La plasticidad era mucho mejor. La simplicidad del golpe era tan brutal... Tenía cierta poesía. Violento, pero a la vez hipnótico. Y así lo dejamos.

***Por lo que has dicho antes, el raccord no te condiciona.***

El *raccord* no existe. Si ahora encendemos la tele y cogemos cualquier película, en todas, todas, hay fallos. Hace poco en una secuencia nuestra alguien se dio cuenta de que un figurante aparecía en el fondo de varios planos seguidos. El problema no es lo del figurante. Si mi trabajo está bien hecho, no deberías darte cuenta de eso. Así que si te has dado cuenta, lo que hay que hacer es darle una vuelta al montaje, pero para arreglar el verdadero problema de dónde está la atención en la secuencia, no el *raccord*. Tiene que ser algo que te sangren los ojos para tenerlo en cuenta, si no, prefiero estar con la emoción y la acción.

***Has hablado de que han subido la exigencia técnica.***

Técnica y de tiempos. Tenemos que montar una secuencia súper compleja en un tiempo muy breve, porque hay que hacer los efectos. Eso es muy peligroso. Hay que tener una gran capacidad de abstracción para ver a futuro cómo va a quedar eso integrado en el resto del capítulo. Es algo

muy complejo que no siempre tiene que salir bien. Me ha pasado con una persecución, que la puedes hacer de muchas maneras. La puedes ver funcionar porque la veías aislada, pero después ganará peso o no, dependiendo del resto del capítulo. Si han pasado 30 minutos tus necesidades como espectador no son las mismas. El montador tiene que hacer ese ejercicio.

Además, que el nivel de exigencia sube. Aunque ya saben que no es comparable, a veces nos ponen de ejemplo a *Stranger things* (Matt Duffer, Ross Duffer y Shawn Levy, 2016-25), pero ellos tienen un 0 más en el presupuesto.

***O dos.***

Eso. Así que podemos intentar acercarnos a ese nivel, pero nos estás pidiendo algo muy loco. O en la persecución que comentaba antes, quieren la misma intensidad que en *Matrix* (*Reloaded*, Lana y Lilly Wachowski, 2003). Pero a nuestra producción le dieron dos días de rodaje, y en *Matrix* estuvieron 6 semanas, en un decorado que reconstruía una autopista. No puedes pretender que quede igual. Es imposible.

***Pero vosotros lo intentáis. Incluso vais un paso más allá, como demuestra vuestro esfuerzo sonoro.***

No siempre es igual. Venimos de una escuela que dice que hay que vestirlo todo, todo el tiempo. Hay montadores que tienen miedo al vacío. Que necesitan música. Eso es un lastre. En series como *La casa de papel* el 90% tenía música. En cambio, en *La noche más larga*, como el *target* era más maduro, hice un diseño sonoro en mi cabeza (estúpido, porque ese trabajo lo hacen luego los de audio), buscando que la cárcel no necesitara músicas. Al principio me compraron la idea, pero luego, después de acabado el montaje, pusieron música. Es una pena porque habíamos conseguido, a través del peso del audio ambiental, de los hierros, que la propia cárcel fuera un personaje, que tuviera una cierta entidad. Teníamos secuencias de presentación de espacios sólo con sonidos de pasos. A mí eso me fascinaba. Ahora se llevan mucho las bandas sonoras atmosféricas, en las que en lugar de músicas se ponen ambientes, pero no vale para todas las series. Cada producto debe encontrar su propio camino, su estilo.

***Te queríamos preguntar por la inteligencia artificial y su aplicación al montaje.***

Hay bastante polémica con eso. Yo creo que las herramientas son peligrosas según como las uses. Parece que en un primer momento los *plugins* van a adelantar mucho trabajo sucio. Probablemente nos acaben sustituyendo, depende de en qué niveles. No es lo mismo un montador de una peli de ficción que otro que hace *finish* en un programa. Hay que mirarlo con respeto porque vienen curvas. El otro día vi un ejemplo de un *plugin* que hace cortes en función de cuando habla la gente. Ahora no me hace falta, pero en otros trabajos me hubiera venido muy bien. Es como cuando llegó el Avid. Yo soñaba con eso, al contrario que los montadores tradicionales que lo vieron como un problema porque había que aprenderlo. Pero aprender no puede ser un problema, no hay que dejar de aprender nunca. Yo estoy haciendo un esfuerzo con la música, porque noto que existe una separación generacional. Si no les entiendo y no sé qué les gusta, no voy a poder contarles nada. Así que estoy intentando esforzarme por oír su música. Probablemente no me va a gustar el *reggaetón*, pero lo estoy empezando a apreciar. Ya me pasa con algunos temas.

El espectador está cambiando no sólo por la velocidad del lenguaje o por la calidad, sino por el formato. En Instagram, como son formatos cortos, han empezado a usar unos efectos, que son muy interesantes. Es una narrativa nueva, que quizás no vale para todo, pero aquí como es un formato de corta duración… Son *reels* todo el rato en movimiento. Hay que estar abierto.

Tu trabajo consiste en contar de la mejor manera posible. Independientemente de que te encante o no, porque tú puedes estar en una serie que no te guste, y aun así puedes hacer mucho con los márgenes del guion y lo que han rodado. Pero sin perder de vista los espectadores. Hay un perfil de directores para los que los espectadores no son importantes, en el sentido de que no sufren si no les entienden. La autoría está bien, pero la obra no es sólo para ti. Esto es un arte compartido que es muy caro, es un negocio. Por ejemplo, ahora soy mucho más permeable al valor de producción. Si se han ido a Honolulu con una grúa espectacular, no puedes no meter el plano. A lo mejor el director no te lo exige, pero el director de producción te va a poner mala cara, y con razón. Si esta obra es *Dersu Uzala*

(Akira Kurosawa, 1975) ya sabes que le va a gustar a un tipo determinado de personas, pero dentro de eso, intenta que, sin renunciar a lo que eres, sea lo más atractiva posible para que pueda ir el mayor número de gente.

A mí me ha pasado con un corto que yo dirigí, que cuando lo tenía hecho no lo estrené. Ahora estoy en proceso de sacarlo, no por mí, sino también por el trabajo del resto de personas involucradas.

***¿Disfrutas más como director o como montador?***

Hay una cosa horrible en mi vida. Siempre que empiezo una producción tengo el síndrome del impostor. Siempre. Los primeros días siento que va a entrar alguien por la puerta y me va a preguntar qué hago ahí. Quizás es porque no tengo un título. Soy montador por experiencia laboral pero no tengo una certificación. Sin embargo, como director no me pasa. Estoy más cómodo de director, pero la implicación es mucho más personal. En montaje nadie te conoce, haces tu horario… Como director no sólo tienes que llevar un equipo adelante, sino que, por cómo es la industria, te tienes que vender tú mismo como director. No puedes estar encerrado y que no te vea nadie. Tienes que estar dispuesto a hacer entrevistas, ser trascendente. Ésa es la parte que no me gusta. Me encanta ser director, pero me lastra todo lo demás. Además que tu vida es mucho más caótica.

En montaje tienes un horario más regular. Ahora tengo la suerte de que puedo teletrabajar y el horario es mucho más flexible.

***Seguro que eso significa que al final vas más horas de la cuenta.***

No te creas. Últimamente no pillo tanto [no hago horas extra]. Si acaso me paso más cuando teletrabajo. Hay momentos muy concretos que sí, pero en las últimas cuatro producciones he pillado muy poco, porque el sistema que tenemos es funcional. Vamos como un tiro.

De todas formas, lo ideal hubiera sido, una vez acabado, haber parado. Estar un tiempo alejado de la serie y volver después. Con la experiencia que tengo puedo montar cualquier cosa en una tarde, pero si me preguntas cómo se hace mejor, déjame dormirla y que mañana la vuelva a ver. Si te pones bruto ¿cuánto tardas en montar un capítulo? ¿Si lo tienes todo? ¿5 días? Apretando, sí, creo que lo puedo hacer. Un primer corte funcional. Pero claro, de ahí a que esté terminado, hay un mundo. Va a faltar mucho,

pero si lo quieres en cinco días, tú me pagas… Igual no lo firmo, pero aquí lo tienes.

Antes sí pillaba mucho. En *Los hombres de Paco* pillé mogollón, un día estuve trabajando 21 horas seguidas. Pero porque yo le dedicaba mucho a la música, hacía muchas versiones… Es una escuela que me vino bien, pero le echaba mucho tiempo.

Como era una de las series estrella, se les dio margen. Durante un tiempo grababan en dos tonos, en comedia y en drama o acción. Nos pasaba muchas veces que nos decían, esta secuencia está bien, pero que sea más graciosa: "Pero ¡si ya la hemos grabado!". Por eso los realizadores se cubrían mucho. Tenías una cantidad brutal de imágenes. A veces pinchaban cuatro cámaras, lo que era una locura. Ahora viene más pensado de rodaje. Suelen trabajar con una o dos cámaras. Hay menos brutos, y eso nos ha reducido las horas de trabajo.

Además con la experiencia es diferente. Yo monto mucho fumando. Salgo a fumar bastante, y me pasa que mientras estoy fuera las voy montando en mi cabeza, y cuando subo voy a tiro hecho. La experiencia te da la capacidad de verlo sin tener que hacerlo. No son tan importantes las horas como la dedicación.

Igual suena raro, pero la conclusión es que es mejor trabajar 6 horas al día que 18. Estar fresco influye en el resultado. Eso es aplicable a la mayoría de los trabajos, pero en el nuestro estoy convencido. En 6 horas avanzas más rápido que en 8.

***Estaría bien que los productores cogieran la pista.***

Y además para avanzar, se avanza sin el director en sala, montando solo. El director tiene que entrar en un estadio en el que el producto está más acabado y él va a cambiar lo que tienes o a mejorar lo que tienes. Hasta entonces intento ganarme su confianza para que me deje tiempo. Sí hace un visionado del capítulo a medio hacer, para que nos dé indicaciones, pero que luego se vaya para que sigamos trabajando. Es la manera de ir rápido.

***¿No se queda trabajando junto a ti?***

No. Eso es después, cuando estás afinando y tienes claro lo que quieres. Ya depende de los directores porque algunos no te dejan, pero yo prefiero que me digas lo que quieres que haga, y te vayas. Hay un trabajo previo, por debajo, que hay que hacer, y luego ya viene él. Es que si no, son dos personas opinando desde un primer momento, que no tiene sentido porque no vais a llegar a nada. Déjame que yo te dé mi propuesta, sobre lo que pienso que tú quieres y luego te va a ser muy fácil corregir lo que sea. Además, mola que el director esté relativamente fresco. El proceso de rodaje le desgasta mucho. En sala el trabajo con dirección es de mucha psicología, para colocar al director en el mejor sitio posible. Es decir que, sin que te conozca, acabe confiando en ti, y se dé cuenta de que la sala [de montaje] es un espacio de reflexión en el que se consiguen las cosas. La confianza es muy importante, para que esté deseando ir a sala.

# Vanessa Marimbert

Ganadora del Goya al Mejor Montaje por *El buen patrón* (Fernando León, 2021). Conocida también por *Flamenco, flamenco* (Carlos Saura, 2010) o las series *Historias para no dormir* (2021) y *Las noches de Tefía* (Miguel del Arco, 2023).

🔗 Link a la filmografía completa de Vanessa Marimbert en IMDB.com 🔗

Vanessa Marimbert

***Cuando te llega el material, ¿cómo te enfrentas a una secuencia?***

Una vez que el ayudante sincroniza, hago un primer visionado que para mí es el más importante porque voy tomando nota de aquellos momentos especialmente brillantes por algo, ya sean las interpretaciones, la luz... Intento acoplar el montaje a esos puntos, porque creo que van a ayudar a que la secuencia funcione mejor. Suelo hacer este ejercicio puro y duro de espectadora y tengo la impresión de acertar en las elecciones, aunque eso no quita para que luego haya partes en las que tenga que volver a rebuscar. Pero en ese pase inicial ya veo cuáles son las tomas más potentes a nivel emocional o que están mejor por interpretación.

***¿Y te dejas guiar por las anotaciones del script con respecto a lo que les ha gustado más en rodaje?***

Primero me dejo guiar por la pulsión que tengo yo, que es algo instintivo y también un poco subjetivo desde mi punto de vista. En un montador influye el *background* que tengamos cada uno en cuanto a gustos, formación, manera de ver la vida... No es algo mecánico. En cuanto a la planificación sí: sabes qué planos te van a funcionar bien y cuáles no, pero luego hay una parte que me parece la más interesante, que es la que tú llevas en tu disco duro, de la que no eres muy consciente, pero que hace que estés más predispuesta a elegir ciertas cosas. Se ve muy claro cuando trabajas en series, porque notas la diferencia con tus compañeros. Por ejemplo, a mí me encantan la fotografía y la música, y me fijo mucho en eso. Sin embargo, luego soy la típica que, si la interpretación está bien, me da igual poner un plano un poco rozado de foco, porque lo prefiero a una toma en la que esté mal el actor. Hay muchos elementos que condicionan esa primera selección.

***Habitualmente montas tú sola mientras están rodando a la vez, ¿verdad?***

Sí, siempre ha sido así excepto con Fernando León. Él procura que el montador se incorpore más tarde, porque quiere estar en montaje lo máximo posible.

***Entonces, salvo ese caso concreto, ¿normalmente haces tu propuesta?***

Sí, yo intento ir a la par que el rodaje porque es una manera rápida de ver si falta algo. Cuando estudiaba y leía que los montadores americanos pe-

dían los planos que les faltaban, yo pensaba que nunca me iba a atrever a decir algo así, pero con el tiempo, vas cogiendo tablas y lo avisas. Cuando tienes confianza con el director, le planteas algo que vendría bien o le preguntas cómo ha previsto solucionar un paso concreto.

Me gusta ir montando a la par, de manera que poco después de que acabe el rodaje, ya puedo enseñarle al director una primera propuesta, que es un *draft cut* con muchas cosas que arreglar, pero en el que ya se puede saber qué tal va la peli, dónde va a haber que entretenerse más, dónde menos…

Trabajo primero por secuencias según me van llegando del rodaje, es decir, no por orden cronológico. Luego se produce siempre un cambio muy grande entre montar por separado una escena a nivel individual y cuando la juntas al resto del material. En ocasiones descubres que te sobra la mitad, o que hay algo que ya has contado varias veces… Tienes una nueva visión de conjunto que hace que retoques cada una de esas secuencias que veías bien en un principio, pero que luego cambian porque todo afecta a todo.

***En ese primer montaje de una secuencia, ¿te gusta afinar mucho? ¿O prefieres dejarla un poco desdibujada para rematarla después?***

La dejo abierta porque con el tiempo me he dado cuenta de que cuando dejo reposar unos días la secuencia, me surgen nuevas ideas. Y luego la vuelvo a abrir y siempre cambio algo. En esta fase inicial me quedo tranquila de que tengo los elementos para contar la escena, pero no la dejo fina, porque la prioridad para mí en esa etapa es ir montando todo lo que se hace a diario para ver si falta algo o no. Es decir, no me pongo a bucear en todo el material, esos momentos que claramente voy a tener que buscar más adelante. Y como tengo la tendencia de retocar y retocar, cuando en algún proyecto me piden que vaya enviando premontajes, aviso de que van a cambiar mucho con respecto a mi primera propuesta de la película completa.

***¿Es habitual ir mandando esos premontajes que vas haciendo durante el rodaje?***

No siempre. Hay algunos directores que quieren y otros que no. Es decisión suya, aunque yo prefiero no hacerlo, porque no necesito una corrobo-

ración por su parte. Ya habrá tiempo de juntarnos. Además, si no conoces bien al director/a y te piden muy pronto premontajes, es algo delicado porque no estás ahí para explicarle un montón de opciones que barajas en tu cabeza. Por eso yo creo que es mejor que nos dejen avanzar y empaparnos más de la película para mandarles cosas.

***Y esos momentos que buscas más adelante entre todo el material, ¿los revisas antes o después de que llegue el director a la sala de montaje?***

Si me da tiempo, lo hago yo sola para que estén incluidos en mi primera propuesta. Pero si me han quedado secuencias con problemas para cuando empezamos a verlo juntos, le transmito mis dudas o le digo las que en mi opinión van a necesitar más trabajo. A veces sólo viene unas horas y cuando me deja sola, aprovecho para avanzar en lo que sé que está pendiente. Es algo normal.

***¿A ti te gusta entrar en la fase de escritura o prefieres que te llegue el guion cuando ya vas a empezar a montar, sin haber opinado sobre el texto?***

Depende. Hay directores que me piden opinión y me parece bien, pero para mí lo importante es el material que nos llega a la sala, porque del guion a lo que luego se rueda, pueden cambiar mucho las cosas. Por eso en montaje te vuelves muy pragmático y te centras en lo que realmente tienes para contar esa historia.

Sí me ayuda leer el guion para saber si me gusta el proyecto, para hablar con el director del tono, de influencias, referencias…, y además te surgen ideas.

***¿Y cómo gestionas ese primer momento en el que a veces el director se siente frustrado, por no haber rodado tal y como quería?***

Yo intento ganarme su confianza y que estén cómodos, porque es raro el director que te viene muy fuerte. Están muy desgastados por el rodaje en el que han pasado mucho estrés y el proceso de montaje es delicado. Tienes que crear buen rollo porque vas a estar muchas horas a solas con esa persona y es importante que haya un clima agradable de trabajo. Tanto para él como para mí, porque cuando eso no se produce, es terrible. En esos casos se te hace mucho más cuesta arriba y consiguen que pongas

el piloto automático y que digas “bueno, lo quieres así, pues así”. En cambio, con otros directores más afines a ti, es maravilloso, porque te ríes, lloras viendo las secuencias y hacen que sientas la peli como ellos, empecinada en que quede fenomenal. Para eso trato de saber cuáles son sus gustos, por qué quiere las cosas de una manera y si hay algo que no han rodado como querían, entonces, intento solucionarlo buscando opciones para que se aproxime lo máximo posible a esa primera idea.

Luego también hay gente muy obsesiva. Después de tantos años sabes distinguir muy bien las dudas para mejorar y llegar a la excelencia y las que son por inseguridad. Esto último es un problema porque, al no tener las cosas claras, es fatal que estén en la sala de montaje. La gente más brillante mira todo de forma más global y generalmente está menos encima.

***¿Esa faceta de inseguridad te la has encontrado más en directores jóvenes o inexpertos?***

No, la he visto igualmente en directores conocidos. Y también me ha ocurrido todo lo contrario, porque en el caso de Carlos Saura, con la carrera que tiene a sus espaldas, vi cómo delegaba por completo en el equipo. Lo que buscaba era que tú aportaras, lo cual es maravilloso. Venía unas horas a la semana a montaje para que le enseñara mi propuesta y resultaba muy productivo porque según las estructuras que yo iba haciendo, desde fuera, sin volverse obsesivo compulsivo, me daba una orientación: más por aquí, más por allá.

***Entonces te dejaba más cancha de trabajo por tu cuenta, ¿verdad?***

Sí. Yo procuro establecer esa dinámica. Es decir, que el director confíe en ti y que cuando esté contigo sea para avanzar mucho, porque puedes enseñarle cosas hechas. Entonces vas a rematar detalles concretos: una toma perfecta de la que se acuerda, una actriz que quería que estuviera en otro punto…, pero partiendo de una base.

Y a pesar del tópico de la falta de confianza de los que están empezando, me he encontrado con algunos como Polo Menárguez que tenía las cosas súper claras. Este tipo de personas te demuestran que saben ver en global, por la peli. Y resulta muy positivo. Te dejan hacer…

***¿Si no te convence cómo estaba planteada una secuencia y se te ocurre una vía alternativa totalmente diferente?***

La monto.

***¿Y le enseñas directamente esa propuesta nueva?***

Siempre intento hacer primero una versión más fiel al planteamiento del director para que vea cómo funciona. Es decir, hay que enseñarles su opción para que sean realistas. Porque a veces se piensan que están haciendo algo que no es exactamente como ellos lo tienen en la cabeza y la mejor prueba es que lo vean montado. Es más práctico ponerles en segundo lugar la otra versión que has preparado o decirles que quieres hacerla.

En unas clases de la ECAM, en un par de prácticas, me encontré con que desde el primer corte los alumnos le habían dado la vuelta a la estructura y no se entendía bien. Les di el consejo de que, para no perder tiempo, suele ser más recomendable mostrar esa versión B después de haber visto la idea original, porque además, si no, te van a pedir que la deshagas. Es genial que tengan ese impulso, porque indica que van a ser un perfil de montadores que van a proponer, pero es importante saber cómo plantear las cosas.

***¿Te invitan los directores a visitar el rodaje o montar allí con el portátil? ¿Qué te parece?***

No me gusta mucho. Quizás va bien ir un día al rodaje por ver al equipo, pero pienso que me contamino. Es decir, te influye todo, conocer al actor o a la actriz… Ya no montas igual, con objetividad, porque si te parece majo, te da pena cortarle. Realmente somos un poco cirujanos y creo que cuanta más visión de conjunto tengamos, desde fuera, más vamos a ayudar. Sobre todo en un primer impulso, porque luego hay un trabajo muy intenso con el director. Luego te acabas contaminando igualmente. Entonces te viene bien que él se tome pausas para coger un poco de aire y volver a ver con otros ojos lo que es auténtico.

***En este sentido, como el proceso de montaje suele durar meses, ¿a ti te gustaría hacer un descanso? ¿Has podido alguna vez? Nos han contado algunos montadores que lo hacen en medio del proceso.***

Sí, me ha pasado varias veces, parar el montaje una semana por temas

que hacía falta resolver y nos pareció fantástico porque lo retomas con una nueva perspectiva. Siempre ves un montón de cosas nuevas, te corriges.

***¿Soléis organizar pases de prueba?***

Yo suelo animar a que se hagan pases en casi todos mis proyectos, con gente que no sepa nada de la peli. Con personas de mi confianza o de la del director pero que no tengan información del producto, que sean totalmente vírgenes. También solemos llevarnos un *pen drive* a nuestras casas, para proyectarlo en una televisión grande, y se lo enseñamos a un grupo de personas para volver con las conclusiones.

***¿Y eso aporta más que un pase común?***

Sí, porque dependiendo del grupo, la gente se atreve a decir más o menos. Si tú sólo eres el que lo ha montado, pues se atreven a largar con tranquilidad: "Es que yo no entiendo a este personaje". O "¿por qué ella no reacciona?". Está genial, porque de repente hay ciertos detalles que has suprimido y que todo el mundo echa de menos. O al revés, a todo el mundo se le hace algo muy reiterativo y nosotros pensábamos que era fundamental para la historia. A mí me suele ayudar bastante. A veces son cosas pequeñas, pero siempre descubres algo que mejorar.

Aunque es importante explicar siempre antes de empezar, que se trata de un *draft cut*, en el que no hay músicas o son de referencia, ni está el montaje de sonido, ni el color…

***Y para estos pases ¿hacen en montaje de sonido una guarrimezcla o proyectáis lo que tenéis en montaje?***

Tal cual lo tenemos. Aunque siempre velas porque tu máster sea visible en cualquier momento. Que te pueda llegar el productor y decirte: "dame un *play*".

***¿Sueles meter música provisional en el montaje?***

Claro, a veces hay escenas con ciertas cadencias para las que necesitas tener la música. Sé que mucha gente no es partidaria de añadir músicas hasta que no llega el compositor, porque es verdad que para ellos es una putada que les llegue algo ya musicalizado: la referencia es súper alta y encima a los pobres no les da tiempo. Pero por otro lado, nosotros, en

algunos ritmos, es que necesitamos tener algo a lo que agarrarnos.

***Y esas músicas de referencia, ¿de dónde las sacas? ¿Las escoges tú?***

Sí. Yo vengo del cine, pero cuando llegó la crisis, empecé a hacer tele. Y eso provocó que me hiciera más mujer orquesta, en el sentido de que en la tele hay que musicalizar muy a menudo. Como los tiempos son tan cortos y no hay margen para que el productor ejecutivo vea el capítulo con la música definitiva, tienes que buscar musicones. Hasta el punto de que a veces esos capítulos son mejores con tus músicas de referencia, de lo que luego ves, que te da mucho bajón, porque claro, eliges un pedazo de bandas sonoras de Thomas Newman o Hans Zimmer. Aunque yo también suelo buscar en pelis pequeñitas o me quedo con la copla de bandas sonoras que me gustan.

***O sea, que a partir de la experiencia que tuviste en tele, entonces, ¿ahora también el cine lo haces igual?***

Bueno, yo había trabajado con montadores que ya hacían eso. Por ejemplo, como ayudante de montaje con Javier Laffaille en *En la ciudad sin límites* (Antonio Hernández, 2002) al principio todas las músicas eran de referencia, así que yo ya había mamado eso. Javier es un montador que ha trabajado en cine y en tele, eso se notaba. Y luego había otros, que sólo habían trabajado en cine, que sí se esperaban a que llegase el músico. Es que hay gente que es muy contraria, que no lo ven, porque condiciona mucho a la banda sonora después.

***O cogen otros trabajos anteriores de ese mismo compositor.***

Ésa es la primera de las opciones. Cuando yo sé quién va a ser el compositor, lo primero que hago es preguntarle: "¿Tienes algo que me vaya a servir? Porque voy a necesitar cosas, y si no, las voy a buscar yo". Algunas veces te dicen que no, porque este proyecto lo van a enfocar de una manera que no tienen nada de ese estilo. O sí: "Hice esto que igual te puede valer". Pero lo primero que hago es preguntar.

En la última serie que he hecho, *Las noches de Tefía* (Miguel del Arco, 2023), cuando Miguel, el director, estaba rodando aún en Canarias, nos insistía en que había una parte que debía ser muy árida y no quería música. Pero en montaje nos parecía evidente que una parte del pasado iba a ne-

cesitarla. Por eso me puse a buscar bandas sonoras que pudieran funcionar. Encontré una que pegaba muchísimo, con instrumentos rasgados y a Antonio Gómez-Escalonilla, otro de los montadores (también entrevistado en este libro) le pareció perfecta. Empezamos a incluirla porque no podíamos seguir cerrando capítulos sin tener una referencia y los compositores iban a otro ritmo, porque su sistema de trabajo era muy experimental y no iban a entrar hasta el 4º capítulo.

Más adelante, cuando Miguel llegó a montaje, se dio cuenta de que la música iba a ayudar a entender el aspecto emotivo de los personajes. La serie era muy de montaje porque se mezclan tres tiempos y fue una gozada trabajar con ese director porque fue súper receptivo y él también jugaba con nosotros. Estaba muy abierto a lo que le ofrecíamos y le daba un plus proponiendo otras ideas. Fue un proceso muy colaborativo.

***¿Qué sistema de trabajo seguíais en la serie?***

En un principio estábamos Antonio [Gómez-Escalonilla] y yo y disfrutábamos muchísimo enseñándonos mutuamente los capítulos y haciendo *braimstorming*, aunque cada uno firmaba los suyos. Para los dos últimos se incorporó Ado [Adoración G. Elipe] que era de nuestra misma promoción de la ECAM.

Cada uno montaba sus capítulos de manera independiente y veíamos lo de todos. Tanto partes completas como capítulos cerrados. Yo ya había seguido este sistema en una serie anterior, *Hit* (Joaquín Oristrell, 2020-21), en la que colaboraba con otro montador, José Luis Picado. Me parece genial el hecho de hacer proyección con tus compañeros y que te pongan a parir y tú a ellos, ¿no? Porque te ayuda mucho que alguien desde fuera, que es de tu oficio, no de otro departamento, proponga cosas a mejorar. Y luego también era genial para crear códigos, porque en *Las noches de Tefía*, en la que se pasa de una etapa a otra, era necesario conseguir una homogeneidad de conjunto, tanto para normas de estilo como para pasos de época. Compartíamos ideas entre nosotros para utilizarlas en los distintos capítulos. Me parece divertidísimo cuando trabajas en equipo con más montadores, porque normalmente estás muy solo. Así es muy gratificante.

***Pero ¿cómo hacíais para coordinaros entre vosotros? ¿Si tú hacías una cosa, se la enseñabas a Antonio para que también lo hiciera parecido en su capítulo o cómo?***

En general nos enseñábamos partes completas o el capítulo medio cerrado. Pero para normas de estilo, a veces nos enseñábamos secuencias y mira: "He hecho esto para este paso". Y si al otro le parecía guay: "Pues nos podría valer en general para el paso a esta época".

Y luego con Miguel, que era una gozada porque estaba muy abierto a que enredáramos.

***¿Cómo de apretado era el calendario?***

Estuvimos en total 6 meses para hacer seis capítulos. Más o menos, sería un capítulo al mes. Ni tan mal. Estaba muy cuidada. El problema fue que no podíamos montar el engranaje de los capítulos hasta que no acabase el rodaje, porque la trama estaba compuesta de tres épocas en el tiempo y la última época se rodaba al final, o sea que la tenías que tener como a medio. Es decir, el trabajazo más gordo que era musical, nos llegó al final. Ya tenía secuencias avanzadas, pero el engranaje de todo el capítulo al completo no lo pudimos hacer hasta pasados cuatro meses de rodaje.

En otra serie tú vas montando a medida que se va rodando. Pero aquí, como todo estaba engranado, unas épocas con otras, pues tenías que esperar a que acabasen de rodar para poder ver por primera vez el capítulo completo y a partir de ahí, cerrar. Luego cerramos muy rápido porque íbamos afinando todo mucho, pero hubo cosas que cambiaron, surgieron nuevas ideas… A nivel visual hicimos una composición de códigos que se repetían en todos los capis…, así que fue muy divertido.

***A pesar de todo, teníais más tiempo que la media. Hay casos mucho peores. Si te llega un calendario que ves inviable. ¿Qué haces?***

Pues lo dices. Es que hay que decirlo. Llega mucho calendario loco que es imposible. Pero también he tenido una época que no me peleaba ya con nadie, porque sabía que esos calendarios no se cumplen. Es una cosa que pasa mucho. Los mismos que los hacen luego no me dan los materiales en los tiempos que habían marcado. Así que para qué me voy a estresar discutiendo.

En ciertas producciones sí me ha pasado que íbamos muy pegados a la [fecha de] emisión, por lo que terminábamos quedándonos hasta las mil. Pero ahora con la entrada de las plataformas, van con mucho cuidado, se

acaban los títulos, se enseñan a los productores ejecutivos, nos dan cancha para seguir acabando cosas.

***En eso, el sistema ha cambiado un poco. Antes entre el director y el montador llegaban a un corte final, que le enseñaban al productor. Pero no solía haber muchas sorpresas, porque sugería cosas, pero era raro que diera una visión completamente diferente. En cambio, ahora es distinto. En las series actuales el director es un eslabón y el que controla es el showrunner, ¿no?***

En las series es muy importante que haya un *showrunner*. A pesar de que a la gente no le guste esa figura, es la persona que vela para que no haya incongruencias en el global de los capítulos. Es el verdadero capitán del barco. Porque a veces hay directores que van a lo suyo, sin tener en cuenta que están dentro de un conglomerado, que tiene un estilo. El director cada vez cuenta menos en las series, porque lo que tiene es que ser buen director ejecutando lo que se le ha encargado.

Y luego tienes el filtro del *showrunner*, más el filtro de la cadena, más… son muchos filtros.

***¿Cómo gestionas eso?***

Se producen situaciones delicadas porque tú eres amiga del director y sin embargo, desde arriba, pues igual no les gusta lo que está haciendo esa persona. Entonces, somos un poco mediadores. Los montadores intentamos que todas las partes se lleven bien, o tratamos de orientar al director: "Creo que están buscando más esto".

Te das cuenta de que tenemos una importancia brutal. Porque si de repente hay un cisma, el que te va a pedir cuentas a ti es el *showrunner*, no el director. O sea, tú tienes que responder frente a la plataforma.

***¿Soléis tocar también estructura o eso no tanto?***

Sí, yo siempre toco estructura, siempre propongo cosas de estructura. Le doy mucha importancia al grueso, es decir, a ver en qué momento estamos siendo repetitivos, o alargando demasiado, partes que no cuentan, que no aportan… Por ejemplo, en la serie de la que te hablaba antes, hacíamos proyecciones de ese tipo, con el director y los tres montadores viendo los

capítulos de cada uno de nosotros. Y haciendo un *brainstorming* antes de presentarlo a producción.

***Teniendo en cuenta lo que tocáis, lo que aportáis, ¿no crees que los montadores deberían considerarse autores de la serie (o de la película o del producto que sea)?***

Yo creo que tenemos una parte muy importante. Realmente creo que somos de las especialidades donde más se la juega una película, porque es donde haces la implicación de todos los elementos, das las pausas, la longitud, la medida… Me parece importantísimo el montaje. No es que opine que tengamos que tener derechos, pero me llama la atención que otros departamentos los tengan y nosotros no. Tampoco es una cosa que me martirice. Quizás me parece más sangriento en el documental, ya que el guion termina haciéndose en la sala de montaje. En muchos documentales deberíamos tener un crédito en guion. En la ficción aportas mucho creativamente, pero no deja de ser nuestro trabajo. Para mí va con la profesión. Pero sí que te quema un poco cuando comparas con otros departamentos y cómo nos implicamos. La gente en rodaje está seis semanas y nosotros estamos cuatro meses, nos memorizamos la película de pe a pa, tocamos hasta el último detalle....

***… la interpretación de los actores.***

A mí me ha pasado el venir uno de los actores y decirle el director: le tienes que comprar un jamón a Vanessa, porque si te dan un Goya va a ser por ella. Yo no sé si los intérpretes son conscientes de que somos sus aliados, de todo lo que hacemos por ellos, ir limando tics, ocultando que un actor no anda de forma natural… bueno, muchísimo. Una vez uno de ellos se había olvidado de los textos y fuimos rescatando toma a toma. Otras veces no hay manera, claro.

Cuando tienes un actor que es bueno es una maravilla, porque te cuesta la mitad. El elenco es muy importante para nuestro trabajo.

Cuando Javier Bardem vio la película [*El buen patrón*, Fernando León, 2023. Premio Goya al Mejor Actor] se emocionó y nos dijo a los dos: “Sé que habéis hecho un trabajo de la leche, porque yo pruebo, lanzo y sé que habéis hecho una reconstrucción importante”.

***¿Con qué equipo humano sueles contar?***

Con un ayudante y ya. Normalmente prefiero que el ayudante esté de tarde noche, porque yo soy más mañanera.

***¿Y te dejan mantener esa persona a lo largo del montaje?***

Si es una serie, sí. En una peli, suelen escatimar. Te suelen pedir que esa persona esté sólo hasta que acabe el rodaje y [un poco más], lo que yo necesite, pero no el resto del tiempo. Mientras que yo estoy montando con el director, no suele haber ayudante. Dicen que esto es algo de ahora, pero ya me pasaba a mí de ayudante hace 15 años. Y era una faena, porque de repente llegabas y tenías que empaparte de los cambios de estructura que habían decidido, de los efectos… tenías que intentar conocer la peli como el montador, pero a todo correr.

Sin embargo, aunque es una pena, es verdad que es un poquito difícil justificar el trabajo del ayudante en esa fase. A no ser que tengas un director muy exigente, que te está todo el rato pidiendo cosas.... Además, hay una relación tan delicada ahí, entre el montador y el director, que no procede que haya un tercero. Porque ya cuesta conseguir esa intimidad, esa complicidad, como para que entre otra persona. Es difícil. Para ellos, sobre todo.

***Es cierto. Pero en el sistema antiguo sí que había varias personas simultáneamente y de hecho, ésa era la única escuela que había. Los ayudantes aprendían viendo cómo se relacionaban los directores y el montador.***

Pero es verdad que estábamos en otra habitación. Yo cuando trabajé en 35mm, estábamos en otro cuarto. Al menos veías las diferentes versiones de montaje, que con eso se aprende un montón.

En las series lo que procuramos es que, si hay alguien que viene a digitalizar por las noches, que el ayudante esté por el día con nosotros, para tenerle a mano por si necesitamos que busque una toma, o que llame a no sé quién, que no están llegando sonidos… esas gestiones que a mí me quitan mucho tiempo.

***¿Qué hiciste tú en tus inicios para llegar a dónde estás? ¿Qué consejos les darías tú a los que están empezando?***

Yo, además de ayudante, montaba cortos, documentales, cosas que me dieran la oportunidad de editar. Y ahí vas cogiendo cada vez más cayo. Más lo que decíamos de observar a tu jefe de equipo, las diferentes versiones de montaje que se van haciendo de las películas… más todos los marrones que te tragas, como ayudante, que te dan tablas para luego ser jefe de equipo con mayor soltura, claro.

***Vas acumulando experiencia en resolver situaciones complicadas. Y, por ejemplo, cuando estabas de ayudante en una peli, ¿montabas algo de ella o no?***

No. Cuando yo estaba de ayudante, normalmente no. Hacía más una labor de coordinación. En aquella época hacíamos algo un poco similar a los coordinadores de postproducción, lo único que no manejábamos presupuesto. Pero en los proyectos en los que trabajaba, recuerdo que era yo la que coordinaba todo. Si faltaba algo, era yo la que lo buscaba: "¿Quién tiene qué versión de qué?" Muchos ayudantes éramos de ese perfil. Los montadores delegaban en nosotros esa parte: "Habla con sonido, necesitamos un *wildtrack*". "Habla con efectos". "¿Cómo vamos a mandar esto al músico?" Todo esto lo hacíamos nosotros.

***¿Qué buscas ahora en tus propios ayudantes?***

Que hagan eso. Que se adelanten a mí. Que sean gente muy resuelta, sobre todo que no tengas que estar diciéndoles todo. Si se lo dices y les enseñas, pues que eso lo mantengan el resto de los proyectos. Que chequeen todo muy bien, que me avisen a la primera si algo ha llegado mal, e incluso que salga de ellos pedir que lo manden de nuevo. Es decir, que se intenten adelantar a los problemas, que no tengas que estar tú pendiente de toda la parte técnica. Porque eso es lo que yo hacía, ¿sabes? Yo era machacona. Iba al estudio para que estuviera todo preparado, para que instalara la versión de Avid que queríamos... Eso es lo que le pido a un ayudante: agilidad, que te quite cosas para que tú te dediques únicamente a montar, que mande los *dailies* a todo el mundo...

***En eso tenemos curiosidad, ¿los dailies los seguís haciendo o se encargan otros profesionales como el DIT del departamento de fotografía?***

Sí, los seguimos haciendo. Me parece súper importante que la sincronización la hagamos nosotros para que la chequeemos bien. Igual que antes.

Además necesitamos chequear todo lo que se rueda a diario. Nos vale con que el DIT transcodifique todo a tiempo, que a veces se pueden dejar alguna tarjeta.

***Cuando empiezas un proyecto, ¿eres tú la que decide el workflow y cómo se va a hacer? Por ejemplo, ¿cómo te van a pasar el material, los transcodes…? ¿Lo deciden los coordinadores de postpo o te consultan?***

Depende del proyecto. Me sigue pasando que tengo que provocar la reunión y estar encima en cuanto a los requerimientos del *workflow*. De hecho, yo suelo pasar una ficha de *workflow*: "La peli anterior la hicimos así, ¿cómo vamos a hacer esta?". Empujo para que se haga una reunión con fotografía y efectos, con conformado… Una reunión previa para coordinarnos todos. Lo fuerzo mucho porque veo que, si no, lo van dejando. Y no podemos esperar al momento final a ver si salen marrones. Prefiero que hagamos pruebas de conformado ya desde el principio de la peli. También pruebas para asegurarnos de que a sonido le va a llegar bien, de que no va a haber ningún problema... Esto seguramente es herencia de mis años de ayudantía.

***¿Con qué programa prefieres trabajar?***

Con Avid. Siempre digo que el Avid tiene una herramienta que es la del *trim*, que no tiene nada que ver en el resto de *softwares* y yo la utilizo muchísimo.

***A nosotros nos pasa igual. Los alumnos suelen preferir Premiere, aunque intentamos que entiendan que lo más importante no es la máquina, sino lo que hagan con ella.***

Sí, claro, pero con otros sistemas me parece como más tedioso, sin embargo, con el Avid no tengo que pensar. Es como una prolongación de mí, no estoy pendiente del *software*. Realmente estoy más al montaje.

***Tú no tienes sala propia. ¿Normalmente te vas moviendo a los estudios de la productora o cómo lo sueles hacer?***

Sí. Cuando me contratan me dicen si voy al Avid de la productora o alquilan una sala. Últimamente suele ser más habitual en ELAMEDIA. Es un estudio de postpo que me viene muy bien porque está cerca de mi casa.

Empezaron siendo pequeñitos y se dieron cuenta de que habían acertado eligiendo el sitio, porque muchos montadores vivimos cerca, por lo que todos queríamos montar ahí.

***Entonces es un poco como los estudios tipo Cinearte o EXA… en los que había un montón de salas de montaje y podíamos tener un poco de interacción entre los montadores.***

Es lo que tanto añoro yo. Esa época en la que te encontrabas con gente… Pues gracias a esto se vuelve a producir.

***Sobre lo que comentabas de montar en televisión o en cine, ¿qué preferencias tienes? Porque tú has probado los dos campos y además en proyectos muy diversos.***

Pues mira, depende. Empecé en cine, y ahora mismo estoy haciendo cine. Pero entre medias me di cuenta de lo bueno que había sido para mí meterme en el mundo de la tele, porque te da una agilidad pasmosa. Es decir, las cosas que normalmente en cine te dan mucho más tiempo para cuidarlas, para mimarlas… en televisión, no. Eso hace que adquieras otras capacidades que te ayudan mucho en tu trabajo a futuro. Por ejemplo, cada capítulo tiene que estar empaquetadísimo: "Me lo tenéis que dar con ambientes medio buenos, musicalizado, para que lo vea el productor como si se fuese a emitir". Y eso hace que aprendas a trabajar rápido, que seas más pragmático, que aprendas a solucionar muchas situaciones de malos rodajes, de tiempos, de actores, de… todo tipo. A la gente que hemos pasado por tele en algún momento, nos ha dado herramientas.

***En ese tipo de proyectos en los que hay que correr mucho, seguramente ya no te puedes mirar todo el material.***

Lo intentas, pero normalmente vas directa a las tomas buenas. Y cuando no está bien lo que hay marcado, tienes que ir rascando y buscar. O sea, yo no me quedo tranquila mirando sólo una toma.

Pero ahora que he pasado por los dos mundos, tele y cine, entiendo a montadores amigos que me dicen que ellos no cogen series, porque es un estrés. ¡Con lo bonita que es nuestra profesión! Y eso que ahora, aunque tampoco es que me sobre el trabajo, más o menos tengo curros, uno detrás de otro, que puedo elegir.

Pero yo soy muy defensora, y lo digo en todas partes, que está en nosotros no hacer jornadas de 12 horas. Está en nosotros disfrutar del tema. Aunque te metan prisa. A mí no me funciona nada trabajar 12 horas seguidas, porque sé que las últimas no sirven para nada. Yo trabajo mucho mejor por la mañana, fresca. Según llego, me cunde. Lo que hago al principio es brutal. A medida que va pasando el día, me voy apagando.

***¿Qué jornada sueles hacer?***

Como de 9 a 5, más o menos. Depende. Por ejemplo, ahora me pasa mucho que estamos trabajando cosas en casa. En casa te dispersas más, paras un rato… Entonces al final me alargo más. Prefiero tener un horario. Pero yo he hecho series, con calendarios muy apretados, y estábamos de 9 a 5 o de 9 a 6 y cumplíamos estupendamente todos.

Cuando tuve hijas, eso sí fue un punto y aparte. A muchos trabajos dije que no, al principio de su crianza, porque sabía que no se iba a entender que yo me tenía que ir a una hora. Si yo digo que vengo a las siete y que me voy a las cuatro, no me voy a quedar más tiempo, porque tengo que ir a por mi hija a la guardería. Cada vez que iba a un sitio nuevo, sabía que mi primer dolor de cabeza era a ver cómo iba a decir esto. Porque había productoras en las que la gente entraba a las 10, bajaba a desayunar y nadie se sentaba antes de las 11 y media. Por eso cuando me iba, preguntaban: “Ah, ¿ya te vas?”. “Claro, porque llevo montando desde temprano.”

En general no he tenido problemas porque hacía mis entregas igual que el resto de compañeros. Tener hijos no te exime de hacer el mismo trabajo, pero tienes un plus de estrés, que hasta ahora, que ya las tengo un poco más crecidas, no me lo he podido quitar.

Aunque es curiosa la diferencia. Me acuerdo una serie en la que estábamos otra montadora mujer y otros dos montadores hombres. Los ayudantes nos decían: “¡Qué fuerte! Las dos chicas llegáis, os sentáis, y no salís apenas de la sala hasta que os vais. En cambio, ellos llegan, desayunan, les ves enredando, y luego, claro, son las 10 de la noche y siguen por ahí.”

También he tenido compañeros chicos que tenían que salir como yo, corriendo a por los niños.

# Laurent Dufreche y Raúl López

Ganadores conjuntos del Goya al Mejor Montaje de 2018 por *Handía* (Aitor Arregi y Jon Garaño, 2017) y nominados también al Goya en 2020 por *La trinchera infinita* (Aitor Arregi, Jon Garaño y Jose Mari Goenaga, 2019). No siempre lo hacen unidos. Por su parte, Laurent Dufreche ha montado ejemplos como *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004). Y Raúl López ha editado *Ventajas de viajar en tren* (Aritz Moreno, 2019).

🔗 Filmografía completa de Laurent Dufreche en IMDB.com 🔗

🔗 Filmografía completa de Raúl López en IMDB.com 🔗

Raúl López

Laurent Dufreche

***¿Tenéis algún sistema de trabajo? Seguramente empezáis en paralelo al rodaje.***

**Laurent**: Sí. En general siempre con el rodaje. Para mí lo principal es ver el material para definir un sistema de corte. Es decir, quiero saber cómo tiene que intervenir el montaje en la película. Es un equilibro entre dos polos, entre intervenir mucho o un plano secuencia que lo que tiene es un montaje interno.

***¿Esto es algo que acordáis antes en conversación con los directores?***

**Laurent**: Primero me gusta probarlo solo. Luego, como es lógico, lo hablamos con los directores.

**Raúl**: Ha ido evolucionando. Antes era muy importante ir dando el visto bueno diario al material, para que en rodaje estuvieran tranquilos. Ahora ellos pueden chequear todo inmediatamente. Eso nos da libertad. En las últimas películas paso más tiempo mirando el material, y las dos primeras semanas no monto nada. Por supuesto depende de quién ruede, porque no sería lo mismo si es alguien más amateur.

**Laurent**: En el País Vasco es una situación especial. Se ha hecho siempre cine, pero hay cosas un poco distintas a Madrid. Por eso, como yo fui ayudante (de Julia Juániz, de Nacho Ruiz Capillas, de Pepe Salcedo), pues aportaba el punto de vista de un sistema industrial. Ahora la figura de un ayudante ya no se pone en duda, porque cae por su propio peso que es necesario.

**Raúl**: Es que antes, cuando estábamos sincronizando y organizando el material, todo el tiempo se iba en eso, no podíamos casi montar.

***En La Trinchera Infinita (Aitor Arregi, Jon Garaño y José Mari Goenaga, 2019) llama la atención que haya tres directores.***

**Laurent**: Bueno, en *Handía* (Aitor Arregi, Jon Garaño, 2017), también estaban dos de esos directores.

En *La trinchera* la manera de atacar el proceso es que dos de ellos estaban en rodaje, y otro a distancia, se ocupaba un poco más de la postproducción. Además, entre la primera mitad de la historia y la segunda, hay una elipsis en la narración de diez años. Y entre las dos se cambió el plan-

teamiento completamente. La primera la premonté yo con Jon Garaño. Dio la casualidad de que yo estaba en América. Utilizamos un sistema por internet que funcionaba muy bien. Entonces se cortó el proceso, temporalmente, porque el actor protagonista tenía que engordar. Y después arrancó la segunda parte con Raúl montando; Jon se fue al rodaje, y vino Aitor a montar. Bueno, montando, lo que quiero decir es que está más cerca de nosotros. Ellos hablan todo el tiempo. Es una relación que funciona bien. Porque cuando tienes un problema no siempre es fácil hablar con rodaje. No quieres asustarles por algo que puede ser menor… Así iba bien, porque hay comunicación, puedes expresar sin morderte la lengua, como me ha podido pasar en otros casos.

**Raúl**: Sí. Podíamos hablar con total claridad con el director que estaba con nosotros, por ejemplo para pedirle algo, un plano o unos *wildtracks*…, y luego él filtraba lo que podía hacer en rodaje.

***Por la manera en que lo contáis, recuerda al método de trabajo que se está empleando ahora con las series. Como si los directores se fueran dando la vez.***

**Laurent**: Sí. Está bastante cerca de eso. He hablado con algunos montadores de series y me dicen que un director se ocupa de las escenas de acción, otro de las de diálogo, y luego lo ponen junto y todos hablan de ello. En este caso cada uno tiene un poco más de fuerza en algunas cosas, según su personalidad. A mí me gustan los diálogos, el trabajo con los actores. A Raúl le gustan también las escenas de acción. Los dos tenemos temperamentos distintos, capacidades distintas, que encajan bien. Así que sí, nos dividimos como en las series, de la misma manera que los directores.

***Pero eso implicaría que escogéis las secuencias en función de lo que os cuadra más en cada momento. Y lo que antes has mencionado es que toda la primera parte era tuya, como si fuera un capítulo entero.***

**Raúl**: Inicialmente.

**Laurent**: Sólo para el premontaje.

***Es decir que, ¿luego ya os juntabais todos?***

**Laurent**: Eso. No puedo decir que la primera parte es mía. Lo hicimos así por un motivo de calendario. Y *La trinchera* era fácil de dividir así, pero en *Handía* estuvimos los dos todo el tiempo en premontaje.

**Raúl**: Es verdad. Ahí estuvimos a la vez. En cambio en *La trinchera* en ningún momento hemos estado a la vez. Cuando yo salía, entraba Laurent, y al revés. Siempre había uno de nosotros con los directores, pero no los dos.

***¿Cómo hacíais para comunicaros las decisiones que se iban tomando? ¿Hablabais cada día, o cada cierto tiempo teníais una reunión de coordinación?***

**Laurent**: Al contrario. En montaje es muy importante conservar la frescura. Trabajar con tres directores es un poco denso. Así que yo creo que, sin hablarlo mucho, de forma natural, cada uno nos apartábamos en momentos de la película. No es por no trabajar, es por guardar la frescura. Ya nos conocemos todos. Intentamos ver en qué momento es bueno para entrar, por etapas. Y hablamos un poquito pero…

**Raúl**: Sí. Es clave que después de haber estado un mes y medio sin tocar la película (a tu bola o con otro proyecto) de repente entras sin saber nada. Me decía Laurent "¿a ver qué te parece…?" O "hemos mejorado esto". Pero prefiero saber sólo lo mínimo. Eso me gusta.

***En ese sentido, vosotros ¿preferís no ir, o incluso que no os cuenten mucho del rodaje?***

**Raúl**: Yo lo tengo clarísimo. Prefiero no ir nunca a rodaje. A veces es interesante. Pero prefiero no conocer siquiera a los actores, me refiero personalmente. Porque hay algo que no falla, y es cuando en el montaje el director dice: "eso no vale, ahí está haciendo de él mismo". Bueno, eso será para ti, pero a mí, que no le conozco, sí me funciona. La percepción cambia por completo. Por eso prefiero estar completamente alejado del rodaje, para no estar contaminado. Y por la misma razón prefiero no leer el guion, ni el *story*, si no me lo piden. Siempre te preguntan algo, para ver qué te parece. En todo caso cuanto menos sepa mejor.

Otra cosa que ha ayudado en *Handía* es que era toda en eusquera, y yo no sé nada. Aunque tenía el guion, y las transcripciones, pero prefería no leerlo, me parecía mucho más sugerente así.

**Laurent**: Yo he hecho proyectos en euskera, en árabe, en asháninca, que es una lengua peruana. En ruso. Hicimos un corto con un japonés, de la que tampoco sabíamos nada, pero utilizamos el *google translate* [risas] y no quedó mal. Cuando voy fuera del País Vasco esta es una pregunta que se repite. ¿Cómo se puede montar una película en otro idioma? ¿Te lo preguntan a ti?

**Raúl**: No, pero porque piensan que yo sí hablo euskera [más risas]. Además muchas veces yo prefiero montar sin audio, o mejor dicho, con él pero con las pistas muteadas.

***O sea que estás prestando más atención a la gestualidad, que a la interpretación de la voz, ¿algo así?***

**Laurent**: Sí. Yo lo hago algo distinto. Pero sí me fijo un poco más en los gestos, las miradas de los actores. Quizá pierdes un poco los matices del idioma, pero nos fijamos en otras cosas. Es algo interesante, porque ofrece otra visión, y si hay algún error, el director lo corrige.

**Raúl**: Hay como dos sistemas. Se puede construir algo a partir del sonido o a partir de la imagen. A mí me encanta montar la imagen, y luego ajustar los diálogos. Por ejemplo, en un plano contraplano, encabalgas el principio del diálogo de esa persona sobre su boca, aunque no se mueve, y antes de que se note pasas al siguiente plano. Son trucos, está todo inventado.

También está el proceso contrario. En ese caso lo que manda es el audio. Vas armando los diálogos a base de frases, quitando y poniendo, y luego, con los planos grabados, arreglas la imagen para cubrir ese audio. Quizá haces un *jump cut*, o quizá hay momentos en que lo tapas con una imagen de archivo. Pero prima lo que se oye. Ocurre mucho en los documentales porque necesitas dar datos.

**Laurent**: Yo construyo el montaje teniendo como base a los actores. Muchas veces es la interpretación lo que determina cómo voy a cortar la secuencia. Es algo intuitivo en función de mis sensaciones con los actores.

De lo que me he dado cuenta es que cuando monto en un idioma que controlo, francés o español, hacemos virguerías con el montaje. Quiero decir que cogemos trozos de frases de aquí y allá, y construimos algo nue-

vo con ellas. Con el euskera es imposible porque como las declinaciones, finales, se refieren a lo anterior, no deja ir editando a base de fragmentos.

**Raúl**: Llega un punto, cuando estamos ya con el montaje fino, en que necesitamos poner subtítulos. No sólo hace falta un conocimiento general de lo que dicen, sino casi palabra a palabra. Además, así nos sirve para los pases que hagamos con gente que tampoco hable euskera.

**Laurent**: Es un subtitulado básico, a veces lo hace el propio ayudante.

***Y ¿tenéis en cuenta los subtítulos para editar? Me refiero a si tenéis en cuenta que haya tiempo para leer el subtítulo antes de cambiar de plano o…***

**Laurent**: No tanto.

**Raúl**: En documentales sí. Porque hay ocasiones complicadas. Por ejemplo, hay veces que se presenta un nuevo personaje con una cartela que hay que subtitular, y además si está hablando, también habrá que subtitular lo que dice, y juntar las dos cosas es un cristo. En esos casos sí conviene tenerlo en cuenta, porque quizá hay que presentar al personaje con la cartela, antes de que hable. Para esas cosas creo que viene muy bien no hablar el idioma de la película.

***¿Qué consejos les daríais a los directores? ¿Cuál debería ser la actitud en la sala de montaje?***

**Raúl**: En mi experiencia puedo decir que hay dos grupos. Los que escuchan y los que no. Cuando les presentas algo y te escuchan, seguro que vienen de escuchar también al director de foto y al resto. Luego igual deciden hacer algo distinto, pero lo más inteligente es ver cuáles son las propuestas, en lugar de imponer su visión sin más. Otro recurso que les queda a los montadores es apoyarse en el productor. Aunque a veces estás en medio del director y productor, y cada uno te pide algo distinto.

***¿Qué haces entonces?***

**Raúl**: Hombre, suelen ser desacuerdos aislados, pero en ese caso pues se juega hacia tu terreno. Si crees en algo concreto… pero es más fácil que lo que diga el productor esté más cerca de tu parte.

***¿Cuál es la razón de que los directores no escuchen? ¿Es por miedo, por inseguridad?***

**Raúl**: O por ego.

***Lo pregunto porque en otras entrevistas ya ha salido este problema, y varios coinciden en que precisamente los que menos escuchan son los primerizos. En cambio, los de más experiencia, aquellos que, por puro prestigio, podían permitirse no escuchar, suelen ser más receptivos a oír a sus colaboradores.***

**Raúl**: Es verdad.

**Laurent**: Sí, pero incluso los que parece que no escuchan, sí lo hacen. De hecho, es muy raro que un director te diga exactamente lo que quiere. Es más corriente que tú le enseñes cosas y te diga "esto no" o "así no". Él no es tan importante como el sí, porque vas definiendo lo que buscamos. A veces hay situaciones tensas. Gente que arriesga mucho con su película… Antes habéis mencionado a los productores, y en una serie que hice en París, el director y el productor estaban tan enfrentados, que solo podían hablar entre ellos si había un abogado que iba repitiendo lo que decía el otro, para no dirigirse la palabra. Llegaron a pelearse a puñetazos detrás de mí. Un caso especial

**Raúl**: Cada película es volver a empezar. A mí me encanta el trabajo, pero empezar de nuevo con personas que no conoces…

**Laurent**: Son relaciones. Hay tantas posibilidades como personas.

**Raúl**: Para conservar un poco la salud te tienes que adaptar.

**Laurent**: Exacto. Por ejemplo, puede que tengas a los directores todo el tiempo en la sala, de hecho es la tendencia general. A mí me gusta. Pero puede ser al contrario. Yo he tenido un caso muy peculiar, en el que, durante la proyección, el director hablaba a toda velocidad sobre cambios en el montaje. Charlaba sin parar, hasta el final. Luego decía: "Hasta la semana que viene", se iba y no lo veías más. Trabajabas toda esa semana con esas directrices, y en la proyección siguiente, el proceso se repetía, aunque según iban pasando las semanas el ritmo se ralentizaba, incluso había pausas. Cuando ya se callaba del todo, la película estaba terminada. Creo

que Truffaut trabajaba de esa forma. A veces te marcan hasta cambios de un fotograma.

**Raúl**: También es muy curiosa la relación que tenemos los montadores con la *script*. En sus notas ya nos va poniendo pistas, filtradas, de lo que piensa el director.

***¿Y hasta qué punto las tenéis en cuenta? Es decir, ¿es lo primero que veis, o al revés, preferís ver el material para entenderlo vosotros, y luego os leéis lo que dice el director? Es más, ¿colocáis la toma buena, según lo que dice el parte de script, o elegís vosotros lo que os funciona mejor?***

**Laurent**: Yo tengo dos métodos según el tiempo. Porque a mí me gusta ver todo, pero a veces no hay tiempo. Y más ahora que ruedan tanto material. A veces tienes que ir montando sobre la marcha por si hay que avisar a rodaje en caso de problemas. Así que voy decidiendo en función del tiempo. Si puedo, lo veo todo, y si no, miro las tomas buenas que ha puesto la *script*. Sabiendo que, más adelante, podemos volver a revisar todo otra vez. Me gusta ver a los actores y cómo evolucionan, pero no siempre es posible. Por ejemplo, en una serie en París, rodaban cuatro horas diarias, con dos cámaras. No se pueden ver 8 horas. O sea que adapto el método en función de la situación.

**Raúl**: En la gran mayoría de casos sí tiramos de lo que ha marcado el director. El problema está cuando no funciona. Si lo establecido no queda como queremos, entonces hay que seguir buscando. Miras otras tomas con otros ritmos, contadas de otra manera. Es un proceso largo.

***Entonces en cuanto a la autoría, ¿qué opináis? Se ha comparado el montaje con la escritura de guion, o al menos como si fuera la última reescritura, o sea la última fase de la construcción del guion.***

**Laurent**: Es muy difícil desentrañar lo que es de guion y lo que es de montaje. Entrar a decidir si lo que hacemos en montaje es de autor o no… En películas de ficción es complicado. ¿Cómo se juzga esto? En documentales está claro que la contribución del montador es clave. Quizá debería ser algo de sentido común. Si cuando el director o los productores ven que el trabajo que hemos hecho es una aportación significativa, entonces deberíamos compartir los derechos de autor.

***Bueno, la discusión económica es un extra. Preguntábamos sólo por si consideráis que lo que se hace en montaje es tan importante, o influyente, como lo que hacen los otros autores en sus respectivas categorías: guion, dirección, dirección de fotografía o música.***

**Raúl**: Creo que es algo que se queda dentro. O sea, es imposible que pueda valorarlo el espectador. Gran parte del trabajo de montaje es corregir lo que falla. Al final las películas que están mejor de guion y de rodaje son las más fáciles de montar. Pero no pasa nunca que todo se quede igual a como lo habían establecido. Y el espectador desde fuera no sabrá nunca lo que se ha arreglado, porque no sabe el material del que disponíamos.

**Laurent**: No sabe si lo arreglamos o si lo estropeamos [risas de todos]. No. Es muy raro que alguien diga que está mal montada, salvo para decir que es demasiado larga.

***Es cierto que incluso los profesionales pueden tener dudas. Con una base de planos horrible se puede llegar a hacer algo digno, y eso sería un ejemplo de montaje fantástico, aunque el resultado final no sea bueno.***

**Laurent**: Es un trabajo muy bonito que está un poco infravalorado. No sé si llegaría tan lejos como para considerarlo autoría… pero también hay un grado de invisibilidad que mola conservar. Es cierto que convendría dignificarlo un poco, y las asociaciones profesionales como AMAE están dando los pasos para darlo a conocer. Los espectadores no saben. A veces cuando explico lo que hago, me preguntan: "¿Y no vas a dirigir?". Pues no, ¿por qué iba a dirigir? A mí me gusta esto.

***A veces la sorpresa es que sea algo artístico, porque piensan que el montaje es difícil pero que se reduce a algo meramente técnico. No se imaginan lo mucho que influye en la película.***

**Laurent**: Eso es. Nosotros intentamos ser fieles al guion, pero igual que los escritores van haciendo varias versiones de guion, nosotros también vamos cambiando, en una reescritura, haciendo versiones nuevas de montaje.

**Raúl**: Nosotros tenemos un sistema de trabajo en el que la primera versión del montaje, que tenemos ya preparada una o dos semanas después del

rodaje, es básicamente lo que estaba previsto, sin omisiones. Sabemos que hay cosas que se pueden quitar. En muchos casos es larguísima, infumable. Pero lo dejamos para que lo vean los directores y a partir de ahí empezar a trabajar

**Laurent**: Es que, si les quitas algo de antemano, te dicen que no funciona, precisamente porque falta.

**Raúl**: Eso lo hacemos siempre así. A veces los directores dicen que ellos ya saben lo que hay, lo que han rodado, pero por regla general, la sensación después de la proyección es de decepción, por parte del dire. Aun sabiendo lo que había, pero el hecho de verlo junto…

***Sin músicas, sin sonorizar…***

**Raúl**: Sí, todo crudo. Al principio poníamos algo, pero hemos visto que cuanto más crudo esté, funciona mejor. Es más interesante que lo vea el director, y que te diga, esto se puede quitar, que por supuesto que se puede. Pero es mejor que lo diga él, a que lo quites tú, y luego tengas que explicarle por qué lo has hecho.

**Laurent**: Estoy de acuerdo. Añadiría que todo el mundo lo hace igual, hasta en otros países. Un caso distinto, particular, fue el de una montadora de la que fui ayudante. Ella, mientras hacía ese premontaje, nunca vio la película completa, solo las secuencias aisladas. A veces me preguntaba a mí cómo acababa una secuencia, para saber cómo empezar la siguiente. Pero lo hacía de esa manera para conservar la frescura, y sorprenderse cuando la viera toda seguida, igual que el director.

***¿Hacéis como en la moviola? ¿Dejáis un poco largos los planos en las primeras versiones?***

**Laurent**: Yo sí. Suelo dejar los cortes un poco más largos.

**Raúl**: Yo he llegado a la conclusión de que gano más tiempo haciendo esbozos de las secuencias. No me importa que el corte sea perfecto, ni que tenga un ritmo ágil. Dejo un tiempo pausado pero que funcione bien como secuencia independiente. Antes afinaba más las secuencias, y creo que es un error. Aunque la secuencia la tengas pulida al 100%, no funciona de la misma forma en la película.

**Laurent**: La valoración del ritmo de cada secuencia depende mucho de lo que viene antes y lo que viene después, de donde estás en la narración... De todas formas, esto del cine es algo anticuado. Que alguien se siente en una sala a oscuras a ver una película no es muy común, así que puede ser el único sitio donde permitirnos unos ritmos distintos.

***¿Pensáis que se ha acelerado el ritmo con respecto al cine clásico?***

**Raúl**: Sí. Yo lo que he notado es que en los últimos años han cambiado muchas cosas. Las series cada vez son más protagonistas, y como es televisión, son más luminosas, más rápidas. Se trata de no cambiar de canal. Se ha popularizado el concepto de pretráiler, que en 6 segundos te enseña el tráiler que vas a ver. La clave es enganchar. La gente asimila un ritmo mucho más ágil, que quizá en los ochenta sería impensable.

Yo tengo una teoría. Creo que, en un futuro cercano, la película se adaptará al tiempo que tú tienes para verla.

***Raúl, tú estabas haciendo un proyecto relacionado con la informática y lo audiovisual, ¿no?***

**Raúl**: Sí, tiene que ver con vídeos interactivos. Yo provengo de los videojuegos. Y hace unos años, los móviles llegaron a un punto que ya podían manejar imagen real con soltura. Así que propuse hacer unas piezas con varios planos con metadatos incorporados. Es como una edición interactiva. Si le das al *play*, y no tocas nada, te están contando una historia, pero si seleccionas un objeto o un personaje, instantáneamente salta de plano a otro punto de vista. Nosotros lo hemos hecho con el motor de Unity. Le vamos marcando puntos de corte en determinados fotogramas, de forma que la edición sea perfecta. [Raúl nos enseñó varios ejemplos reales, que muestran que las posibilidades son enormes, pero como el tema se separa del propósito de este libro, lo dejaremos aquí]

***Hablando de la tecnología, vosotros hicisteis Handía, que tenía un proceso de efectos especiales muy complejo. ¿Hasta qué punto condicionaba vuestro trabajo?***

**Laurent**: Les condicionábamos nosotros a ellos, a nivel técnico, porque era una auténtica locura. Yo creo que nos odian. Se estaba montando mientras se hacían los efectos

***¿Y tenían que retocarlos?***

**Raúl**: Sí. Normalmente se deja para el final…

**Laurent**: …pero cuando las fechas de cierre están cerca, se intenta avanzar en eso para que puedan llegar.

***¿Trabajabais con maquetas provisionales de los efectos en el montaje?***

**Laurent**: Raúl es muy bueno con las nuevas tecnologías y el mismo hacía esos efectos provisionales.

***¿En el propio programa?***

**Raúl**: Sí, en el Final Cut.

**Laurent**: Había una batalla en la que estaban ya puestos los impactos de bala, la sangre, el humo…

**Raúl**: Bueno, eran referencias, pero está bien, porque algunas cosas acaban gustando, y se les dice a los de efectos: pues queremos algo así.

***Pero ¿cómo lo hacías? ¿humo?***

**Raúl**: Son librerías. Ya te lo venden todo. Es montaje. El humo, los destellos, fuego, explosiones… son librerías potentes, de las que tira todo el mundo.

**Laurent**: Algunos eran más complicados y no podíamos hacerlos. Los directores eran conscientes de que la percepción del efecto depende de su duración. No es lo mismo que dure un segundo o que sean tres. Medimos muy bien las duraciones, para ajustarlas. *Handía* no es una película de efectos especiales, sino que se apoya en algunos.

**Raúl**: Con los efectos hay que saber ver lo que no se ve. Cuando estás montando con unas pantallas verdes, tienes que imaginar lo que hay. Por ejemplo, a un plano general a lo mejor le das cinco segundos, porque no aguanta más. Pero tienes que cerrar el montaje pensando en que cuando el efecto esté hecho, y se añada movimiento a esa zona del plano, igual debería tener ocho segundos.

Así que siempre que puedes, preparas ciertas referencias para ayudarte visualmente a decidir. Tienes que cerrar ese tiempo porque los de FX te

van a hacer lo que les encargues. Y cualquier cambio que hagas es más pasta.

Luego tienes que valorar otras cosas. Hay cosas que están bien de interpretación, pero luego no acabas de creértelo. Por ejemplo, una persona que mide 1,60 y tiene que pasar por un gigante de 3 metros, por lo que hay tiros de cámara que funcionan sólo unos segundos.

**Laurent**: El actor que interpretaba al gigante estaba montado sobre unas extensiones en las piernas. Había veces que lograban combinar la cara del otro actor con las manos del grande. Yo tengo el recuerdo que había fondos verdes, pero no tanto. No he trabajado nunca en una película como las americanas que hay veinte minutos de verde.

***¿Hacéis muchos efectos invisibles? Lo típico de unir dos tomas en una pantalla partida, o reencuadrar, modificaciones en los que los espectadores no son conscientes de que eso se ha conseguido con un efecto.***

**Raúl**: Yo cada vez más. En estas últimas películas es un puzle continuo. Es una maravilla. Cojo trozos de distintos planos, y hago un *collage*. No es tan exagerado, pero muchas veces sí. Me gusta este actor de aquí, sin embargo la mujer del fondo está muy bien en este otro lado. Pues si no se cruzan, se componen juntos. Son cortes invisibles.

**Laurent**: O los *zoom*. Algunos acercamientos se hacen en rodaje, pero ahora muchos se hacen después en postproducción.

**Raúl**: Son recursos fáciles. Siempre han existido, pero ahora son tan baratos.

**Laurent**: Haces más virguerías que antes. Hasta en etalonaje, cuando viene el director de fotografía, siempre reencuadra. Son cosas que en 35mm no te planteabas. Lo malo es que el momento de tomar decisiones cada vez se retrasa más.

***En esta fase en la que ya tenéis incorporados los efectos, ¿hacéis pases con público?***

**Laurent**: Si, sí hacemos. Con gente conocida. Una mezcla de amigos, gente de la industria, novias. Pero no muchos a la vez, solo tres o cuatro por pase, luego otros. Y analizamos lo que dicen.

Pero hice una película con Miramax que era muy diferente. En los pases de Nueva York estaba todo planificado. Si piensan que le va a gustar a mujeres entre tal y tal edad, hacen una selección muy específica. Después el productor, en función del resultado, te dice lo que quiere que hagas. Además había un porcentaje de aprobación que marcaba si se estrenaba en cines. Si subía de una cierta franja, se estrenaba en las capitales, y si no llegaba a un mínimo, iba directamente al mercado de vídeo. Aquí no es así. Se utiliza sólo para ayudar a reflexionar.

***Aparte de anónimo, el trabajo de montaje es, generalmente, mucho más solitario que el de rodaje. Vosotros habéis colaborado juntos con frecuencia, ¿cómo se trabaja con otra persona en montaje? ¿Lo recomendaríais?***

**Raúl**: A nivel personal, los cortos que he realizado siempre han sido codirigidos. Desde el primer trabajo pensé que era una maravilla, porque es mucho más fácil. Si tienes afinidad con esa persona, son cuatro ojos mirando, y por contra la presión es la mitad. Y en montaje lo mismo. Depende de la persona, pero con Laurent ha sido siempre maravilloso, porque él es maravilloso. También trabajamos bien en proyectos independientes pero, sobre todo en proyectos largos, hacerlo juntos es muy agradecido. Si dura un año, puedes airearte un poco sabiendo que cuando tú sales entra otra persona que lo va a hacer bien. Es que desde que entré en *Trinchera*, hasta que salí, he montado dos películas más, y tú también, ¿no?

**Laurent**: Sí. Hicimos una juntos, de hecho.

**Raúl**: La cuestión es que Laurent hizo una primera versión de la película. Y yo planteé que me la pasaran sin decirme nada. Y sin leerme el guion. Una experiencia maravillosa. Estuve tres semanas haciendo lo que me dio la gana. Hay secuencias que me gustan más, de acción. Le di unas vueltas, y ellos lo vieron y dijeron, pues esto bien, esto no… Esa libertad, y ese trabajar sobre una base ya establecida, que funciona, fue estupendo. Y supongo que vosotros cogeríais esa versión y diríais: a ver qué tal esto nuevo.

**Laurent**: Sí. Te lo pasamos y justo al volver de vacaciones, lo retomamos. Es un buen plan. Cuando estás montado puedes estancarte. Te enfrentas a cosas, pero llega un punto, que pierdes la frescura. Si tienes detrás una

persona como Raúl, que sabes que va a respetar tu trabajo, te puede aportar mucho, aunque puede destrozar tu versión… lo digo en el buen sentido, es decir que se sienta con libertad para cambiar lo que fuera. Los directores estaban encantados.

**Raúl**: Fíjate que son dos directores. Esa visión, si hubiera sido uno, posiblemente no hubiera sido igual. Pero al igual que a nosotros nos funciona, pues también les pareció bien a ellos.

**Laurent**: Yo siempre tengo un recuerdo nostálgico de cuando estaba de ayudante en Madrid, en los estudios de Cinearte o EXA. Estábamos en las salas con Iván Aledo, con Nacho Ruiz Capillas, con sus ayudantes… y hablábamos, nos veíamos en la comida. Agradezco ese ambiente de trabajo colaborativo.

Después de eso, estuve haciendo un documental solo en casa. La directora venía de vez en cuando, porque estaba con otras cosas. Cuando estás solo, mandando las cosas por internet… era algo tan deshumanizado que prefiero lo otro. Este método de tres directores, y dos montadores, podía no haber funcionado, pero estoy agradecido que lo haya hecho.

***En cuanto al equipo de ayudantes o auxiliares, ¿con qué contáis generalmente?***

**Laurent**: Una cosa es lo que se hace y otra lo que hacemos nosotros. El ayudante está durante la sincronización y hasta que vemos el primer corte.

**Raúl**: O sea durante la fase de rodaje y un par de semanas más.

***¿En esas dos semanas no está tampoco el director?***

**Laurent**: Puede estar aquí pero…

**Raúl**: Suele coincidir que el ayudante se va cuando viene el director.

**Laurent**: Sí. Y luego, aunque está mal, el ayudante no vuelve. A diferencia de Madrid donde suelen volver para todas las tareas finales, aquí no.

***Hay muchos perfiles, a veces no vuelven, y en ciertos casos no se van.***

**Laurent**: Además tampoco existe la figura de director de postproducción. Lo hace la gente de la oficina, o el productor. Eso igual se cambia, porque es complicado cuando hay muchos efectos.

Y preferimos que nuestros ayudantes hagan premontaje. No tienen tiempo, por la sincronización. Pero el perfil que buscamos es que monten como nosotros. Yo repaso su trabajo porque lo hacen rápido…

**Raúl**: Efectivamente no tienen tiempo para ver todas las tomas, pero lo premontan.

***¿Qué consejo les daríais a los que quieren dedicarse a esto del montaje? Algunos nos han recomendado la vía del ayudante, e ir ascendiendo. Pero otros han dicho que no, que son especialidades tan diferentes, que es preferible montar directamente.***

**Laurent**: Es difícil. A mí me gusta la época que pasé de ayudante. Pero es diferente, porque allí estábamos todo el proceso hasta la copia estándar. Ahora es más parcelado. Ser ayudante se limita mucho a la parte técnica. Yo aconsejaría hacer cine con la gente de su generación. Hacer piña.

**Raúl**: Depende mucho de lo que quiera, de sus estudios. Cuando empecé, todos queríamos dirigir y todo el mundo encontró su sitio. Es curioso. No hay gente buena o mala. Hay gente a la que le gusta hacer cosas, y si continúan, acaban encontrando su puesto. Trabajan bien porque tienen experiencia, han aprendido.

Yo he tenido mucha suerte. En el montaje lo tienes todo. Yo no quiero estar rodando. No. A mí que me lo den hecho, y luego yo le doy forma. Tengo toda la creatividad y el control total. Depende de con quien trabajes, pero a mí me han dado la oportunidad de probar, me he sentido muy libre. Además, el montaje es una especie de puente de una película entera. Estás en el medio entre la preproducción y la distribución. Es una fase clave y con fácil acceso a lo que viene después. En muchas películas soy coordinador de FX, es más, ahora los hago. Y cada vez más.

Hay que reconocer que, después del director, el montador será el que más tiempo pase con la película. Son meses de tu vida, no me importa. Por ejemplo, es más accesible un salto a la dirección porque ya sabes lo que falla.

***Hay muchos casos de montaje que han pasado a la dirección.***

**Laurent**: Volviendo a lo del consejo para trabajar en montaje, es difícil. Es

por un poquito de suerte, un poco de trabajo. Pero el año que nos nominan por *Trinchera*, somos cuatro nominados. Una de Navarra, otro de Soria, yo soy del País Vasco francés. Todos de ciudades alejadas de Madrid o Barcelona. Y ninguno es de familia de cine. O sea que es difícil, pero si quieres, se puede.

# José María Biurrun

Montador de largometrajes como *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *La colmena* (Mario Camus, 1982) o *Planta 4ª* (Antonio Mercero, 2003). Ha editado también numerosas series como *Fortunata y Jacinta* (Mario Camus, 1980). Tiene 2 nominaciones al Goya al Mejor Montaje por *Horas de luz* (Manolo Matji, 2004) y *El color de las nubes* (Mario Camus, 1997).

🔗 Link a la filmografía completa de José María Biurrun en IMDB.com 🔗

José María Biurrun

***Voy a comenzar preguntándote por un detalle curioso de tu filmografía. Tú fuiste el montador que primero hizo una película en España con el Avid, allá por 1994.***

Sí, es verdad. Con la película de Mario Camus, *Amor propio*.

Era un mundo desconocido. El director del estudio de sonido donde yo solía trabajar compró un sistema. Lo habíamos visto antes juntos en un simposio en Francia e incluso me había propuesto asociarnos para eso, pero no quise.

***Pero en ese momento tú ya tenías toda una carrera hecha en moviola.***

Efectivamente. A mí me pillaba ya con muchos años. Era un mundo tan diferente a lo habitual que lo pasamos mal. El director de producción era muy innovador, y nos convenció. En cambio, Camus no estaba nada satisfecho con el sistema, porque no se veía ni se oía bien.

***¿Y no le veíais ninguna ventaja?***

Yo todas. Pero el director no. Estaba acostumbrado a otra cosa, y notaba mucha diferencia. Hay que tener en cuenta que el sistema Avid no es lo que es ahora. Era muy distinto. Se nos borraban los archivos. Julia [su ayudante] se quedaba a veces a redigitalizar el material que se había perdido, porque yo me desesperaba. Pero lo hicimos, y me alegro. Una vez que ya lo dominamos, lo manejábamos con los ojos cerrados. Y la verdad es que facilita mucho el trabajo.

***Con Mario Camus has trabajado mucho tiempo.***

Con Mario empecé a trabajar con la serie de *Fortunata y Jacinta*, que producía Televisión Española, donde yo era montador. Le ofrecieron varios nombres de candidatos de entre los funcionarios que teníamos la categoría profesional requerida. Tampoco hubo muchos voluntarios, porque hacer un proyecto así, aunque era muy atractivo, no suponía aumento de sueldo. Y me escogió a mí.

Cuando nos conocimos me dio directamente todos los guiones. Me dijo, cuando los leas, hablamos. Desde entonces todo lo hemos hecho juntos. Guardo muy buen recuerdo.

***Cuéntame cómo empezaste.***

Yo empecé trabajando un par de años en Fotofilm, montando negativo, preparando las proyecciones... Es una formación que me vino muy bien después en toda mi carrera. Luego salió una oposición en Televisión Española y saqué una plaza fija. Estuve veinte años, del 66 al 86. A lo largo de ese tiempo fui avanzando, superando exámenes, y subiendo de categoría. Porque en la oposición fui demasiado prudente, y me arrepentí de presentarme sólo a un puesto bajo en la escala de TVE. Vi que podía aspirar a más, así que poco a poco fui ascendiendo hasta llegar a lo que se llamaba montador especial, que estaba habilitado para hacer de todo. Y efectivamente fue una etapa en la que monté muchos proyectos interesantes, por ejemplo, con [José Luis] Cuerda hice *Total* (1983), donde ya estaba el característico estilo surrealista que luego le hizo famoso. O con Giménez-Rico, una serie dramática…

***¿Y todo en moviola, verdad?***

Sí, todo. En 16 mm. No se hacía en vídeo en aquella época. Durante bastantes años fui compaginando el trabajo de televisión con algún proyecto que me iba llegando de cine. Hasta que me ofrecieron una película de Benito Rabal, ayudante de Mario (*El hijo bastardo de Dios*, 1986). En aquel momento le pregunté a Julia: ¿nos la jugamos? Y pedí la excedencia de TVE.

***¿Cómo es tu sistema de trabajo?***

Mi sistema es trabajar solo. Con los clásicos que ya me conocen y tienen confianza en mí, no hace falta hablar nada. Con los directores con los que trabajo por primera vez es distinto porque, por ejemplo, los noveles suelen tener la intención de estar siempre muy presentes. Es lógico. Así que les explico que yo prefiero que me dejen hacer. Luego nos vemos de vez en cuando para que les vaya enseñando y revisamos. Sé que esto no lo hacía todo el mundo. Había quienes pensaban que, si el director iba a corregirlo después, preferían no perder el tiempo antes.

Y mi sistema para montar es sencillo. Ves el material y usas el sentido común. Yo soy muy clásico. Me interesa el contenido por encima de la forma. Al principio quiero ver el escenario. Si tengo un plano general, no me gusta enseñarlo al final, que es algo que últimamente veo mucho en las series.

Por otro lado, cuantos menos planos tenga la película, mejor. Si se pueden poner menos, con más entidad, mejor. Quitar un plano sólo por poner otro, no tiene sentido. Hay que sostenerlo lo que se pueda. Es cierto que en una conversación puede haber un plano y contraplano, pero en ocasiones es más importante ver al que escucha que al que está hablando. Y las pausas son necesarias. El ritmo no es velocidad. Cada secuencia lleva el suyo. Eso viene definido en el rodaje por el director. Es decir, el ritmo interno no se decide en montaje, sino que viene de la materia prima del rodaje.

Es verdad que en ocasiones puedes salirte de lo establecido. Cuando tienes poca experiencia tiendes a montar de forma más ortodoxa. Luego te vas saltando las normas.

***¿Tú no has ido a ninguna escuela, verdad? ¿Aprendiste la profesión de forma independiente?***

Sí, el montaje es oficio. No era profesión porque no había donde estudiarlo. Era artesanal. Pero eso lo digo como algo bueno. Lo ibas aprendiendo según lo ibas haciendo. Algo de creativo tiene porque no te encuentras dos películas montadas de igual manera.

Por supuesto todo lo que haces lo tiene que ver el director para dar el visto bueno. Pero te digo que yo he trabajado casi siempre libre, solo, incluso con los directores clásicos. Eso sí, siempre con comunicación directa. Por ejemplo, en *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984) rodaban todo en exteriores, en Cáceres y yo hablaba con ellos todos los días, porque necesitaban saber cómo iba saliendo el material del laboratorio. Lo de la magia del montaje… Si no está bien rodado, no se pueden hacer milagros. Se pueden disimular los defectos, sí. Pero nada más.

***Una vez que ya habían terminado el rodaje, ¿no querían estar a tu lado todo el tiempo para montar? ¿O también seguías con ese método de montar en soledad e ir enseñándoles de vez en cuando?***

Sí, seguíamos con ese mismo método. Bueno, los noveles eran los más inquietos, insistían más. También porque en montaje se aprende mucho. Ven las posibilidades, es más fácil para ellos.

***¿Y el Avid ha influido en ese sentido? Es decir, el hecho de que los cambios se hagan tan rápidamente, ¿provoca que los directores estén más presentes?***

No. No he visto que influya. El que quiere estar es por aprender. El director que está más inseguro, que no sabe lo que ha hecho, quiere ir a controlar. No sabe del todo en quién confiar. A lo mejor te ha elegido por películas anteriores, pero no sabe cómo eres de carácter.

***¿Hasta qué punto es personal la relación con el director?***

Muy personal. Es un trabajo de estar muy cerca. El montaje es un confesionario. En mi experiencia te diré que a ningún director le gusta que entre nadie a montaje, ni siquiera los ayudantes. Es muy raro que veas a un director con alguien más del equipo dentro de la sala. Y el montador es muy consciente de esa relación.

***Volviendo a las revisiones del montaje, me sorprende que digas que los directores no te corrigieran nada, porque no es lo habitual.***

No, nada. Tengo pocos recuerdos de gente que haya echado abajo una secuencia. Sí que ha podido pasar que alguien me haya dicho, vamos a probar algo distinto. Pero por lo general, si trabajas con autonomía, con sentido común, cuando lo ven te lo aprueban. Si has hecho algo diferente, inesperado, te piden verlo otra vez. Porque a veces surge alguna intuición que te lleva a una manera original. Y el montador debe hacerle caso a su intuición. El director tiene la película en su cabeza. Cuando les pones tu montaje, que a lo mejor no es exactamente como lo habían pensado, dicen: "A ver, déjame verlo otra vez… Vale, déjalo así". Tampoco te esperes que te digan: "Me gusta más lo tuyo". No hace falta. Ésa es tu misión.

Yo lo que nunca he hecho es pedir un plano. Pienso que si el director no ha rodado algo es porque pensaba que no lo necesitaba.

***Otros compañeros hablan de un estilo de trabajo, quizá más propio de la época de la moviola, en el que era usual dejar los planos del montaje un poco más largos, a propósito, para luego ir afinando en sucesivas revisiones con el director.***

No. Nunca he hecho eso. Si soy yo el que está montando, cómo lo voy a dejar más largo a propósito, para que luego venga otro a cortar.

No pienso que nadie me vaya a corregir. Así que no lo dejo más largo para luego encogerlo. Lo que le enseño al director es algo afinado, pero afinado al fotograma. Yo me la jugaba, con todas las consecuencias. Por

eso decía que había gente que prefería montarlo directamente con el director, porque si se lo iban a echar abajo, no querían trabajar dos veces. Pero yo lo afino con precisión. Luego es posible que trabajando con el director haya secuencias que se corten un poco o se eliminen. Eso sí.

***¿Qué consejos puedes darle a un montador que empieza?***

Hay que tener gusto personal, sensibilidad e intuición. Que vean mucho cine, y lo analicen. Aunque ha cambiado todo. El cine de ahora no tiene nada que ver. Es otra gramática absolutamente diferente. Reconozco que me gustaba más el cine de mi época, lógicamente. A mí me gusta el cine narrativo, no el de las explosiones o las comedias disparatadas. Pero yo sigo viendo lo que se hace ahora.

***No ha pasado tanto tiempo desde que tú montabas.***

Pero ha cambiado mucho todo. Ni las historias son las mismas, ni los ritmos internos. No se monta como hace 20 años. Hasta la forma de hacer *raccord* ha cambiado. Ahora, llevado quizás por el tema de la publicidad y los videoclips, va a unos ritmos vertiginosos. Las películas que he mencionado de *Los santos inocentes*, o *La colmena* (Mario Camus, 1982), no se podrían montar con el estilo de ahora, porque se rodaron de otra forma.

Además, el espectador actual está más preparado para el audiovisual, porque ve más televisión. Ahora cuando el público ve una película con un ritmo normal, te dice que está un poco lenta. Pero se necesita un tiempo para hablar, para reflexionar. Un ritmo diferente, que está pasado de moda porque la gente no aguanta. Depende de lo que cuentes, porque a cada cosa le va bien un tempo distinto. Yo veo series todos los días. Son lo mismo que una película, sólo que no se acaba tan pronto, y la sigues todos los días, hasta que ya es como de la familia, algo tuyo.

***También has hecho bastantes series de televisión.***

Sí. Alguna era simplemente alimenticia. Ha habido etapas largas de mi vida que hacía doblete. Pero no por el afán de ser más ambicioso. Es que salían así. Ya sabes que si dices que no a un trabajo, el siguiente de ese mismo productor no te lo da a ti. A veces era inevitable. Estoy muy contento con esa etapa.

***Eso es un esfuerzo enorme. Sobre todo en las series, nuestra experiencia es que el ritmo de trabajo es brutal.***

Nosotros llevábamos el mismo calendario que el rodaje. Solía venir un chofer a las 7 de la tarde, digitalizabas ese mismo día, e incluso montabas, y si no, montabas al día siguiente. El viernes, cuando terminaban por la tarde, lo veían completo y le daban el visto bueno.

***¿Utilizabais las herramientas multicámara del Avid? ¿Os proporcionaban una señal de realización como guía?***

La herramienta multicámara sí. Pero sin señal de realización. Y si la hemos tenido, no la hemos utilizado. ¿Para qué voy a querer [un montaje provisional] si ése es mi trabajo?

***[En este momento de la entrevista se incorpora con nosotros Julia Salvador, su mujer, y ayudante de montaje durante muchos años.]***

***Aprovecho que llega Julia para hablar sobre el equipo humano de montaje. No te voy a preguntar cómo os llevabais, pero sí que te digo que me asombra que no os pelearais mucho.***

**Julia**: Sí, claro. Nos peleábamos, lo normal. Además siempre se enfadaba más conmigo que con los demás. Porque cuando la auxiliar lo hacía mal, José María me lo decía a mí. Yo empecé mucho antes, con Rosa Salgado [montadora jefa durante más de cuatro décadas, de los cincuenta a los ochenta].

***¿Y cómo era trabajar con ella?***

**Julia**: Muy buena montadora, pero muy estricta. Sabías cuándo entrabas, pero no cuándo salías. Todo ha evolucionado mucho. Estamos hablando de los años 70. Había una gran amistad entre todos los montadores y ayudantes… Con la llegada del Avid ha cambiado todo.

**José María**: Ha cambiado porque ahora no se monta en los estudios. En esa época sólo estaban cuatro o cinco sitios como EXA, Cinearte, Tecnison… y allí nos veíamos todos, aunque fuera a tomar un café. Teníamos una camaradería. Eso se rompió. Ahora en cambio cada uno monta por su cuenta.

**Julia**: Y ha quitado muchos puestos de trabajo

**José María**: Antes éramos tres personas en montaje. Con las nuevas técnicas se va reduciendo todo. Es como en los supermercados, se va reduciendo el personal. Para mí, como montador, el ordenador es mejor, más cómodo. Te cunde más. Antes, con el celuloide, si había que arreglar un plano, había que ir a la caja, buscar la continuidad con el pietaje, era un rollo. Eso con el Avid se evita.

**Julia**: Pero al principio lo pasamos mal, estábamos aprendiendo. Se borraba el material.

**José María**: Sí, se nos borraba todo. Éramos los primeros. Había veces que me desesperaba, y Julia me decía: “Vete a casa, que yo me quedo digitalizando.”

**Julia**: Es que había cosas que nadie nos decía, y las íbamos descubriendo.

***¿Cómo era la relación con el músico?***

**José María**: Fue cambiando. Antes, por ejemplo en *Fortunata y Jacinta* (Mario Camus, 1980) en la que el músico era Antón García Abril, había que construirle un guion manuscrito, en el que se especificaba cada secuencia, y el desarrollo que llevaba. Los directores proponían, pero no tenían conocimientos específicos. Con el músico se veía en moviola y se les daban las instrucciones con las medidas tomadas por nosotros.

***¿No trabajabais con maquetas de música mientras montabais?***

**José María**: No, no. Nunca. Si la secuencia era musical, por supuesto. Pero si hablamos de una narración lineal, entonces no. Yo le tengo mucho respeto al músico. Y no se le puede imponer algo. Él sabe, o decide con el director, lo que le conviene a cada bloque.

La verdad es que en moviola hacíamos cambios. De acuerdo con el director, claro, pero se quitaban cosas, o se movían. Incluso con los músicos consagrados. Pero en el momento en que empezó lo de los ordenadores, cambió el sistema. Ya le dábamos un máster con los códigos en pantalla, y no volvíamos a verle hasta el final. Incluso los bloques de música los mandaban directamente a la edición de sonido.

***Antes el montaje de sonido era responsabilidad del mismo equipo que se encargaba de la imagen.***

**José María**: Sí, al principio lo hacíamos nosotros. Yo disfrutaba mucho con los sonidos atmosféricos. Después se produjo el cambio y ya le pasamos el material al montador especializado en sonido. Le dábamos indicaciones y supervisábamos el resultado. Aunque en ocasiones había algo de tensión. Porque a la hora de entrar en mezclas estábamos los dos. A veces pesaba más lo opinión de uno o de otro. Algunos eran muy suspicaces. Se veía que les molestaba que te metieras en su terreno, que hasta ese momento había sido tuyo.

***Ahora hay una tendencia de los directores de prescindir del montador. De encargarse ellos mismos del montaje.***

**Julia**: Para empezar, yo creo que para esas películas no deberían dar subvenciones.

**José María**: ¿Pero por qué? Eso es como los directores de fotografía que también se ponen de operadores de cámara.

**Julia**: Pues porque eso es eliminar puestos de trabajo que son los que también protegen la política de subvenciones. Si quieren montar, perfecto, pero no se protegen los puestos de trabajo de la industria.

**José María**: El director que haga lo que quiera. Eso sí, yo creo que es peor para él, porque pierde el criterio de otra persona. El director siempre está influido por las dificultades de rodaje. El montador no lo ha sufrido. Trabaja con toda libertad. La ventaja nuestra es que no sabemos cuánto ha costado poner la grúa, ni los problemas con los actores. Somos más objetivos.

***¿Nunca ibas a rodaje?***

**José María**: No. Poquísimo. No pintamos nada allí. Además cuanto menos veamos del rodaje, mejor.

# Sergio Jiménez

Ganador del Goya al Mejor Montaje por *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020). También destacó con las series de televisión *La ruta* (Roberto Martín Maiztegui y Borja Soler, 2022) o *Cardo* (Claudia Costafreda y Ana Rujas, 2021-2023).

🔗 Link a la filmografía completa de Sergio Jiménez en IMDB.com 🔗

Sergio Jiménez

***¿Cuál es tu sistema de trabajo? ¿Cómo se empieza un proyecto?***

Lo primero es mi equipo de montaje. Me tengo que asegurar de que creo en él, que conozco el espacio y sobre todo, aunque sea algo muy obvio, lo que necesito es haber hablado bastante con el director antes de empezar.

El material prefiero vérmelo primero yo solo. Luego hago una segunda vuelta, volviendo a ver todo de nuevo con dirección, que podría parecer que es perder el tiempo, porque siempre vamos justos, pero no: es ganar posibilidades de avanzar.

En ese sentido yo intento reventar siempre los calendarios, que por desgracia nos los suelen hacer los de producción, que tienen más o menos idea, pero a veces no han visto los brutos. Puede que nos pongan tres meses, pero igual hace falta más. Eso significa que luego hay que correr, que muy pocas veces se consigue más tiempo… Por eso siempre comento lo mismo: "Tu prisa no es mi prisa". Intento generar un ambiente de confianza en la sala, tener una suerte de templanza y paciencia, para que esa prisa de producción no llegue a la sala de montaje, porque es un entorno muy frágil.

Trabajo mucho desde lo emocional, por eso necesito conocer tanto a mi equipo como a dirección, no sólo para saber qué es lo que quiere, sino cómo está. ¿De dónde nace esta propuesta? ¿Cómo se encuentra justo en este momento? Hay directores o directoras que llegan hechos polvo después del rodaje. A algunos se les da muy bien el montaje y a otros no. Si han trabajado mucho la pre[producción], la post es más sencilla. Pues hay que configurar todo esto.

A veces no es fácil. Es una pena que estemos encuadrados en un mercado laboral que supone que en ocasiones te llamen un viernes para empezar un lunes. O te preguntan qué disponibilidad tienes, sin siquiera haberte pasado el guion, ni saber con quién vas a trabajar. Entonces yo intento traerlo todo abajo, conectar con el otro… No siempre se consigue, pero es la máxima aspiración.

Como decía con respecto al material, intento hacer un primer visionado yo solo, con tiempo, con una cierta liturgia. Soy muy ceremonioso. Me gusta estar bien despierto, bien comido, de buen humor… y si no lo estoy,

procuro que todo cambie a mi alrededor para conseguir esas condiciones. Lo veo en la pantalla más grande que tenga a mano. Si es en mi casa de Madrid, tengo un proyector. Me enfrento a esos brutos en la intimidad de la sala oscura, con la imagen grande. Aunque sólo es un acercamiento, una suerte de flirteo con el material, para mí es el momento más importante, es cuando empieza el proceso creativo. Hay que dejar que te atraviese la proyección, ver cómo te cae. No es el turno de ponerse crítico, simplemente de dejarse llevar como si fueras un espectador, el primer espectador (aunque con conocimiento). Normalmente veo los brutos ordenados, para ver qué me van transmitiendo, y efectivamente el cerebro empieza a trabajar, como a conectarse. Voy generando un mapa de conocimiento. Es el mapa que me dice por dónde voy a ir cuando me enfrente al montaje. No es sólo ir viendo qué es bueno, o qué es indispensable, es un mirar desde otro lado. Es como cuando yo iba al cine de pequeño: me escapaba. Para mí el montaje siempre ha sido jugar. Ese primer acercamiento tiene que ser divertido. Es algo que no quiero perder, y además no sé hacerlo de otra manera: me lo tengo que pasar bien.

***Es curioso esto que cuentas, porque lo habitual es que los montadores de ficción suelan ir en paralelo al rodaje. En documental puede darse más el caso de que al montador le llegue el encargo después de haber terminado por completo todo el rodaje, pero tú hablas en general, como si te llegaran así casi todos los proyectos, ¿correcto?***

Sí. Por suerte o por desgracia han sido muy pocas veces en las que me he ido exponiendo al material poco a poco. Casi siempre me han llamado con prisa para empezar pronto, cuando ya estaba todo rodado. Pasó así con *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020), y ahora estoy con otro documental, igual. Ya me han llegado unas 300 horas.

Me gusta perderme en los brutos, mirando ese pequeño gesto o ese error… Muchas veces trabajar desde el error es alegría de vivir. Por supuesto ese juego con el material hay que hacerlo como una persona adulta responsable, porque sé que no es mío. Detrás hay muchos años de trabajo, un rodaje de un equipo previo. Así que lo trato sin nada de ego. Me preparo a fondo, y sobre todo hablo mucho, muchísimo con dirección. Una conversación que empieza en el nivel cero, desde el: “Hola, ¿cómo estás? ¡Qué cara me traes! ¿qué es lo que te pasa?”. Y luego ya saldremos

de ahí. Pero es clave tener un buen ambiente de trabajo desde el principio. Yo intento ser majo, porque la sala es muy frágil y la toxicidad puede entrar muy pronto.

En el diálogo con dirección no interesan demasiado los me gusta o no me gusta. Eso no sirve. Lo que sí nos funciona son los porqués o los paraqués. Y lo vemos juntos de nuevo desde esa perspectiva. Puede ser que en esos dos visionados no tomemos ni notas. Pero yo me voy mimetizando, me voy aproximando a la mente del director. Puede ser que me haga incluso un tercer visionado de todos los brutos, esto lo estoy haciendo bastante. Y ahí ya sí que voy tomando notas, o tocando el *timeline*. Me pongo en V2 [en una segunda pista] lo que me interesa. O voy rechazando, con valentía, porque también hay un ejercicio de toma de decisiones. Por ejemplo, puedes decir: por este camino no me interesa ir. Y puedes tomar esa decisión porque ya te lo has visto tres veces. El montaje hay que cerrarlo en algún momento, pero eso no sólo lo haces al final, lo vas haciendo desde el principio. Tienes que avanzar. Aunque es verdad que si te arrepientes puedes volver a atrás, no hay mucho tiempo para ir probando. Así que, para ir sin miedo, te aferras a esa seguridad que te da la experiencia.

Yo he montado de todo: programas de perros, porno, programas de cocina, *Sálvame*, alguna boda, videoclips, documental, ficción, series…

Entré muy tarde en montaje, tanto que durante un rato me arrepentí de ello, es decir, me echaba en cara no haber empezado antes. Así que entré un poco concienciado. Por eso cuando me encuentro con jóvenes montadores a mi lado, me sale una vena didáctica: si puedo, me gusta dar segundas oportunidades. O por ejemplo, facilitar que montadores asciendan a ficción, porque muchas veces se sigue viendo la ficción como algo inalcanzable.

***Háblanos de tus propios comienzos.***

A mí lo que me pasó ya lo he contado alguna vez. Yo, como niño homosexual, mariquita, en L'Hospitalet, me refugié en el cine. Es un clásico, pero yo me escapaba al cine que había en el barrio, hasta que luego lo derrumbaron. Cuando llegó el momento de la selectividad le dije a la mama que me gustaría hacer cine. Llamamos a la ESCAC y era un millón de pesetas. Mi familia era de clase baja, baja, por lo que no podía ser. Así que me metí

de rebote en sociología sin tener demasiada hambre de eso. Aprendí mucho, aunque las asignaturas que más me interesaban eran las que relacionaban la sociología con la comunicación, con la imagen. Como cuando nos ponían películas distópicas, que era cuando mejor conectaba. A los 25 años tuve una crisis bastante gorda, con depresión o ansiedad, propiciada por la muerte de dos amigas en accidentes de tráfico. Me quedé bastante colapsado pero tuve la suerte de que una amiga periodista se encontró con Fernando Méndez Leite [director de la escuela de cine de Madrid] y le preguntó si había ayudas para los chavales sin recursos. Él le dijo que sí, lo que me dio muchísimo ánimo. Estaba trabajando con mi padre vendiendo verdura en la furgoneta, me compré todos los libros de cine que había. Me leí todos los de la biblioteca, todas las películas de la biblioteca… ahí entré de lleno en Scorsese, Cronenberg y Lynch. A pesar de todo no entré en la ECAM por uno. Pero a los dos meses me llamaron diciéndome que había fallado alguien y yo era el número 12. Así que al final entré. Ahí empezó mi historia real de amor con el cine. Lo mejor, lo mejor, fueron los compañeros, y sobre todo estar traficando con películas, como si fuera un mercado negro. No tenía ni idea de nada, pero me lo tomé muy en serio y la acabé.

Entonces, cuando todos caímos en la tele, a mí me parecía muy divertido: era montar. No tenía el rubor de mis compañeros con respecto a la importancia de los proyectos que cogía. Al revés, no tenía ambición y empecé a cogerlo todo. De hecho, yo estaba contenta porque había conseguido un nuevo oficio y me ganaba bien la vida. Le decía a mi madre: "¡Que me están pagando 3.000€!". Era lo mismo que cobraba mi padre, con tres hijos y una furgoneta. No es que no tuviera ambición, pero no tenía prisa. O sea me parecía todo fantasía. Esto también era antes de la crisis de 2008. Supongo que tiene que ver con una juventud tardía. Cuando entré en la ECAM todos tenían 20 años y yo 28 o 29. Todo fue muy suave hasta que llegó la crisis. Yo ahí fui valiente, porque elegí trabajar de montaje. Montando lo que fuera, pero montando. Y me salió bien, porque en 2012 llegó Luis López a proponer que hiciéramos nuestro primer largometraje. Me quedaré toda la vida con una frase suya. Habían pasado 7 años desde que salimos de la escuela: "Ya hemos desaprendido lo aprendido". Y yo dije, qué tío más listo, pues vamos a lanzarnos. Fue un bautizo realmente explosivo.

A la película le fue bien. A partir de ahí, empecé a hacer una serie de peliculitas pequeñas, de cine al margen. Me tiré así 10 años, hasta que llegó la pandemia, y después *El año del descubrimiento*. Haciendo cine desde la necesidad. Ésa era mi máxima y lo cogía todo.

***En general ésa es la vida de todos los montadores. Para empezar hay que vivir. Y nunca sabes qué va a venir después, así que vas cogiendo lo que va llegando.***

Sí, pero pongo la mirada en mi generación, porque en los años dos mil, entre Almodóvar y Bayona, había un algo en el aire de que si tenías veintitantos era tu momento. Y si a los 4, 5 o 6 movimientos no llegaba el éxito, entraba la desilusión. Por ejemplo, de mi clase de 12 creo que quedamos en montaje 4 o 5. Es verdad que la crisis de 2008 fue una gran criba.

***Sí, hay gente que no pudo aguantar y se vieron forzados a buscar otro medio de vida.***

Es que hay una línea muy frágil entre el sueño americano, que nos dice que hay que insistir e insistir hasta tener éxito, y pasarse. Yo soy muy consciente de que, al no haber tenido una serie de cargas, como por ejemplo una hipoteca o una familia, he podido ir un poco más ligero para apostar por mi trabajo. Y luego que durante 10 años estuve doblando y eso me dejó un poco tocado psicológicamente.

***¿Cómo doblando? ¿Quieres decir que durante todos esos años estuviste aguantando dos turnos de trabajo consecutivos? ¿Pero por qué? ¿Por las películas independientes? Entonces, ¿no tenías más vida que el trabajo?***

Sí. Es que el mundo laboral es muy exigente. Por la mañana estaba en televisión, en *Masterchef*. Eso me mantenía económicamente, pero no quería dejar de hacer lo que me divertía, y a las 6 o 7 de la tarde empezaba con lo que me llenaba de verdad, los proyectos de cine independiente. Me vi atrapado en una situación difícil. Acabé como bastante tocado. Además, vuelvo a lo de ser homosexual: yo pensaba que, ya que no iba a tener hijos, por lo menos quería dejar un legado. Me refugié en el trabajo.

***Pero es durísimo.***

Le metí mucha energía, sí. Por otro lado, recuerdo un momento antes, por

aquella época, en que aspiraba a montar una peli, y alguien me preguntó: "Pero tú, ¿cuántos largometrajes de un millón de euros has montado?". Y yo: "Ninguno". "Pues hasta que no tengas uno en el currículum, no vas a poder romper ese techo de cristal". Entonces yo hice la matemática en mi cabeza y dije, pues cuando tenga diez títulos en el IMDB nadie me podrá decir eso otra vez.

Lo de por la tarde lo vivía como una aventura. Así estuve como unos 10 años hasta la película de *El año del descubrimiento*. Ésa fueron como 9 meses de montaje. Era muy, muy especial. Teníamos la gran responsabilidad de no dejar que saliera hasta que estuviera como debía. Durante un tiempo pude hacerla con dedicación exclusiva. Además, como no había una gran productora detrás, nadie la esperaba. Lo que había eran 21 productoras pequeñas. Cada una puso unos 10.000€, con un presupuesto total de poco más de 200.000€. Lo que ocurrió es que llegó un momento que me tuve que poner a trabajar, con lo que volvió a convertirse en la película de por las tardes. Y al principio vas con mucha fuerza, pero cuando llegas a una edad, cuesta bastante, no ya física, sino intelectualmente. Con 35 o 37 años no notaba tanto el cansancio, pero ahora, la vida me ha puesto en un sitio que puedo mirar atrás y decir: "¡Qué burrada hice!".

También es que yo soy muy social. Me gusta mucho trabajar con otros, especialmente con óperas primas: llegan con unos brutos imposibles, la película casi como en la UVI, y tienes que reinventarte para intentar salvarla como sea. También tú aprendes de dirección… Fue un poco compulsivo todo aquello. Pero llegó a buen puerto.

Por otro lado, la tele ha sido mi escuela. Hay programas de televisión que tienen muchísimos brutos, y que duran quizás 2 o 3 horas. Eso te hace aprender. Porque cuando estás estudiando montaje todo se te viene encima. ¡Son tantas decisiones! Recuerdo que González Sinde [entrevistado también en este libro] nos hablaba de que el corte nacía y moría cuando tú lo decidías, que era un latido que se sentía. Y como eso no se puede explicar, recuerdo estar en clase preguntándome "Y, ¿cuándo lo siento? ¿Cuándo lo veo?". Pues la experiencia laboral te va perfilando.

Otra cosa que ayuda mucho es la cultura visual. Cuando entré en la ECAM (todavía afectado por la muerte de mis amigas), me propuse tomár-

melo tan en serio que decidí ver una película al día hasta que me muriera. Y lo he hecho. Si alguna vez no lo cumplo, otro día lo compenso viendo 2 o 3. La cultura visual es más de la mitad de la clave para forjar un criterio. Es fundamental para el oficio. Hay que estar atento a las nuevas modas, los géneros, pero también a la historia, a los clásicos. Yo tengo mi fetiche que son los años sesenta y setenta. Me vuelven loco. El lenguaje estaba inventado y lo reinventaron.

***Ahora que lo mencionas ¿qué consejos tendrías para los que están aprendiendo?***

Por supuesto lo primero es eso, que no dejen de ver películas, que lean, que estudien y comparen. Que visualicen filmografías enteras, autores enteros. ¿Qué se hizo en el 89? En esas comparativas salen a la luz maneras de hacer.

Segundo, que se expongan, que monten todo lo que puedan. Que disfruten del mero hecho de montar.

Tercero, que hagan equipo. Si pueden que vayan a una escuela de cine porque mola un montón lo de los compañeros, y si no, igualmente que hagan equipo, tanto para la futura vida laboral como para compartir conocimiento, y sobre todo para que te acompañen. Tenemos un lastre en España con la industria audiovisual. A veces es un disgusto para la familia decir que te vas a dedicar a esto. Entonces la compañía va a ser tan importante como los primeros trabajos que encuentres.

Y por último sobre el ego. No voy a decir que lo dejen de lado, porque puede ser un incentivo. Pero que sean humildes porque en todos lados se puede aprender. Si yo no llego a hacer porno, no hubiera aprendido bien el *raccord*. Con el programa de cocina aprendí el orden, a acercarme a los materiales. En los corporativos, me enfrenté a 3 horas de brutos para una entrevista de 1 minuto.

Que no tengan prisa, que se escuchen y que encuentren su camino, puede ser incluso que empiecen en montaje y no les interese. Pues que lo dejen, no hace falta empujar demasiado. O igual están deseando hacer ficción y luego resulta que lo que les hace felices es el documental o haciendo televisión.

Yo me siento deudor de cada movimiento que he hecho. Es verdad que no he sido tan *naif*, y que lo he sufrido laboralmente, a veces tenía como resquemor. Hay unas condiciones nefastas en casi todos los sectores del oficio.

***Aparte de esas condiciones materiales de trabajo, ¿a nivel creativo ves muchas diferencias entre cada especialidad de las que has hecho? En concreto entre documental y ficción, ¿hay mucha distancia?***

No. Hace mucho tiempo ya que las ficciones se están dirigiendo como documentales y los documentales como ficción. Incluso en publicidad o en corporativos me voy encontrando planos típicos de rodaje documental. Es un acercamiento en el que parece que van a ver qué pescan. En ficción igual, con tomas largas, largas, con *retakes*. Y al contrario, hay docus con un contenido tan frenético que parecen videoclips.

***Cuéntanos cómo suele ser la relación entre montaje y dirección.***

Por un lado eres como la mano derecha del rey, es decir, estás trabajando para alguien. Pero por otro, tienes que tener tu propio criterio y la suficiente madurez como para transmitirlo. Hay directores a los que les gusta no aparecer y venir a mesa puesta. Hay otros a los que les apetece estar todo el tiempo desde el principio.

***Entonces, ¿cuál sería tu consejo para ellos?***

Uy, no sé. Tampoco hay directores 360 (igual que no hay montadores 360). Quiero decir que, si se le da bien el guion, a lo mejor le cuesta más el rodaje, o levantar el proyecto. Pues ¿qué les vas a decir? Todos tenemos nuestras debilidades. Quizás les recomendaría que se expongan un día a montar. No lo digo para que ellos monten, pero si saben lo que es, si aprenden lo que cuesta, calibrarán mejor lo que le piden a su montador. A los productores también les aconsejaría que probaran a montar.

***Bueno, algunos directores sí que están decidiendo editar ellos mismos.***

Claro. Que cada uno haga lo que quiera. Además hay unos cuantos que montan muy bien. Pero lo que quería decir es que un buen director no tiene por qué ser bueno en todo: que se dejen ayudar. Si está aprendiendo, que aprenda junto a su montador.

Cuando visionan los brutos contigo, a veces aparece el ego por encima del oficio. Eso implica que empiezan a encariñarse con algunos planos, o a decirte que tardas mucho.

Mucha gente cree que como el rodaje estaba tan pensado, y ha costado tanto dinero, que ya está, que eso es todo. Que el montaje es lo de menos. Pero hace falta mucha paciencia, mucho detenerse… No es que vayan con prisa, pero el sentimiento que les sale es: "Pues si la secuencia ya está hecha, ¿para qué complicarse más?". Y sí, funciona, pero hay que ir un poco más allá. Hay que pedirse a sí mismo, y a los brutos, un poco más. Es cierto que eso puede convertirse en una trampa, porque siempre se puede afinar más. Existen los montadores y los directores permanentemente insatisfechos.

Es muy difícil dar consejos, porque depende de quién sea el director, de su experiencia... Algunos se ponen nerviosos, o les ponen. Les dicen que esto va a ser clave para su carrera, y empiezan a desconfiar, o a pensar que cuanto más intervencionistas sean, mejor.

Yo les suelo explicar cómo va a ir el proceso, siendo muy sincero para que sepan lo que les espera. Les cuento que vamos a sostenernos mutuamente, porque habrá algún momento en que yo también pierda la perspectiva. Eso les asusta. Por eso lo importante es que confíen, les vamos a guiar por esta aventura del montaje. Estamos juntas en esto.

Teresa Font decía que la especialidad de montaje es la única que se puede acercar a la de dirección. Hay que tomar toda una serie de decisiones: acerca del tono, la estructura, el ritmo, la música, los efectos de sonido… En el fondo yo soy el primer espectador. Estoy trabajando con la vista atrás, y al mismo tiempo mirando al futuro, haciendo una especie de *flash forward* de cómo será la película. A veces me comparo con un taxista. Me dicen: ve a la calle Valverde, y yo tiro por aquí, por aquí, por aquí no, que está cortado, por este otro sitio… Es decir, tienes los brutos, los comentarios de dirección, el guion y lo que puedes llegar a hacer con el material: toda la información para ir a un sitio. Pues que te dejen ir. Que confíen en montaje.

***¿Sueles repetir con tu propio equipo o dependiendo del proyecto vas cambiando de ayudantes?***

Durante mucho tiempo he sido un peón más, trabajando en equipo, pero tampoco era mi equipo. Desde que soy un poco más autónomo suelo trabajar siempre con Ángela Mata o Juan Alba. Lo que busco es una conexión personal, que nos llevemos bien. Es que lo de la endogamia en el cine se entiende mal. Cuesta tanto hacer una producción, con unas condiciones tan extremas, de prisa…, que cuando encuentras a alguien con el que trabajas bien, que te ha respaldado, quieres volver a rodearte de ellos.

***Sólo te dejarán a uno de los dos en cada momento, ¿correcto?***

Depende, pero sí, eso es lo normal. Ahora estoy con un documental con un único ayudante, porque me han dicho que no hay más dinero. Y dentro de unos meses voy a estar en otra producción donde sólo voy a tener ayudante al principio y al final, pero en la mitad no. No te vas a pelear, lo que puedes hacer es concienciar. Yo les digo: "Tú, como director de producción, ¿tienes ayudante? O el director de fotografía, ¿deja de tener su ayudante?". No son buenas condiciones.

***En ese sentido nos gustaría mencionar a la asociación de montadores, AMAE, de la que fuiste presidente, porque hacéis una labor muy importante (junto con AMMAC en Cataluña).***

Sí, yo soy activista. Esa semilla la tengo desde que hice la carrera de sociología. Son tantos frentes abiertos en montaje, a nivel salarial, o las condiciones laborales... hay mucho por hacer en la línea laboral, legal, jurídica. Y por supuesto la cuestión de la alfabetización audiovisual también es básica.

La asociación es tan esencial como respirar, pero no sólo como una manera de protegernos del futuro laboral, que pinta bastante feo, sino que debemos estar unidas para acompañarnos. Hay como una idiosincrasia de estar ocultos, cada uno en su cueva... Por eso tenemos que hacer mucha pedagogía con la solidaridad, para que se entiendan las ventajas de tener a alguien a quien acudir, de no sentirnos solas, de comunicarnos entre nosotras. Las quedadas de AMAE son algo precioso. En ellas muchas veces no hablamos ni de *software*, ni de montaje, son simplemente un encuentro para abandonar la soledad. No sé qué pasaba hace 20 años, o qué ocurrirá dentro de otros 20, pero ahora mismo las heridas son reales, y en cuanto nos vemos, nos abrazamos y nos entendemos.

Lo que les diría a las nuevas generaciones es que se asocien. El ultracapitalismo no sólo te aísla, sino que mercantiliza tu trabajo. Pero hay que recordar a la gente que lo nuestro es contar historias, participamos en una fiesta social que es hacer una publi, una peli, un docu o un porno (porno del guay). La cultura es muy necesaria, pero cuando vienen las crisis, eso es lo primero que se va, y empezamos a creernos que es prescindible, porque individualmente hay que comer, o sostener una familia.

***Antes de dar por cerrado el montaje, ¿hacéis pases con público?***

Sí. El cine es un arte colectivo, aunque la escritura sea individual, y hasta cierto punto el rodaje también lo sea. Sin embargo, los *screenings* son la primera vez que la película se abre hacia afuera. Además, hay algo instintivo en querer compartir. Cuando estás mucho rato en tu habitación lo que quieres es airear. Pues esto es igual. Hay que enseñarlo para cambiar la perspectiva. Con cuidado, porque muchos directores noveles se ponen nerviosos: después del pase se quedan con la idea de que no ha gustado. Pero no suele ser así, lo que ocurre es que el público hace hincapié en determinadas cosas. Pues es el momento de escucharlos, aunque duela.

Y en cualquier caso, ésta es su película, la del director o directora. ¿Es la que quería hacer? Si lo es, toca estar orgulloso. Si no lo es, igual es momento de abrir una conversación para entender qué debemos cambiar.

Para organizar los visionados yo sigo los consejos del maestro Luis López. Que no sean más de dos o tres personas en cada uno, escogidas a dedo. Porque si no, se copian los comentarios, se retroalimentan. Luego hay que saber leer muy bien en diagonal, porque no todo lo que te digan tiene el mismo peso. Suelen estar muy agradecidos por que les hayas invitado, y quieren ser majos, pero siempre se les escapa alguna cosita, que hay que interpretar. Quizás significa que ahí has perdido el ritmo o su atención. Si combinas eso con las dudas que ya tenías, te da mucha información, te van respondiendo a las preguntas.

También es bueno que antes del pase se haga una mínima explicación de que faltan cosas por pulir, que no está etalonada… Aunque prefiero que ese discurso no condicione, es decir, que no se insista en lo mucho que ha costado hacerla, porque eso incita a los espectadores a no ser sinceros. Y también hay que dejar claro que el montaje no está cerrado. Si no,

¿para qué les has llamado? Te darían las gracias y ya está. Si tú transmites, aunque no sea verdad, que aún se puede cambiar según su criterio, pues sus comentarios van a ser otra cosa.

Al final acabas llamando a todos tus colegas de generación, compañeros de trabajo o amigos, que ya conocemos el código de cómo tratarnos y cómo ver las cosas. Es que es difícil ser público de estos pases. Hay que tener una actitud amable, de acompañar. Es decir, saber dar *feedback*, pero sin decir cosas como: "Lo que yo haría sería…" porque no es tu película, no la estás haciendo tú. En el fondo es algo muy bonito: todos queremos que nos vaya bien.

Un momento precioso que viví fue el pase de *La sociedad de la nieve* (J. A. Bayona, 2023), que hizo Netflix para 200 personas. Estábamos 3 de los 5 montadores…

***¿Eráis 5 montadores?***

Sí, por allí pasamos 5, aunque la firman 2 que son los que la terminaron. Aprendí muchísimo, pero sobre todo me encantó vivirlo. Un pase privado con 200 personas, escogidas en función de su situación socioeconómica, género, edad o raza. Al acabar la película rellenaron un cuestionario, que se cuantificaba y del que se sacaría luego una estadística. Después cerraron el cine, y se quedaron con un grupo de 20, mientras una moderadora les iba preguntando. Por ejemplo: "Decidme 5 adjetivos sobre la película… ¿Qué os ha parecido la música?… ¿Os habéis aburrido en algún sitio?…"

Lo interesante fue el desarrollo de la encuesta sociológica. Repitieron las mismas preguntas al principio y al final, pero la respuesta fue diferente, porque las opiniones negativas suelen ir contaminando al resto, en todos los test y si al principio la película le gusta a la mayoría, al final son menos. Aunque eso son cosas que ellos ya tienen previstas. Para que te hagas una idea, a los directores no les suelen dejar estar presentes, supongo que para que no les dé un ataque.

De hecho, cuando salíamos, la moderadora dijo: "¡Ostras! Pues nunca había ido tan bien una película española en estos *screening* de Netflix".

***Y a nivel técnico, ¿habíais hecho una guarrimezcla de sonido? Lo que nos interesa es saber hasta qué punto afinas el sonido en ésa o en otras películas tuyas.***

Sí, hay que intentar que la experiencia del visionado sea lo más parecida a lo que sería ver la película terminada. Los silencios nunca son silencios. Hay que poner algo, hay que revisar cada corte… Si de repente ven un fotograma en negro te saca fuera de la peli. Más vale que lo tengas todo bien armado y vestido, para que no se fijen en lo técnico. Hay que intentar que esté lo más limpia posible. En el caso de Bayona se pasó por sonido y estaba todo impecable. Lo único que no estaba eran los efectos, y había carteles diciendo lo que faltaba, o qué era provisional.

Cuando no tienes los millones de una película así, pues te aseguras tú mismo de que todo funciona. Como mínimo haces un repasito rápido para que la energía la enfoquen en la historia. Es que si pones una cartela a la que le falta una tilde, te lo van a decir. Prefiero que se fijen en lo importante.

***¿Cómo es tu relación con los procesos posteriores? Me refiero a montaje de sonido, VFX… ¿Sientes que es tu responsabilidad supervisar o colaborar con esos equipos?***

La mitad de mi vida laboral he estado en procesos donde el montador [de imagen] hace lo suyo y adiós. Estoy pensando en la tele o en la publicidad. En los primeros proyectos que hice de cine al margen, tampoco, porque mi calendario era tan absorbente, que cuando acababa con un proyecto, entraba en otro. Era el director el que se quedaba y se ocupaba.

Ahora estoy entrando en un terreno de obras de primera línea, en el que hay más posibilidad. En las películas más personales sí que el canal está abierto para hablar con los que vienen detrás. Pero en series o algunas películas tampoco te dejan demasiado. Me refiero a que no te lo remuneran, entonces no sientes que sea parte de tu trabajo, y si te acercas a esos procesos lo haces casi como un turista. En ocasiones me encuentro con sorpresas al ver la emisión, no porque lo hayan hecho mal los compañeros de postproducción, sino porque es distinto a lo que habíamos hablado en un principio con dirección o producción.

Además, que justo ahora hay una gran bonanza, con bastantes proyectos, y me pasa que apenas salgo un viernes de un sitio, y me meto el lunes en otro. Ésa es otra gran lección que tenemos que aprender, a pedir por lo menos una semana de descanso. Pero como el sistema es el que es, ter-

minan diciendo: “No, que ya te hemos esperado mucho. No podemos perder otra semana…”.

En todo caso es muy necesario saber quién viene detrás de ti, y reconocer que la postproducción no es únicamente montaje. Siempre nos quejamos de que somos los últimos, pero después de nosotros viene todo un ejército de currelas que levantan la peli. La comunicación con ellos es crucial, primero para organizar el *workflow*, pero también por el simple placer de conocerlos.

Luego es importante hablar de los calendarios, que con frecuencia están mal planteados. La mayoría del presupuesto es para el principio, para delante de la cámara, y a nosotros, que somos de lo más barato, o incluso lo más barato, no nos tienen tanto en cuenta. Por eso no hay margen y siempre se termina alargando el calendario, lo que significa que se lo comen los de detrás. De repente sonido, que tenía 5 semanas, ahora tiene la mitad. ¿Por qué? Porque montaje de imagen ha necesitado más. Es una eterna pelea. Hay que tener empatía porque si a mí me aprietan con el tiempo, a los que vienen después todavía peor.

***¿Y con la música? ¿Ponéis temas de referencia? ¿Podéis hablar antes con el músico?***

Pueden darse muchos casos. A veces al músico sólo lo ves al final, por lo que trabajan a partir de los temas de referencia que yo haya podido poner. Me he encontrado con ejemplos en los que llegamos al montaje sin que nadie haya pensado en el tono musical de la película. Lo ideal es que los compositores se incorporen muy pronto, y puedas ir hablando con ellos para que te digan por dónde va a ir, y hasta que te den temas para irlos poniendo. Me han llegado a dar un tema separado por pistas para que yo pudiera adaptarlo.

En otras industrias existe la figura del asesor musical, es decir, es un trabajo en sí mismo. Aquí lo solemos hacer nosotros. Como es algo que nos gusta, lo incorporamos a nuestras funciones sin darnos cuenta, pero nos hace invertir muchísimo tiempo en ello, buscando la campanita, el tono, la banda sonora que mejor representa la emoción… En montaje son muchas decisiones, y eso consume mucha energía física y mental. A veces, mientras montamos, el director va buscando.

El ejemplo de *Cardo* (Claudia Costafreda y Ana Rujas, 2021-2023) es curioso. En la primera temporada estaba ya previsto desde el guion que una parte importante de la banda sonora estuviera inspirada por la música de Semana Santa. Entonces, cuando llegó a montaje, empezamos a tirar de ese hilo, y gracias a tener al lado al compositor, Álex de Lucas, hicimos un mapa emocional de la protagonista, interpretada por Ana. Cada vez que a ella le da una crisis, los tambores van a tu pecho igual que al suyo. Ella se escapa, se alcoholiza… Eso nos ayudó mucho, no sólo a montar, sino a entender el producto final, y en qué podía llegar a convertirse.

Luego está el ejemplo de la segunda temporada. En este caso la producción fue mucho más rápida, y en montaje nos encontramos con que nadie había pensado en la música. Nos preguntamos cómo podíamos distanciarnos de la primera, pero con una marca de la casa parecida, para no ser una serie distinta. ¿O sí? Como el personaje ya había salido del sitio donde estaba, quizás podía ser música eclesiástica, pero de órgano. A lo mejor del siglo XV. Me puse a investigar a los monjes de Silos. Nos perdimos, nos perdimos… Al final Álex hizo un gran trabajo, pero es un tanto ecléctico. Afortunadamente eso nos separó de la primera parte, aunque hubo muchísimo desgaste porque no encontrábamos cómo musicalizar quién era el nuevo personaje de María en esta temporada. Hasta llegar a la postpo, no salió.

# Victoria Lammers

Nominada al Goya al Mejor Montaje por *La infiltrada* (Arantxa Echevarría, 2024). Ha firmado otros largometrajes como *Santuario* (Álvaro Longoria, 2019) y series como *Patria* (Aitor Gabilondo, 2020) o *Galgos* (Félix Viscarret, 2024). Con amplia experiencia internacional, siendo ayudante en películas como *Snowden* (Oliver Stone, 2016) o *Todos lo saben* (Asghar Farhadi, 2018), también nominada al Goya al Mejor Montaje.

🔗 Link a la filmografía completa de Victoria Lammers en IMDB.com 🔗

Victoria Lammers

***Antes incluso de darle al botón de grabar la entrevista, ya hemos empezado a hablar de montaje y del estado de la profesión.***

Está claro que el montaje es un oficio, pero está menos puesto en valor de lo que se debería. Se maneja un material muy sensible, que puede variar mucho según hagas unas construcciones u otras. Creo que se vería de forma muy evidente si le encargaras la misma secuencia a dos personas diferentes. No es que sea mejor o peor, sino que la misma manera de enfocarla, de tratarla, es completamente distinta.

Lo bonito es cuando te sientas con un dire, que igual no está acostumbrado, y descubre la cantidad de cosas que podemos hacer. Desde luego como montador tienes que saber cuáles son las herramientas y los recursos que tienes a tu disposición, que no son siempre los mismos.

***Esto nos interesa mucho. ¿Qué diferencia ves entre cine y televisión u otros medios?***

Los objetivos de una serie de comedia no son los mismos que los de una película de drama o un documental. Así que no puedes planteártelo de la misma manera. No son lo mismo unos espagueti boloñesa que una lasaña. Aunque los ingredientes se parezcan, la forma de hacerlo es muy diferente. El trabajo más importante de los montadores es mantener el foco, esa perspectiva, incluso cuando los directores lo pierden. Hay que saber qué película estamos haciendo. Y eso que hay veces sobre la marcha que, no es que la película vaya cambiando, sino que se elige una nueva, o que se eligen cosas que no estaban previstas. Por ejemplo, en una ocasión me di cuenta de que un proyecto hablaba mucho sobre la soledad, y de que convenía potenciarlo… Montar no es sólo poner un plano detrás del otro.

***¿Piensas que antes se cuidaba más?***

Sí. O quizá que ahora, en el mundo de las plataformas, al acabar el montaje de imagen, llegan una serie de comentarios, no de la producción ejecutiva, sino de gente que se dedica a contenidos. Igual hay 40 personas opinando, y no sabes si esas ideas están basadas en el visionado de lo que has hecho, o sobre lo que han leído, o manías, o que pensaban que el producto final iba a ser de otra forma. A veces dicen cosas como: “Quiero que sea más de género”, “quiero que sea más divertida”. Todo tiende a parecerse mucho, buscando fórmulas que ellos creen que funcionan. Es

como un embudo. Están pensando más en el producto de marketing que en las historias en sí mismas. Pero no todos los proyectos son iguales, y eso no es malo. No todas las series de comedia pueden ser la misma, o con el mismo tipo de humor. Entonces hacen unos comentarios sorprendentes, sobre todo con miedos.

***Pero esos comentarios, ¿cómo os llegan? Porque otros montadores se han quejado de que ni siquiera conocen a esas personas que van a juzgar la obra. Con un director, aunque tenga otra concepción, siempre se puede dialogar, pero si no ves al interlocutor…***

Te suelen dar una lista que engloba los comentarios de muchas personas que nunca llegas a conocer. Algunos se contradicen incluso entre ellos, tanto que hay que decirles: "Si me estáis pidiendo cosas distintas, no puedo contentar a todo el mundo". En muchos casos, al final viene alguien aquí en representación de todas esas personas. Pero es complicado. Tienen muchos miedos, por ejemplo a que un personaje haga algo políticamente incorrecto. Pero eso tampoco es malo. No todos los personajes pueden ser políticamente correctos. Algunos incluso tienen que caerte mal. Ese tipo de miedos les lleva a recortar cosas que podrían estar bien, que le darían valor o ser más divertido. Poner los miedos por delante de la historia hace el proceso un poco frustrante.

***Y en la jerarquía de toma de decisiones, esas personas están por encima de los creadores o de la productora, ¿no?***

A veces hay debates positivos con el director, pero muchas otras, como es una situación incómoda, los cambios se hacen sin el director presente, porque no quieren ni siquiera que esté. Se trata de una relación de poder en la que, por encima del director, e incluso del *showrunner*, están estas personas de las plataformas. Se viven situaciones tensas. Es duro acompañar al director durante muchos meses, y que al final llegue una lista con opiniones de cuarenta desconocidos, que él no entiende, no comparte y que le van a obligar a cambiar su obra.

***En ese momento, el showrunner ¿tiene que tomar partido? ¿Tiene margen de maniobra?***

Está en una posición difícil. Generalmente hace de nexo para llegar a acuerdos. Pero es complicado porque está en medio de dos partes que no

están dispuestas a ceder. Por momentos tiene que contentar a unos o a otros para no llegar a las manos. Depende un poco de cada proyecto. Es un proceso un poco doloroso, pasarse meses mimando un producto, y luego que te obliguen a cambiarlo deprisa en un par de días.

***Por otro lado, todo el mundo está encantado con las plataformas porque dan mucho trabajo.***

Sí, eso está genial. Dan muchas oportunidades, y generan muchos contenidos. Pero al mismo tiempo siento que hay una involución porque se copian unos a otros. En lugar de arriesgar, se encuentran haciendo el mismo tipo de contenido que ha funcionado en la otra, o porque quieren tener su propia serie sobre la mafia o… Se vuelven precavidos con productos similares.

***Es el clásico comportamiento de las viejas cadenas de televisión.***

Claro, pero da un poco de pena.

***¿Cómo empezaste en este mundo?***

Yo empecé de ayudante porque siempre quieres aprender de alguien. Había estudiado en la escuela de cine. Ser ayudante era la excusa perfecta para mirar por detrás y ver lo que hacen. Observaba cómo es la relación con el director, y cómo le plantean los debates, o las dudas... Trabajé de ayudante de mucha gente: de Mapa Pastor (*Lejos del mund*o, de Gerardo Herrero, 2013), de Fernando Franco (*Alacrán enamorado,* de Santiago Zannou, 2013), de Carolina Martín (*Mientras dure la guerra,* de Alejandro Amenábar, 2019)… Sería muy importante que la gente trabajase de ayudante antes de ser montador, porque se aprende mucho.

***¿Te dejaban estar allí mientras montaban con el director? ¿No te echaban al acabar el rodaje?***

Yo he tenido la suerte de trabajar en un momento en que eso todavía no ocurría. Me mantenían ahí por si surgían necesidades de todo tipo. Por ejemplo, para sonorizar una secuencia o buscar unas músicas. Recuerdo que, de mis ocho horas de jornada, a lo mejor hacía cuatro sola, donde aprovechaba para hacer todo esto, porque solo había un Avid. Y las otras cuatro me quedaba en la retaguardia con ellos. Ahí, si habían puesto un efecto digital nuevo, iba adelantando mi lista, o si hablaban de que iban a hacer un doblaje, intentaba encontrarles algo. Con Pepe Salcedo, que ya

estaba mayor cuando le conocí, le hacía incluso de operadora, porque él se apañaba peor con la máquina. Entonces me iba diciendo lo que pensaba, iba probando y así yo veía lo que iba buscando. He aprendido de todas esas experiencias. Veías que cada montador es un mundo. Era una relación con los ayudantes distinta a la de ahora, mucho más estrecha. Es algo que habría que mantener. Yo intento que mis ayudantes tengan esa relación conmigo. Me gusta que vean los cortes, aunque les hayan despedido. Evidentemente no quiero que los despidan, pero si me obligan, entonces lo que sí le digo a producción es: "Vale, pero los vamos a tener cerca, porque igual les llamo para que vengan unas horas a la semana. Y luego se las pagáis". Quiero que sigan en contacto con el proyecto. No tiene sentido sacar a esas personas fuera, porque se han visto el material tanto como tú. Pueden aportar muchas cosas.

***Tú has trabajado también en el extranjero. ¿Es muy diferente?***

Cuando yo he estado fuera de España es que al final también vivía con los montadores. A la gente del equipo nos habilitaban un espacio para vivir. Estábamos veinticuatro horas hablando de la película. En el desayuno, en la cena, seguíamos hablando de lo que se había hecho ese día.

Si tienes la suerte de estar en todo tipo de proyectos, ves diferentes métodos. En Estados Unidos era muy curioso una cosa que no se hace aquí nunca, que es tener a varios montadores juntos. El director llegaba y decía: "Vais a montar los dos la secuencia 30". Al día siguiente venía y veía las dos versiones, e iba como extrayendo de cada una lo que quería. Preguntaba: "¿Por qué has hecho tú esto o por qué tú has pensado esto?". Era algo mucho más creativo.

***¿No se entendía como una competencia?***

No, no se entendía así, sino como un ejercicio de creación: "Vamos a pensar cada uno en qué es lo mejor para esta secuencia. Busquemos caminos distintos y luego los comparamos." Incluso si llegamos los dos al mismo camino será porque es el mejor, ¿no? Aquí tienes a dos montadores en el mismo proyecto y se piensa que es raro: "Eso es que han echado a uno" [risas]. En otros países se ve como algo positivo. Además, son equipos mucho más grandes. Por supuesto al ayudante no sólo no se le despide, sino que hay varios. Tienen ayudantes de sonido que van sonorizando…

Se genera un gran equipo de gente haciendo lo mismo. Es muy enriquecedor para todos, aporta muchas ideas.

***Y me imagino que esa gente no está parada. Lo digo por los que piensan que es positivo ahorrar en ayudantes.***

Esos ayudantes se ocupaban, por ejemplo, de todos los *transfer* que había que hacer entre montaje y otros departamentos, como el de sonido o FX. Era algo logístico, pero es que eso ocurría todos los días. En los pases se contaba con el equipo completo. Todos los viernes se hacía una proyección de lo que se había montado esa semana, y no se excluía a nadie. Se opinaba, se tomaban notas: "Oliver ha dicho esto". Te encargabas de seguir esas coordinaciones, y pasarles esas notas a los montadores. Era otra manera de trabajar. Los productores no entendían que allí había gente perdiendo el tiempo, sino que si llevaban una semana montando una secuencia, sería porque estaban buscando la mejor manera de hacerla. No preguntaban: "¿Cuánto se tarda en montar esto? ¿dos horas, tres?". Te daban un espacio para probar cosas, para jugar. Se valoraba la reflexión. Es verdad que era Oliver Stone, que tiene un poder para exigir estas cosas. Es decir, el montaje de mi peli va a durar lo que sea necesario. Prefiero consumir tiempo aquí, que en el fondo no cuesta nada (comparado con el resto del proceso), que montarla deprisa.

***Los montajes de Oliver Stone suelen ser intensos.***

Con una sola película suya yo estuve un año de mi vida (*Snowden*, 2016). Te puedes volver un poco loca. Aunque no sólo es él. Es otra manera de entender el montaje. En una producción internacional con Asghar Farhadi (*Todos lo saben*, 2018), que se hizo aquí, tampoco se ceñían a unos calendarios tan apretados. No estaban dispuestos a renunciar al tiempo. En España no se valora tanto. Hay directores que tienen la perspectiva de pedir algo más de margen, y otros a los que no les queda más remedio que plegarse a unas condiciones abusivas. Hay productores que dicen que hay que terminar el montaje en 10 semanas.

Yo he llegado a estar en películas en las que estábamos menos tiempo montando, que recibiendo los cambios de la cadena. No se puede montar en cuatro semanas. ¡Si con el material que habéis rodado no da tiempo ni a verlo entero en play! Y luego esperamos otras cuatro a que la vieran cua-

renta personas, y cada una entregaba sus notas a goteo. Eso no tenía ningún sentido, porque lo importante es montar la película. Los comentarios pueden ser enriquecedores, pero no está equilibrado.

***Pero, por hacer de abogado del diablo, también hay productos, sobre todo series de televisión, que se hacen en muy poco tiempo, con un resultado magnífico. Por ejemplo, un capítulo de Urgencias (Michael Crichton, 1994-2009) se rodaba en 15 días. El montaje también era muy rápido. Es verdad que jugaban con equipos duplicados, y otros trucos similares, pero…***

Sí, algunos salen bien, cuando tienes gente muy capaz. Pero para correr tienen que tomar atajos. Por ejemplo, se hacen 6 o 7 tomas, pero el montador sólo ve las dos últimas, las que están dadas por buenas. Así ya estás reduciendo el tiempo (de visionado y de elaboración). Yo no hago eso, no puedo dejar de verlas todas. Depende de si es más importante la velocidad, o que quede lo mejor posible. Hay productos que salen en poco tiempo, pero yo no puedo evitar plantearme, ¿y si tuvieran más tiempo no les habría quedado incluso mejor? Esa es la lucha. Es verdad que tampoco puedes atascarte en un montaje. Hay que saber cuándo parar. Algunos directores no saben dar el corte final, les cuesta muchísimo. Lo sienten como un abandono. La inseguridad les puede. Son los dos polos.

Cuando nos dicen que son 12 semanas de montaje, como no queremos superarlas, igual trabajas en jornadas de 12 o 15 horas, para exprimir al máximo cada día. A veces el proceso de montaje es más directo y otros momentos tienes que explorar más. O decides que tienes que alejarte unos días, porque te vuelves loca, y necesitas volver a ello cuando estés despejada. Pero claro, eso no siempre entra dentro de los márgenes industriales. Es positivo también para los directores, es decir que se alejen un tiempo, que descansen, y vuelvan con ojos frescos.

Esto de las plataformas está bien, pero si a mí me dieran a elegir, no lucharía tanto por el salario, sino por el tiempo, por tener oxígeno para hacer las cosas lo mejor posible. A lo mejor conlleva una semana más, o dos, pero eso puede cambiar la película entera. No ver únicamente la toma buena, y pensar que hay una sola manera de montarlo. Así quizá te dejas tantas cosas maravillosas en el camino.

***Tú también has hecho documentales. ¿Es muy diferente?***

En los documentales tengo una primera fase de documentación del proyecto más intensa. Tengo que saber lo que quiero que se cuente, el itinerario por donde hay que pasar y el mensaje final. Y por supuesto tengo que revisar el material que hay grabado. Igual tengo que transcribir las entrevistas… Es decir, genero una gran documentación, y luego voy como colocándola. Me resulta más sencillo vertebrarlo primero sobre el papel. O sea, este trozo de entrevista va aquí, y a continuación pondré esto otro.

***Entonces en esta primera versión, ¿todas las decisiones las tomas tu sola, verdad?***

Normalmente sí, porque lo habitual es que tú les plantees una propuesta a los directores. Ahí ya has tenido que hacer el ejercicio de construcción, de pensar una primera estructura. Al menos en mi caso consumo mucho más tiempo en encontrar esa estructura, que luego en limarla. Hay que visionar todo, clasificarlo… Hasta que me puedo sentar a pegar cosas en el Avid, igual se pasa un mes.

También es cierto que es un proceso muy bonito. Unas veces te guía el contenido que narran las entrevistas, y otras está más relacionado con las imágenes. El recuerdo que me viene a la cabeza es el de un documental llamado *Frágil equilibrio* (Guillermo García López, 2016), que ganó el Goya ese año, que era sobre Pepe Mujica, sobre el mundo y la globalización… Rodaron en varios países, muy distintos, para ilustrar las palabras de Mujica. Entonces te encontrabas paralelismos. En Melilla unos chicos se encontraron unas zapatillas y les ponían clavos para poder saltar la valla. Al mismo tiempo tenía unas imágenes de un japonés, que no paraba de trabajar, terriblemente aburrido, y no sabía hacer otra cosa que comprarse cosas. Y le tengo comprándose unas zapatillas. Así que pienso, ¿qué pasaría si yo uno estas dos situaciones? Porque cuentan algo muy bonito. Nadie tenía previsto que iban a estar juntas. Cuando tienes tiempo de explorar todo el material, y los directores de rodar lo que surge, sin un guion pautado, te encuentras que el propio material te habla.

***Es curioso que tengáis tanta libertad. También nos lo han dicho otros compañeros, pero es importante recalcarlo, porque no creo que el público general, o ni siquiera la profesión, tenga idea de cuanta responsa-***

***bilidad manejan los montadores. Aunque haya habido una conversación previa con el realizador, te dejan el material, y básicamente te dicen: "¡Sorpréndeme!"***

Y a ver que encontramos, sí. Lo bonito es que el director te de una pauta de cuál es su tema vertebral. Entonces tú vas buscando esa idea en las entrevistas, y a partir de ahí vas construyendo.

***Pero entonces, sin desmerecer la labor del realizador, me parece injusto que no se te considere autora de esa obra. Como mínimo a la par.***

Bueno… en un documental de estas características mucha autoría la tiene el montador. Es que prácticamente está haciendo el guion. En la ficción reescribes el guion, pero no eres el guionista. En los documentales eres tú la que decide qué va y qué no, aunque luego cambies cosas con el director. Son muy bonitos, pero son mucho más duros de montar, porque los sientes más tuyos. Se te ha ido ocurriendo a ti cómo vas hilvanándolo. Y hay veces que no encuentras el camino, o tienes que dar rodeos, o inventarte algo. Muchos montadores no lo hacen porque es un género muy mal tratado. Se paga poco, en precario, y nadie se anima porque el proceso es muy arduo. Antes de embarcarte, te lo tienes que plantear con la cabeza muy fría: "Va a ser un año de mi vida". Además, los directores muchas veces vuelven a rodar, porque les falta una parte, o porque tú dices que falta algo. En ese sentido una ficción es más estanca, un documental puede ser infinito.

***Nos importa mucho entender cómo funciona la relación con el director/a. En ficción también es esencial la confianza porque asumís decisiones por vuestra cuenta sobre la película.***

Hay una gran parte del tiempo en la que estás trabajando solo. Mientras se rueda estás solo. El primer día que el director llega a montaje, y le enseñas el primer corte, sabes que puede ser el peor día de su vida, o el mejor. Cada director se enfrenta a eso de una manera. Algunos te llaman a diario durante el rodaje, comentando todas las secuencias.

***Pero ¿tú les mandas lo que vas haciendo?***

Depende. Lo importante es que ellos estén tranquilos. Confiados. Si les ayuda no ver nada, no lo verán. Si quieren, yo les voy enseñando. En las

primeras reuniones les digo: “Yo voy a ir al mismo ritmo que vosotros, con un día o dos de decalaje. ¿Quieres ver algo antes o prefieres esperar al final para que os muestre el primer corte?” Si quieren que hablemos por teléfono o que nos reunamos, pues lo hacemos. Si no quieren ver nada porque les provoca más ansiedad, más dudas… Al final un director o directora tranquilos van a trabajar mejor.

Hay una parte del montaje que es psicológica. El director tiene que confiar en ti, estar cómodo. Les tienes que generar calma y aliviar sus dudas. No puedes ir con tu libro de estilo y decirles yo es que lo hago así, y no me voy a adaptar a ti. Hay que preguntar: “¿Qué es lo que necesitas? Pues eso vamos a hacer”.

***¿Qué consejos les darías?***

Tienen que confiar en sus montadores. Es un proceso y la película no va a estar montada el primer día. Hay que ir encontrando el mejor camino juntos. Sobre todo a los directores noveles, calma, que esa persona te va a acompañar. Tienes que encontrar a la persona que mejor te acompañe.

***Antes hemos hablado de ayudantes. Entiendo que tú sólo trabajas con uno, sin auxiliares, ni becarios.***

Sólo uno. Si tenemos que luchar para que no despidan al ayudante al acabar la sincronización, como para meter dos.

***¿Qué es lo que buscas en esas personas o qué consejos les puedes dar a los que se quieran dedicar al montaje?***

Solemos trabajar con las mismas personas, porque ya nos conocemos. He estado muchos años con Carlos Quirós, o con Mario Sierra que también ha sido ayudante de Alberto [del Campo], y desde hace unos meses estamos con Pablo Hernández. Son gente que ya entiende nuestro método de trabajo. Pero sobre todo se implican, te aportan perspectiva. O sea, lo que más valoro es que sientan que el barco es tan suyo como tuyo, que no solo hagan lo técnico, sino que sumen.

Es bueno el consejo típico de trabajar un poco en cada departamento para aprender, no solo de montaje sino de otras especialidades. El cine es un arte muy colectivo, y todo funciona mejor si conocemos lo que hacen los demás. La concepción de que sólo te ocupas de una cosa es demasiado cerrada.

***Y habrá gente a la que le guste ser ayudante como profesión en sí misma, no sólo como trampolín para ser montador.***

Por supuesto. Hay gente a la que le encantan las fases técnicas, la coordinación entre equipos y optimizar los procesos. Eso es difícil. Tener un buen ayudante es muy positivo para las películas.

Lo mejor de ser ayudante es que tienes contacto con muchos equipos: con producción, con sonido, con efectos visuales, eso te ayuda para luego. Es mejor que ir a una escuela de cine.

***Pero si no vas a una escuela, ¿cómo aprendes?***

Yo empecé en proyectos donde no me pagaban. Me enseñaban, pero no me podían pagar. Ahora es más fácil encontrar un trabajo remunerado. Creo que con las plataformas hay más camino.

***Una vez que se cierra el montaje de imagen, ¿cómo estás de involucrada en los procesos posteriores?***

Hay procesos en los que me siento menos partícipe, como puede ser el color, porque entiendo que es muy del director de fotografía y el director. Pero sí que me gusta mucho ir a sonido. No estoy allí todo el rato, pero mientras el montador de sonido y el mezclador se sientan cómodos, me gusta ir a mezclas finales. Y el director lo agradece, que vuelva el montador, fresco, y aporte su perspectiva. Normalmente es un proceso que ni te pagan, ni cuentan contigo, pero por eso nos adelantamos y preguntamos cuándo son. Es una cuestión casi sentimental. A veces, cuando el estreno es en plataformas, será la única oportunidad que tendremos de verlo en pantalla grande, con todo acabado, con el color, con la música [risas]. Es bonito que todos a la vez cerremos la película.

***Con respecto a la música, ¿la utilizáis en el propio montaje?***

Sí. Hay montadores que no les gusta, pero yo sí lo hago. Igual que monto sonido, porque creo que hay que vertebrar la historia con todos los elementos posibles. Normalmente suelo trabajar con músicos que se incorporan a la vez que el montaje, con un sistema en el que ellos van mandando cosas, pero sin necesidad de ser para un sitio concreto. Dicen: “Estoy valorando esta instrumentación, este tono” Y tú lo vas probando para tal o cual momento. No siempre nos enseñamos las cartas, pero de ahí va

surgiendo algo. A veces mezclamos temas, o le pido un arreglo. Es una exploración con el director. Es algo más complejo que utilizar música de referencia de otras películas, pero mucho más rico. Además que esas músicas de referencia se repiten con demasiada frecuencia. Vemos ejemplos constantemente de secuencias en las que se nota con qué tema han montado, y luego han grabado una versión con pequeñas variaciones, para disimular.

***Y con los efectos, ¿hacéis muchos trucos invisibles?***

Sí. No se ven, pero mejoran. Viscarret siempre me dice que las casas de efectos me odian porque hago muchos. Muchas pantallas partidas con dos personajes, en el que utilizas dos tomas, porque me gusta Juan Diego Boto de este lado, pero Paco León de este otro. O *crops* [reencuadres], o cosas que te inventas para sacar lo mejor.

***Es decir que como no son muy caros no te ponen ninguna limitación.***

Sobre todo los que se hacen directamente en conformado porque son medio baratos. Otros no tanto: los que llevan *morphing*, o si tienen que hacer algo en los fondos para que no se note lo que has hecho. Lo que pasa es que yo he tenido películas en que he hecho tantos, que me han llamado la atención: "¿Por qué haces tantos?" Pues porque queda mejor. Porque prefiero esta sonrisa que esta otra. Porque había que adelantar la reacción del personaje y tenía que quitar estos 25 fotogramas de pausa…

***¿Llega un momento que te autocensuras? ¿Llevas un poco la calculadora en tu cabeza?***

No. Intentas apostar por que te lo van a dar todo, y si llega el momento de las concesiones pues vas eligiendo de qué puedes prescindir. Pero tú lo que quieres es hacer la mejor película posible, y si eso implica muchos efectos, pues ya lo pelearás.

Si alguna vez practico la autocensura tiene que ver con el tiempo. Es decir, no enseñemos un primer corte de más de dos horas a los productores, porque les va a dar un miedo tal, que no van a ver la peli en sí. En ese sentido sí que me corto, pero por prudencia, porque sé cuáles van a ser las reacciones.

# Miguel González Sinde

Ganador del Goya al Mejor Montaje por *You're the One (Una historia de entonces)* (José Luis Garci, 2000), y nominado en otras tres ocasiones, con títulos como *El abuelo* (José Luis Garci, 1999). También destaca por *Hotel Danubio* (Antonio Giménez Rico, 2003), *El crack* (José Luis Garci, 1981) o *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982) ganadora del Oscar de habla no inglesa.

🔗 Link a la filmografía completa de Miguel González Sinde en IMDB.com 🔗

Miguel González Sinde

***Empezamos por el principio. ¿Cómo te enfrentas al montaje de una secuencia? Dependerá mucho de qué tipo de secuencia, si es más de diálogo, o de acción, pero ¿cómo es el planteamiento? ¿Tienes un sistema general?***

¡Uff! Es difícil hablar en general porque depende mucho de la secuencia. En principio yo soy muy defensor del guion. Me lo tengo que estudiar mu-

cho, me lo sé de memoria. Y cuando me enfrento a cualquier secuencia tengo en cuenta eso que dice el guion y lo que me ha aportado el director.

Luego, un consejo que les daba a mis estudiantes, y que intento seguir yo mismo, es que no suelo dejar secuencias difíciles para el final. Es decir, que voy trabajando al día según lo que llega de rodaje, sin retrasar las que considero que me van a costar más.

Por otro lado, todo ha cambiado mucho con la llegada del Avid. Yo empecé con el digital en 1995.

***Muy pronto, casi cuando salió en España. O sea que has montado muchos años en Avid.***

Sí. Pero monté más en moviola. Y era distinto. Con el 35 mm de antes, había razones de peso para hacer un montaje amplio. Yo al menos así lo hacía. Es decir que no me importa que en una secuencia de plano contraplano haya algún corte que está 10 o 12 fotogramas largo. Ya sé que está largo, no importa. Lo cortaré en el segundo o tercer pase. Yo era muy pesado afinando, que creo que es una facultad que deben tener todos los montadores. Verlo muchas veces… Es que es nuestra profesión.

***Lo dejabas amplio al principio para luego ir afinando. ¿Era común?***

Sí, en general sí. Aunque no puedo decir exactamente cómo montaban otros. La época que yo viví de ayudante trabajé con varios, pero por extraño que parezca no nos dejaban acercarnos a la moviola. Bueno, antes pasé por varios meritoriajes, y luego de ayudante. Mi historia es larga, porque tengo ya muchos años. En una de esas estaba con Pablo del Amo, que era el más prestigioso, y en aquel entonces estaba montando una película de José Antonio Nieves Conde (*Historia de una traición*, 1971). Yo estaba numerando, pero mi atención estaba puesta en la moviola. Porque lo de numerar es la labor más ingrata que hay. A mí lo que me interesaba realmente era lo que pasaba en la mesa de montaje, entre esos dos genios. Así que, poco a poco, me intentaba acercar. En eso se volvió Nieves Conde y me miró diciendo: "¿No tiene usted otra cosa que hacer?". Por supuesto me fui y no me volví a acercar más.

O sea que, volviendo a la pregunta inicial, en moviola yo solía dejar el montaje más amplio, pero después en Avid me di cuenta de que no había

razón alguna para dejar las secuencias más largas. Porque en 35 mm (aunque utilizaras la moviola horizontal, más rápida que la vertical) cortar 10 fotogramas era una pérdida de tiempo. Quizá solo unos segundos, pero entre la banda de imagen, y las dos bandas de sonido, era un poco incordio. En cambio, en el ordenador le das a un botón y plas, ya está cortado. Así que ¿para qué voy a esperar a quitar esos fotogramas? Por lo que mi manera de montar cambiaba. Bueno, eso con las secuencias de diálogo, porque las secuencias de acción siempre las afinábamos desde el principio. Se podían seguir afinando después, pero no dejábamos nada largo porque así no se pueden ver, se te va la mente a otro sitio.

***Quiero rescatar eso que has dicho que de montabas en la moviola con dos bandas de sonido.***

Sí. Es una manía mía. Incluso en secuencias de diálogo. Casi siempre montaba con dos bandas de sonido porque eso me permitía flexibilidad a la hora de cortar, para hacer encabalgados, para no perder el fondo, para que pasara más suave… Por ejemplo, yo cuidaba mucho los planos de escucha. Nunca utilizaba el plano del actor que escuchaba, sacado del momento donde realmente estaban diciendo el diálogo. Es decir, que si me gustaba otro momento distinto, otra cara del actor, la colocaba donde me pareciera más conveniente, aunque no coincidiera con esa línea de guion. Por supuesto no podía utilizar el audio, sólo la imagen. El contar con otra banda de sonido me facilitaba las cosas, aunque era algo más lento.

***¿Qué gente trabajaba contigo? ¿Tenías ayudante, auxiliar, meritorio?***

Al principio tanto ayudante como auxiliar. Creo que nunca hice una película sin auxiliar, aunque algunas veces sucedía, pero a mí no me ocurrió. En el 35mm el ayudante era tu persona de confianza. Si se cortaban unos fotogramas de un plano, había que ordenarlos, clasificarlos. El montador se los pasaba al ayudante y éste al auxiliar que los guardaba para que no se perdieran. Ésa era una estructura que no discutía nadie hasta que llegó la época del Avid, en la que las productoras empezaron a prescindir del auxiliar. Era una de las cosas que yo llevaba peor. Ellos se daban cuenta de que no hacía falta, y yo me quedaba sin defensa, porque efectivamente ya no tenían nada que hacer cuando el ordenador estaba ocupado. Así que todas las películas que hice en digital, ya fueron sin auxiliar. Del meri-

torio ya ni hablamos, claro. Bueno, podía ir siempre que fuera gratis, es decir para que fueran aprendiendo. Pero eso tenía el problema de que los tenía que aceptar la productora. Y no siempre era fácil. Se trataba de chicos jóvenes, inquietos, que lo que querían era ser montadores. Bueno, igual que yo. Exactamente igual que yo había hecho unos años antes. Tampoco estaban interesados en numerar, lo que querían era mirar. Y claro, a la segunda que metían la cabeza pues les decían lo que me había dicho a mi Nieves Conde.

***Entonces ¿qué consejos les darías a las personas que quieran empezar en esta profesión?***

No puedo dar los mismos consejos de la época del 35 mm porque todo ha cambiado una barbaridad. Yo les diría que vieran muchas películas. Los clásicos.

Aunque mi experiencia de profesor en la Escuela es que no estaban interesados en conocer el lenguaje, sino que las nuevas generaciones sólo querían saber manejar el ordenador, para empezar a trabajar en lo que fuera. Eso sí, yo creo que uno de los sitios donde se aprende más cine es en montaje, porque es donde se ven las tripas.

***Cuéntame cómo es tu relación con el director. ¿Estaban contigo siempre en la sala? Algunos compañeros me han dicho que sí, otros que no tanto… ¿Depende de si era con moviola o con digital?***

Yo creo que no depende de eso. Más bien depende de si a los directores que te han tocado les gusta el montaje. Si les gusta van a estar allí todo el tiempo. Si no les gusta tanto, y confían en ti… entonces van de vez en cuando a ver secuencias y a tomarse algo contigo. A mí, al final de mi carrera, cuando ya tenía cierto prestigio, con algunos que ya nos conocíamos mucho, casi me decían lo de John Ford [riéndose] “no le pongas mucha música…”

Hay varios directores muy famosos, sobre todo del cine americano, a los que les encanta el montaje. Spielberg, Scorsese, Woody Allen… están obsesionados por el montaje. Bueno, hasta el punto de que a Michael Khan le han pagado para no trabajar, de forma que estuviera disponible para cuando Spielberg le fuera a necesitar.

***Spielberg ha dicho públicamente que aún monta en moviola. No sólo eso, sino que ha comprado varias máquinas, para que no le falten nunca los repuestos.***

El caso es que a la inmensa mayoría les gusta mucho, o quizá saben que donde se la juegan de verdad es en montaje. Cosa que antes era distinta. En otra época a los directores no les dejaban pisar la sala de montaje. Claro, ellos también tenían sus soluciones para controlar lo que pasaba después del rodaje. Por ejemplo, filmando lo mínimo imprescindible, de forma que en edición sólo existiera una forma de montar. Como Buñuel. Este plano, de aquí a aquí. Y ahora el siguiente desde aquí, justo donde ha terminado el anterior, de forma que el montador no pueda elegir nada más. Eso es un reflejo de otra época.

Pero en general, yo creo que depende de si te gusta el montaje. Si es así, eres muy pesado. Le das vueltas una y otra vez. El director al que le gusta se queda contigo, y te da ideas. Y yo creo que el montaje, bueno y todo en la vida, es mejor compartirlo. Es mejor compartir ideas, a que al final sólo quede una idea, aunque sea la tuya. Si tú montas con el director al lado, te da ideas. Se prueba, se compara… es una colaboración que funciona. Bueno, también hay algún director, de los que no te voy a dar nombres, que te dicen cosas que… que mejor que se queden en su casa, y ya luego vengan a ver cómo ha quedado.

***También parece haber una tendencia de directores que montan solos, sin un editor.***

Sí. Hasta algunos grandes. *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) la ha montado el propio director, y me encanta. Pero yo creo que estos directores no han tenido al lado a un montador que les haya dado ideas, que les haya propuesto alternativas. No es una cuestión económica. Si quieres montar solo es porque… en primer lugar porque no tienes prisa. Porque el montaje es duro. Son muchas horas juzgando. Se te pone la cabeza como un bombo. Y es imposible rodar y montar a la vez.

Bueno, con pocas excepciones. Por ejemplo, a mí siempre me ha admirado lo que hacían Pepe Salcedo y Almodóvar. Pepe y yo hemos trabajado casi siempre en Cinearte, por lo que teníamos muy buena relación. Al menos dos tardes a la semana venía a verle Almodóvar (mientras estaba ro-

dando). En principio iba a elegir tomas, pero luego Pepe me decía, pues hoy hemos montado la 33. O sea que hay que tener una cabeza…. Estar en un rodaje, con cincuenta profesionales pendientes de ti, que serán muy buenas personas, pero van a lo suyo… y luego aún tener fuerzas para ir a montaje, eso tiene mérito.

***Pero en tu caso, si ibas montando a la vez, ¿no le ibas enseñando al director algo de lo que hacías? ¿O preferías esperar hasta el final del rodaje para ir mostrando esos premontajes?***

Sí, se puede decir que al final. Es difícil hablar de una pauta general, porque hay casos muy distintos. Lo normal era montar algo, pero poco. Ir eligiendo y organizando la estructura pero, sobre todo en secuencias claves, esperar al director.

***¿Qué consejo se le podría dar a un director novel? ¿Cómo debería afrontar la etapa de montaje?***

Pues lo que le pediría es que no llegara con una idea preconcebida de la película. Yo comprendo que es difícil. Para empezar vamos a suponer que también es el guionista, que es cada vez más habitual. Por lo cual lleva metido en la película como mínimo un año. Después pasa por una etapa tan dura como el rodaje, y de pronto llega a la sala de montaje. Es difícil. O sea, mi consejo ideal es que termine de rodar y se vaya de vacaciones una semana, para que pueda llegar a montaje más fresco y con la mente más objetiva. De forma que luego no tenga problemas en criticar su propio trabajo, con cierta objetividad: pues este plano es una mierda, porque el actor... [risas]. Pero eso no te lo dice nadie. Todos han acertado.

***Es curioso porque otros montadores me han dicho que los más humildes, o por lo menos los que aceptaban más sugerencias, eran los directores más consagrados, en lugar de los jóvenes.***

En los directores no sabría decirte. Pero en los actores seguro que sí. Ten en cuenta que antes se doblaba una gran proporción de las películas, como el 70 o el 80%, así que he tenido mucha relación con ellos, en esa etapa de doblaje. Y cuanto más prestigiosos eran, más receptivos estaban a mis sugerencias. Incluso les decía que bajaran el tono, o que algo lo dijeran susurrando.

***¿Te encargabas tú en exclusiva, no estaba el director?***

Sí, sí. También estaba, pero yo no me callaba. A no ser que él me contradijera, que yo tenía claro quién mandaba, por supuesto. Y como te cuento, cuanto más prestigiosos eran los actores, personas como Fernando Fernán Gómez o Fernando Rey, o José Sacristán, pues más caso hacían a lo que les sugerían. En cambio, los jovencitos no tanto.

***En cuanto a la relación con la música, ¿sueles ir utilizando algún tema para el montaje, algo así como una música provisional, o esperas?***

Yo nunca lo he hecho. Sé que algunos utilizan música de otras películas, sobre todo en Estados Unidos, pero yo nunca. Creo que al músico no se le trata bien. Es muy importante, le da un toque estético clave a la película. Tanto que habría que darle más tiempo. Pero no siempre es así, a veces le llaman un par de semanas antes, con lo que sólo puedes esperar una gran música si estamos hablando de alguien excepcional como Antón García Abril, o así.

***¿Y tú podías relacionarte con él? ¿Tenías influencia en lo que hacía?***

La relación era sobre todo con el director. Al final del montaje le hacíamos un pase al músico, y él iba apuntando todo lo que le decía el director: pues aquí haces el tema de ella, o aquí … Y al final nos hacía 20 temas. Que como te puedes imaginar luego se montaban 15. O se montaban 2 que se repetían en todas partes, eso no se sabe. La música entra en una coctelera, que igual la cortas, o la adelantas… Además al músico no lo volvía a ver hasta el día del estreno. En alguna ocasión saldría bramando. Así es la vida.

***Hemos hablado del sonido pero, ¿hasta qué punto estabas involucrado más tarde en el montaje de sonido? Antes, en la moviola, supongo que lo hacíais todo vosotros. ¿Qué pasó después con el avid? Porque ahora lo habitual es pasar el trabajo a otros especialistas.***

Efectivamente antes lo hacíamos todo nosotros. Y yo me he quedado igual. De hecho, con el resto de procedimientos del montaje también. Es decir, salvo eso que comentaba del afinado, yo he traspasado mis conocimientos, o mi forma de montar en la moviola, al Avid.

Entonces, con respecto al sonido, la idea es que íbamos tomando nota mientras montábamos, de cosas que se me ocurrían a mí o al director. Pues aquí sonaría bonito la campana de la iglesia, o aquí un afilador que pasaba por la calle. Y cuando el montaje de imagen ya estaba casi, o cuando le quedaban dos o tres semanas para terminar, llamábamos al de efectos especiales [sonoros]. A él se le pasaba una lista completa, no sólo de las notas sino de ambientes o necesidades que veíamos en cada secuencia. Por ejemplo, el apartamento de fulanito está cerca de la M-30, pues me traes un ambiente de esa zona. Y cuando los tenías los metías, no tenía más misterio. Luego en la mezcla lo utilizabas o no.

Se puede decir que en esta fase el ayudante tenía algo más de libertad, aunque a mí, que era muy pesado, me gustaba estar en todos los procesos. Incluso lo que más me desagradaba que era colocar puertas de coche, ja, ja. Siempre lo he odiado. Y ya cuando se bajaban cuatro del coche…

***En relación a la tecnología, cuando ya había llegado el Avid, ¿lo manejabas tú directamente o tenías un ayudante que hacía de intermediario con la máquina?***

Lo manejaba yo. Claro, tenía un ayudante para las tareas de sincronización y organización del material, que era más experto que yo en avid. Pero desde la primera película que hice con el ordenador, lo manejaba yo. Era *Sombras y luces: Cien años de cine español* (Antonio Giménez-Rico, 1996), y no la habría podido montar en moviola, o por lo menos habría sido mucho más difícil. Porque era un documental con muchísimo material de archivo, que íbamos cambiando continuamente de posición.

De todas formas, en aquella primera época, el digital tenía varios problemas. El más grave era la transcripción al negativo. Porque el 35 mm seguía siendo el formato estándar, o sea que, al final del montaje en el ordenador, había que pasarlo a la copia de negativo y eso daba problemas. Luego se han ido superando. Pero entonces al ver la copia te podías encontrar con algún plano distinto al que habías montado. Y eso tiraba para atrás a muchos montadores, que no querían dar el salto.

***¿Os solían llegar storyboards o cosas por el estilo?***

En España nada, nunca. En documentales he visto unos de Álex de la Iglesia. Pero a mí nada.

***Sobre los efectos especiales, antes no era tan corriente como ahora. Me refiero a que en la actualidad se hacen muchos efectos invisibles, como juntar dos tomas en una sola o …***

No. No los hacíamos. Primero por dinero. Y puede ser que la calidad influyera. Por ejemplo partir la imagen. Desde luego en los setenta u ochenta se notaba mucho.

***¿Los duplicados del negativo?***

Sí, eso. Así que no se solían hacer. Aunque a veces no te quedaba más remedio.

***Al final del montaje, una vez que ya teníais al menos una versión con la que estábais contentos, ¿hacíais pases de prueba?***

Sí. Yo solía hacer los pases antes de la mezcla, cuando todavía tenía arreglo, pero con el mayor número posible de bandas de sonido, para que tuviera un aspecto casi terminado. Era difícil. Pero como yo siempre me he llevado bien con los de sonido, pedía que estuviera el técnico, y me ponía atrás en la mesa con él, para avisarle de algunas cosas, por ejemplo, cuando llegaba una música…

***¿Entonces el pase era en una sala de mezclas de los estudios?***

Sí, en una sala grande, porque la película cambia mucho proyectada así. Además eran muchas personas. Mi intención era que fuera lo más parecido posible a una sala de cine normal, aunque era complicado.

Y digamos que había algunas personas de la película, pocas, pero el resto eran amigos o aficionados, que casi no sabían nada del proyecto. Porque inexorablemente el operador de fotografía se levanta siempre al final diciendo “qué bien me ha salido el plano tercero…” [risas] Esa opinión no me interesa. Quiero saber lo que dicen los guionistas, que son los que han parido la película, y que saben lo que ha quedado en la pantalla. Y me interesa la opinión de las personas de las que me fío de su criterio, aunque sean aficionados. Sobre eso, se va trabajando. No siempre les haces caso.

Eso no significa que traslades lo que dicen a la sala de montaje. Te sorprenderían algunas cosas que dicen.

Recuerdo una vez que hicimos un cambio muy grande, por una sugerencia del guionista. Hubo una gran discusión. No se tomó la decisión ese día, sino que se siguió pensando. Al final se le dio la vuelta por completo a la estructura.

***Eso nos interesa. Porque queremos entender mejor la relación de montaje y guion. ¿Eres de los que piensa que el montaje es como una última reescritura del guion?***

Para mí sí. Yo le tengo gran respeto al guion, quizás a lo que más, aunque no me veo atado de pies y manos por él. Le tengo incluso más respeto que a la fotografía, o incluso a los actores. O sea que lo último que sacrifico es el guion.

***Pero a veces las decisiones que se toman en montaje están reorientando el guion en una dirección distinta a la prevista por los guionistas. ¿El límite del respeto al guion hasta dónde llega?***

Si yo lo veo muy claro… Comprendo que la película se está haciendo todavía. Soy un defensor de lo que ocurre en la sala de montaje. Es decir que, si hay que sacrificar algo del guion, para hacer mejor la película, se hace.

# Berta Frías

Montadora conocida por *Castillos de cartón* (Salvador García Ruiz, 2009), *El cuerno de la abundancia* (Juan Carlos Tabío, 2008), *Los aires difíciles* (Gerardo Herrero, 2006), *La sombra de nadie* (Pablo Malo, 2007) o *Nosotros* (Adolfo Dufour, 2012).

🔗 Link a la filmografía completa de Berta Frías en IMDB.com 🔗

Berta Frías

***Mientras le explicamos a Berta cómo es el estilo del libro, y en concreto que esto no es un manual de montaje, ella se anima a aclarar que:***

Es que no hay manual. No puede haberlo porque no hay recetas. Cosas que no funcionan en una película sí funcionan en otra, depende de lo que ocurra en cuadro. Y eso es lo bonito del oficio. Hasta que no ves el material no sabes cómo se van a desenvolver los personajes. Hay millones de incertidumbres y cuando por fin analizas lo que se ha rodado, todo cobra un sentido y tiene un porqué, en unas películas más que en otras.

A mis alumnos [Berta también es profesora] les pongo trampas. Les pregunto: una chica entra en su casa. ¿Cómo nos interesa empezar? ¿Mejor con planos cerrados o más generales? Me responden que con planos más abiertos para ubicar al espectador. Pues depende. Porque, ¿en qué secuencia estamos? ¿En la secuencia 1 o en la 85? ¿Conocemos ya la casa? ¿Qué es lo que queremos provocar en el espectador, ubicarle o que se pregunte qué está pasando? En función de lo que quiero conseguir emocionalmente en el espectador haré una u otra propuesta.

***En general, ¿tienes un método? Estás diciendo que dependerá de cada caso, pero ¿cómo es tu sistema?***

Una de las cosas más importantes es saber apropiarse de la mirada del director, o directora. A través del estudio del material, es decir visionándolo tantas veces como necesitemos, hasta captar el punto de vista del director. Ése es el ejercicio fundamental como montadora. Porque yo no soy autora, yo cuento las historias de otros, bajo un punto de vista prestado. Y eso se busca en el material que viene de rodaje, porque en el guion, al ser un texto escrito, hay cosas que pasan inadvertidas, frente a la rotundidad de la imagen filmada. El director se expresa a través de los planos. Así que, si consigo mirar con su mirada, voy a ser capaz de hacerle una propuesta que, aunque no sea lo que tenía en su cabeza, va a ver que cuenta lo que quería contar desde donde quería hacerlo. Es decir la historia va a despertar la emoción que buscábamos. Yo trabajo mucho desde la emoción. Para mí es lo más importante. Y es mi propuesta porque trabajo sola. Monto mientras ruedan. Suelo decir que soy cuarto interior noche, porque estoy a oscuras, sola, con mi ayudante… Con lo cual, cuando acaban rodaje ya tengo mi primer corte, mi propuesta lista para enseñar.

Antes me he reunido con el director. Si no nos conocíamos, necesito ver qué *feeling* tengo con él, porque tengo que hacer el ejercicio de trabajar desde su mirada, y esto puede ser muy fácil o muy difícil, incluso imposible si nos ponemos en los extremos. Lógicamente me he leído el guion, y necesito contarle desde dónde veo yo la película. Porque lo que contamos es obvio, pero ¿desde donde le va a llegar al espectador? Hablamos sobre todo de cómo entendemos a los personajes, más allá de las secuencias o los diálogos … sus porqués más íntimos. Es decir en esa primera conversación con el director yo le cuento cómo he entendido la película. Y ahí vemos si va a haber sintonía. Normalmente sí. Y en ese entendimiento mutuo, él se va a rodar, y yo a montar, sola, mis propuestas.

La relación que tengo con ellos mientras ruedan varía mucho. Con algunos hablo todas las noches, con otros una vez a la semana. En ese momento lo que yo debo hacer es, si tiene algún tipo de inquietud, relajarle. Quizá mandarle el primer corte de esa secuencia con la que tiene dudas, despejar sus incertidumbres, para que pueda centrarse.

***¿Le mandas regularmente todo lo que vas haciendo de montaje?***

No, no. Es algo puntual. Eso de mandarle un corte es sólo cuando el director tiene alguna duda concreta, por ejemplo: “No sé si en la secuencia 35 estoy consiguiendo la emoción que buscaba”. O por ejemplo una cosa tonta: “¿En el plano abierto se ve bien el cartel de “se permuta”? Para saber si hay que repetirlo”. En una película sólo sucede alguna vez.

***¿Y el resto no se lo mandas?***

No. Es que no creo que sea bueno mandarle todo. Yo al menos aprendí así el oficio. Si el director me lo pide, lo hago, por supuesto, pero él ya tiene bastantes frentes para preocuparse por más cosas. No le atosiguemos, déjale que ruede.

***Pero entonces, cuando acaba el rodaje, y os juntáis en la sala de montaje, ese primer visionado tiene que ser especialmente intenso, puesto que no lo ha visto antes.***

Sí. Ese primer momento en sala es fuerte. Es función del montador facilitárselo, hacerle sentir cómodo en una experiencia que puede ser hasta

traumática. Porque se pone de manifiesto lo que tenemos, en lugar de lo que creíamos tener.

***¿Hacéis un visionado completo, ya que existe un primer corte completo, o vais por secuencias individuales?***

Secuencia por secuencia. Si yo enseño ese primer corte entero a un director, lo único que voy a provocar es un trauma. Se va a tardar mucho más, porque vamos a intentar abordar cosas que no son de este momento. Hay que trabajar una por una, no se puede empezar la casa por el tejado. Desde principio a final. A no ser que en la secuencia 1 haya ya un conflicto. Si yo no he trabajado antes con el director empezaré por otra, porque antes necesito hacer piel con él, necesito que nos entendamos, que sea una colaboración. Es decir que sepa que todo lo que yo vaya a proponer es por el bien de la película. Así que si veo que en esas primeras secuencias ya hay algo problemático le diré que prefiero empezar por otra, porque no la tengo a punto o que tengo que madurarla…

Entonces, si he podido captar su mirada, lo normal es que todo vaya bien. Cuando ruedan, los directores tienen en la cabeza su montaje. Y yo decía que mi propuesta no tiene por qué coincidir con esa idea. Pero si tiene esas cosas de las que hemos hablado, es decir qué contamos, qué emoción despertamos, el director va a reconocer su secuencia, aunque no fuera la que él esperaba. Si luego tiene la necesidad de una nueva propuesta… no digo la suya, porque a lo mejor no funciona, sino otra completamente nueva, pues probemos. Siempre les digo que hagamos todo. Aunque sea para descartarlo, para quedarse en las estanterías, como diría mi mamá. Eso pone la cabeza en funcionamiento. Aunque lo desechemos, ya sabemos por qué no funciona, y qué queremos. Igual coge más peso la primera propuesta del montador, porque esos elementos ya estaban salvados. O quizá una tercera o una cuarta. Aunque lo normal es que mis primeras propuestas se acerquen mucho o sean lo que el director tenía en la cabeza. Esto ocurre cuando todo está bien rodado técnicamente y además funciona.

***¿Entonces no se sorprenden mucho ante lo que les propones? Lo digo porque me imagino que tú, como otros montadores, trabajas con entera libertad mientras estás sola. Por ejemplo, ¿eliges las tomas en función de tu propio criterio, que puede no coincidir con el suyo?***

Sí, yo elijo tomas. En esa elección están los matices que van a tener los personajes, y por dónde camina la película. Muchas veces coincido con lo que ha escogido dirección, pero otras no. En esa discrepancia monto la toma que considero, no la que tiene el visto bueno del director. Cuando venga a ver las secuencias montadas le daré mis razones. Le pondré una toma y la otra para que entienda el porqué. A veces, si no se decide, le propongo que lo dejemos reposar un tiempo. Hago dos versiones idénticas, variando sólo la toma montada y ya lo veremos más adelante.

Yo soy muy peleona. Le intento convencer. Pero sobre todo, intento entenderle. Por ejemplo imagina que el director rechaza una toma por un gesto que no le gusta del actor, cuando traga mientras dice el diálogo. Y yo quiero saber si ese rechazo es porque piensa que ese gesto no le conviene al personaje, o si ha desechado la toma por un prejuicio anterior que trae el director, es decir algo personal, o de rodaje, que le hace no creerse al actor en el gesto, y en ese caso yo puedo quitarle ese miedo.

Ya digo que soy muy peleona. Pero el autor es él. Hay que tener en cuenta que todo lo que sale en pantalla está ahí porque tiene el ok del director. Con independencia de quien proponga la idea original de un encuadre, o quien imagine un decorado, todo lo aprueba el director. Así que yo no sólo voy a respetar su decisión, sino que, si efectivamente me dice que hay un matiz del personaje que yo no había entendido, igual eso me hace pensar que la próxima secuencia no se la voy a enseñar hasta que corrija algo. Ahora que veo que no quiere ese toque, le hago otra propuesta.

Una vez que hemos repasado todas las secuencias es cuando decimos que tenemos un primer corte, porque ya es un corte consensuado, en el que puede haber habido muchos cambios o muy poquitos, eso no es importante.

***¿Cómo sigue el proceso?***

A partir de aquí, montamos bobinas y empezamos a afinar. Esta es la parte en la que el director disfruta verdaderamente. Digo él porque hay más directores que directoras. He trabajado con pocas mujeres, me gustaría trabajar con más directoras. Ahora estoy haciendo un documental con dos directoras.

En el afinado empalmamos las secuencias individuales, y limamos todas las pequeñas cositas que no caminan. En este proceso ocurren muchas cosas. Quizá nos damos cuenta de que secuencias que pensábamos que eran la esencia de la película, las hemos querido estirar tanto, que hemos perdido el pulso. Pues tendremos que remontarlas, acortarlas. O puede pasar que otra secuencia sobre, porque esa parte de la historia ya está contada. En el guion no lo parecía, pero ahora es reiterativa. Habrá que tomar una decisión. Se estudia la historia por si se pueden hacer esos movimientos.

Te cuento el caso de *Castillos de cartón* (Salvador García Ruiz, 2009), que estaba larga desde el principio. En montaje se cayeron algunas secuencias enteras, pero aun así seguía demasiado larga por lo que fuimos, guion en mano, eliminando frases que no aportaban. Salvador y yo íbamos tachando determinadas líneas de diálogo sobre el papel, seleccionando qué quitar para no perder nada, lo que incluso mejoraba el resto, puesto que estábamos condensando la historia.

***De todas tus películas, reconozco que una de las que más me gustan es la de Castillos de cartón.***

Salva trabaja muy bien la emoción. En esa película pasaron muchas cosas. Por ejemplo se decidió que se iba a cortar todo el último tramo del largometraje, donde recogíamos a los personajes ya adultos, para contar sólo la parte de su juventud. Yo me quedé con una gran inquietud, porque opinaba que eso nos dejaba sin un verdadero final. Como no dejaba de pensar, ni siquiera de noche, y tenía toda la película en la cabeza, una mañana me levanté con una idea: la secuencia 38. Esta secuencia la habíamos cortado antes por reiterativa. Pero yo me acordaba de ella. Era un plano secuencia en el que la protagonista está en la casa de sus padres, acariciando un ideograma en una postal, el símbolo de unas olas que los representaba a ellos. Y pensé que se podía recuperar para el final, reconvirtiendo el gesto en un sentimiento de añoranza. Al estar de vuelta en la casa paterna, se entendía mejor el final, la ruptura y el regreso al hogar. Además, el metraje del plano (su duración) daba para ser el último plano de la película. Llamé al director para explicárselo. No era un verdadero final, pero me quedaba más tranquila, porque de alguna manera sí cerrábamos, con un personaje. Y se quedó así.

En *Los aires difíciles (*Gerardo Herrero, 2006) también se rodó una secuencia nueva porque en montaje sugerimos un cambio. Desde luego no es lo habitual, y de hecho se rodó más tarde, cuando el equipo ya se había ido, con otro director de fotografía… A lo que voy es a que en montaje surgen cosas, y si se pueden probar, pues hagámoslas

Estos son ejemplos extremos de reescritura de guion. Yo prefiero poner el foco en las pequeñas decisiones que se hacen día a día, como la elección de tomas, en las que también se está eligiendo qué camino va llevando la película.

Mi madre decía que en el rodaje está todo muy organizado pero pasan cosas. A lo mejor un actor mete una morcilla [unas palabras que no estaban escritas en guion], o el viento se lleva el sombrero de la actriz. Nosotros tenemos que analizar si eso hace la película más grande o más pequeña. Si la actriz ha seguido en personaje, ese gesto quizá le añade naturalidad. O todo lo contrario. Es posible que, aunque la actriz continúe en personaje, esa acción del sombrero despiste, y por tanto no se pueda utilizar. A través de la suma de todas estas pequeñas decisiones es como se construye la película.

***Con todo lo que estás contando me sorprende que no te consideres a ti misma como una autora. No digo que tengas que ser la autora, pero desde luego sí que una de ellas, junto con el director.***

Yo colaboro con él. Y de hecho creo que la historia se gesta verdaderamente en montaje. Se dice mucho que el montaje es la última escritura de guion. Sí, claro. Estoy de acuerdo. Pero yo trabajo para contar la historia de otro. Bajo un punto de vista que no es el mío. Además hay demasiada fanfarronería con lo de la autoría. Nosotros hacemos películas, no salvamos vidas. Es la película de otro. Todos los jefes de equipo tenemos que remar en la misma dirección. Si un director de fotografía o un montador, quieren ser autores, que tengan el valor de hacer de director. Esto no significa que el director tenga que decir cómo se ilumina o cómo se monta. Tiene que entenderse con sus jefes de equipo para que lo que le propongan sea lo que piensen que le va a funcionar a él. Por eso a los directores les gusta trabajar siempre con los mismos equipos. Porque se conocen tanto que no hacen falta más conversaciones. Aunque luego nos peleemos, en el mejor sentido.

Si yo me peleo por una propuesta de estructura narrativa es porque considero que se narra mejor, que la película se cuenta mejor. En eso consiste el montaje: claridad en la narración y manipulación de los tiempos. Les digo a mis chicos, tenéis que estudiar el material para buscar la forma de contar la historia más clara, y despertar la máxima emoción. En cuanto a lo primero, me refiero a la estructura narrativa, el orden en el que se van a suceder los planos y por qué. La emoción se consigue en la elección de tomas y la manipulación de los tiempos de rodaje, para crear los ritmos en montaje. Todo eso es el oficio. Pero todo eso lo aporto a un punto de vista que no es el mío, para contar una historia que ha decidido contar otra persona. Por eso digo que no somos autores.

***Ahora que mencionas la emoción... Todos los montadores tienen siempre que hacer equilibrios entre la emoción y el raccord.***

La emoción, siempre gana la emoción. Además, si está bien jugado, si está bien hecho, ese salto de *raccord* no te saca de la historia. Por otro lado ¿dónde está el salto? ¿En el foco de atención o en una zona del encuadre donde no estamos atentos? Si me estoy emocionando el salto no me afecta. Ahora, si el salto lo que va a provocar es que el espectador pegue un brinco en su butaca, es que le has soltado de la mano, entonces mejor que pruebes otra cosa.

***¿Eres de hacer algo rápido para luego ir ajustando, o prefieres que todo esté afinado desde el principio?***

A mí me gusta trabajar desde el primer corte con todo afinado, con el ritmo, la narración y la emoción. Es la forma de que el director pueda verlo, y pueda comprarme mi propuesta. Porque si no, no lo está viendo, porque ve algo que no está hecho. Y además cuesta lo mismo. Tardas el mismo tiempo en hacer el corte bien, que mal.

Así me han enseñado a mí. Aunque los tiempos han cambiado, intento conservar costumbres de la moviola que eran muy beneficiosas. Procuro que no me domine la inmediatez que tenemos ahora. Cuando hago un montaje afino lo que haga falta, pero dejo las secuencias hasta el día siguiente, las dejo dormir. Así veo verdaderamente lo que he hecho, y entonces lo repaso, afinando todo lo que encuentre. Quizá me fijo en la mirada

de la actriz, que me pide alargarla. Cargo el plano hasta que me doy cuenta de que no había más, que ya lo intenté ayer…

Es posible que, más adelante, cuando se lo enseñe al director, me diga algo así como: "Qué bien está ella, pero ¿no tendríamos un poco más de mirada?" Y entonces le digo que no, que en el siguiente fotograma ella parpadea. Pero eso es bueno porque significa que estamos en sintonía, que nos pasan las mismas cosas. El plano le pide a él lo mismo que a mí. No sólo se lo digo, se lo enseño, porque es positivo que el director vea todo, hasta la propuesta más absurda. Hay que hacerla. Tardamos menos en hacer la alternativa para que la vea, que en debatir si funciona. Además es porque debemos crear un ambiente de confianza con nuestro director. Tenemos que estar piel con piel. Si yo dejo que el director se vaya a la cama con incertidumbres, no va a dormir. Al día siguiente se va a sentir incomprendido. Yo como montadora voy de la mano con mi director, a cualquier sitio, ya sea para encontrar algo, o simplemente para decir: "No, no era esto lo que buscábamos, ¿verdad?". Pero hay que acompañarle en ese proceso, porque solamente así llegaremos a algo. Si no, el director se va a sentir abandonado.

***La relación del montador con el director es muy especial, de las más estrechas de una película.***

En el montaje construimos un espacio de intimidad donde yo me permito decirle ciertas cosas que no le han dicho en rodaje. Me lo permito porque hemos creado confianza y ahora estamos solos él y yo. En rodaje, con tanto público, podría ser contraproducente. Pero en montaje el director va a entender. Si no le hablara con sinceridad no estaría cumpliendo mi función.

***¿Qué consejo le darías entonces a un director novel a la hora de ir a montaje?***

Le diría que eligiera dos patas en las que poner su confianza (un director de fotografía y un montador) y se dejara aconsejar. Y que cuando llegara a montaje lo hiciera con actitud abierta, es decir como dice el poema, limpio de todo bien, de todo mal… de todo. Que no se aferre a lo que ocurrió en rodaje, sino que vea las propuestas sin prejuicios. Las decisiones van a seguir siendo suyas. Si tiene cualquier inquietud, que la ponga sobre la

mesa, que pida. Es cierto que tendrá que ir aprendiendo qué se puede pedir y qué no, pero eso sólo se aprende haciendo. O sea que no se quede con nada dentro…

Hay directores que ven de lejos, y cuando hay discrepancias no necesitan que les explique nada, simplemente me dicen: "A ver, ponme tu propuesta y la toma que yo he elegido". Ven las dos, deciden y a otra cosa. Mientras que hay directores que necesitan mucho más tiempo, mucho análisis y visionados para tomar la decisión. Nosotros, los montadores, tenemos que ir al ritmo que necesita cada uno. Ya nos tomamos nuestro propio tiempo para montar, que es el momento en el que ellos están rodando. Ahora tenemos que acompañar a nuestro director. Por eso dije que en el proceso de afinado disfrutan más. Porque al principio están fijándose en si puse la toma que ellos habían elegido en rodaje, si hice lo que esperaban. Cuando esa etapa está superada, y empalmamos secuencias en bobinas, aquello comienza a hablar solo. Ya no es él o yo, es que la película empieza a caminar. Tanto que a veces hay que parar, porque en lugar de trabajar, nos quedamos viendo cine. Ahora, eso me dice que si yo me olvidé de todo hasta la secuencia 34, es que hasta la 34 todo va como un tiro.

***¿Te acompañan durante toda la jornada? Lo pregunto porque algunos compañeros me han dicho que en ocasiones el director sólo va un rato, algo más parecido a lo que hacen con montaje de sonido, que sólo les visitan cuando hay varias secuencias seguidas para supervisar.***

Hay de todo, pero en general sí vienen. Algunos están hasta el último minuto y otros menos. También hay momentos en que tenemos que hacer trabajos técnicos, en los que no tiene sentido que estén, o si la productora nos pide unas copias para mandar. Por eso a veces le digo al director que no venga hasta cierta hora.

***¿Qué equipo de ayudantes tienes? ¿Algún auxiliar o meritorio?***

¡Uy, no! Ya no hay nada de eso, desafortunadamente. De hecho, hay productoras que sólo te ponen el ayudante para el comienzo, la sincronización, y para el final, todo el proceso de salida de materiales, pero lo quitan para el medio. Yo lo pido porque creo que viene muy bien. Imagina que el director se acuerda de un plano que no está. Él piensa que lo ha rodado, aunque no aparece. Yo le digo a mi ayudante que vaya revisando los par-

tes de *script*, o de foto, mirando los planos originales… mientras yo sigo montando o simplemente hablando con el director sobre lo que estamos haciendo, es decir, que no paramos de trabajar. Sin embargo, si no tengo ayudante tengo que hacerlo yo, por lo que necesariamente tengo que interrumpir nuestro proceso, y eso nos retrasa, nos desconecta de lo que hacemos.

Además yo lo pido porque opino que tenemos que dar el testigo. Mi ayudante aprende mientras yo trabajo. Y ve cómo me relaciono con el director. Si el ayudante no está, no lo aprende.

***Hay montadores que nos han dicho que los directores prefieren que no haya nadie más en la sala, ni siquiera el ayudante.***

Para eso tus ayudantes tienen que saber cómo comportarse con el director. Eso es función tuya. Igual que he dicho que hago piel con el director, pues lo mismo con el ayudante, incluso más, porque es mi equipo. Así que tienes que enseñarle cómo comportarse, cómo no debe intervenir, pero debe estar pendiente. Cuando yo estoy hablando con el director, vamos repasando varios asuntos, que el ayudante debe ir apuntando sin que nadie le diga nada. Así, al día siguiente, cuando voy haciendo los cambios, sé que si me dejo algo, mi ayudante me va a recordar todo lo que hablamos.

***¿Cómo sigue el proceso cuando tenéis un montaje definitivo de imagen?***

Una vez que tenemos el corte definitivo viene a montaje tanto el músico como el montador de sonido. Por separado.

Con el montador de sonido la vemos entera y hablamos de cómo tiene que ser el mundo sonoro, qué es lo importante, qué es lo que no tiene que sonar, o donde irán los bloques de música porque eso les condiciona también a ellos. Se van, y al cabo del tiempo nos enseñan su propuesta. En general los propios directores me piden que yo vaya a sonido para controlar, y a mí me gusta estar, para asegurarme de que la película sigue creciendo. Porque nada es neutral. O sirve para sumar o para restar.

Con el músico es igual. Vamos viendo el montaje definitivo, bobina por bobina. Normalmente ya teníamos claro donde queríamos los bloques musicales (con duraciones concretas, parciales…). Entonces dirección le

indica cual es el tono, o le da referencias de autores, o de canciones concretas, para explicarle cual es la emoción que buscamos. Por supuesto si el músico quiere proponer algo distinto, lo hace. A mí, el oficio de música me parece magia. Sé si me funciona pero no puedo proponer.

***Antes de que entre el montador de sonido ¿lo dejas bastante afinado?***

No, yo sólo trabajo con el sonido directo.

***Por supuesto, pero me refiero a que si vas vistiendo provisionalmente el primer corte con ruidos y ambientes para hacerlo más visible, por ejemplo para los pases, antes de darlo por definitivo. Porque aquí parece haber diferencias entre montadores.***

Es que cuando hacemos un pase lo primero que pregunto es si los que vienen saben ver una película sin pintar y sin vestir, porque eso es difícil. Sólo trabajo a fondo el sonido para casos concretos. Por ejemplo, si el director me dice que un plano está largo, quizás el problema es que está mudo. Así que si tiene dudas pido los sonidos, los coloco para que lo vuelva a ver con sonido, y seguramente entonces le parecerá que estaba en medida. En principio los que van a ver la película son profesionales, con lo que no tiene sentido hacer un trabajo que luego se tendrá que rehacer más adelante por el montador de sonido. Pero si hace falta, se hace. Si me avisan de que vendrá a verlo una persona que no tiene práctica en estos visionados, pediré unos días a la productora para que me dé tiempo a vestir la película o unas secuencias determinadas.

Lo que tampoco me convence es lo de utilizar músicas provisionales, porque si no, nos viciamos. Podemos hacer pruebas, pero luego las quitamos para dejarle el campo libre al músico.

La relación de montaje con otros oficios, con los que vienen después, es facilitarles la tarea.

***Entre la ficción y el documental ¿qué diferencia encuentras?***

En documental estamos construyendo guion directamente. Pero en el fondo los dos son lo mismo. Lo importante es ¿qué quiere contar el director o directora? Y a remar en esa dirección. Yo me considero una mujer de ficción. Disfruto mucho con ella. A mí dame un plano y un contraplano y emoción de por medio, y soy feliz.

Una de las cosas bonitas del cine es que se mima de otra manera el hijo que estamos creando entre todos. Es importante tener tiempo para dejarlo dormir. Cuando ya está terminado el proceso de afinado, y tenemos el corte definitivo, si no tenemos urgencias, es muy conveniente dejarla dormir una semana o si podemos dos. Porque cuando volvemos a ver la película, en proyección, claro, en pantalla grande, lo haremos con otra mirada. Los ojos de trabajo no nos los podremos quitar, pero se parecerá un poco más a la impresión de los espectadores. Donde teníamos dudas vamos a poder confirmar si sí o no, y van a cantar más las zonas en las que nos habíamos pasado recreándonos.

***Aunque no es importante, seguro que muchos lectores tendrán curiosidad por saber con qué software prefieres montar. ¿Avid, Premiere, Final Cut?***

Con Avid. Normalmente con Avid. Me gusta más, o me parece que se acerca más a la moviola.

Con Final Cut hice *7 días en La Habana* (*El sábado*, cortometraje de Juan Carlos Tabío, 2012). Pero como decía mi mamá, el soporte me da igual. Para hacer un corte es lo mismo guillotinar en 35 mm que hacer un clic virtual. Si el momento de cortar es cuando ella tiene la lagrimita resbalando por la pestaña, ése va a ser el punto en cualquier sistema.

A mis alumnos les prohíbo muchas teclas del Avid, para que no lo hagan mecánicamente, sino que usen la cabeza.

***¿Tú empezaste de ayudante con tu madre?***

Empecé de ayudante, aunque no con ella. Le dije que, por el bien de nuestra relación, mejor me iba con otro. Y trabajé con Luis Castañón, que había sido su ayudante, y ya se había independizado. Pero más adelante volví al seno materno y muy contenta.

Para mí tener a mi madre era como una red de seguridad permanente. Mi primera película, *Los aires difíciles*, la co-monté con ella. Le iba enseñando secuencias, y generalmente le gustaban, pero de vez en cuando me apuntaba: “Está bien, pero te voy a comentar una tontería”. Me lo enseñaba, y efectivamente yo lo veía, y me preguntaba a mí misma, pero ¿cómo no lo he visto?

> Durante toda la entrevista la presencia de su madre ha sido constante e inevitable, porque su muerte había ocurrido hacía tan sólo unos meses. Carmen Frías fue una auténtica institución en el cine español. Montó más de 70 largometrajes, películas míticas como E*l año de las luces* (Fernando Trueba, 1986), *Belle Epoque* (Fernando Trueba, 1992), *Huevos de oro* (Bigas Luna, 1993), *Territorio comanche* (Gerardo Herrero, 1997), *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998), o *el Alquimista impaciente* (Patricia Ferreira, 2002), entre muchas otras. Ganó dos premios Goya al Mejor Montaje, y otras tres nominaciones. Fue profesora y Secretaria del Sindicato de técnicos audiovisuales y cinematográficos de España, TACE, es decir, un referente fundamental para la profesión. Pero esa herida por su pérdida, que lógicamente en Berta es mucho más profunda, no impide que cuando hable de ella lo haga con un entusiasmo especial, seguramente el mismo amor que también le contagió la pasión por el cine.

Mi mamá siempre decía: "Mira, cuando veo una buena película, soy muy buena espectadora, y me dejo llevar, pero cuando veo una mala película soy una estupenda montadora, y empiezo a encontrar todos los defectos. ¡Cuánto le sobra a esto! ¡Qué mal está hecho esto otro…!" Cuando la película es buena te metes tan dentro que no te das cuenta de cómo se ha hecho.

Ella estaba enamorada de la secuencia de la escalinata de *El acorazado Potemkin* (Serguéi Eisenstein, 1925). Decía que ahí están ya las bases del montaje. Porque ¿cuánto tiene que durar una mirada? ¿Un segundo? ¿Cinco, veintidós? Pues depende. Depende de lo que estemos contando, de la mirada del actor… Ésa es una de las cosas que me apasionan de este oficio. Que casi siempre la respuesta es depende.

# Alberto de Toro

Nominado al Goya al Mejor Montaje por *Tres bodas de más* (Javier Ruiz Caldera, 2013). Relevante su trabajo en *Lo dejo cuando quiera* (Carlos Therón, 2019), *Kiki, el amor se hace* (Paco León, 2016) o la serie *Mira lo que has hecho* (Berto Romero, 2018-2020).

En 2020 codirigió el largometraje *Malnazidos* (Javier Ruiz Caldera y Alberto de Toro). Y en 2023 han repetido codirección, en la serie creada por Berto Romero, *El otro lado*.

🔗 Link a la filmografía completa de Alberto de Toro en IMDB.com 🔗

Alberto de Toro

***¿Cómo te enfrentas al material por primera vez?***

Yo tengo un sistema que sigo bastante a rajatabla desde el principio. Me gusta empezar con el rodaje, es decir, ir a la vez que ellos. Monto de poco en poco, pero lo llevo al día. De hecho, algunos directores ya ni ven los *dailies* (si seguimos llamando así a los materiales de cada jornada), porque saben que al día siguiente ya tienen el material montado.

No me dejo nada. En esa etapa de rodaje que estás solo y no tienes oportunidad de hablar mucho con el director, es el momento de concentrarse en ir sacando el trabajo adelante.

Lo que hago cada día es ver qué secuencias se han rodado. Empiezo por la que parece más difícil. A lo mejor luego no resulta ser la más complicada, pero es la que tiene más material, o la que necesita más tiempo. Al principio no miro todas las tomas, sino que voy a por las últimas de cada plano (que suelen ser las que se han dado por buenas), y así me hago un poco la idea de cómo han desglosado la secuencia, y por dónde creo que la voy a afrontar. A partir de ahí, cuando ya voy a montar, sí me veo todas las tomas de cada plano, según lo que necesite. Y decido con cuáles lo hago. Porque pese a que me puedan odiar las *scripts*… yo no me miro los partes de *script*. Tiene una explicación lógica. Yo no sé en qué condiciones han dado por buena una toma. Además, no sé si hay una frase concreta en todo el diálogo que igual está mejor en la 1 que en la 4. Así que voy como una hormiguita construyendo todo con cada pedacito. Por supuesto sigo la lógica del rodaje. Si han hecho un plano para el inicio, pues lo respeto. Pero a partir de ahí no asumo sin más la planificación que pueda haber hecho el director. Prefiero no tener el *shooting*, o el *story*. Yo la monto a mi manera y luego, cuando el director esté en montaje, ya decidirá.

***Además, la sensación del rodaje no siempre se mantiene. Una toma puede ser buena allí, pero luego te cambia la perspectiva.***

Eso para empezar. Pero además no se pueden descartar todas las tomas malas al completo. ¿Es que todas y cada una de las frases de la toma buena son las mejores? Para mí sería un trabajo muy cómodo si así fuera. Acabaría antes. Por ejemplo, en esta serie que estamos haciendo ahora, la tercera temporada de *Mira lo que has hecho* (Berto Romero, 2020), muchas veces Javier [Ruiz Caldera] tiene una toma buena, y a pesar de eso

decide hacer otra. Se ve… igual hay una 7, pero la 6 es mejor. Es que si sólo utilizas las tomas buenas, y además aplicas el *story* del director, casi no tienes que pensar. Es como ser un funcionario del montaje. Eso no me interesa.

Yo la armo en mi cabeza, pero eso se rompe cuando voy viendo el resto del material. Es decir, por mucho que yo haya preconfigurado el montaje viendo las últimas tomas (las que se supone que son las buenas), después lo que realmente me dice cómo montar es la actuación. La interpretación es lo que marca si algo vale o no. Nada más. Para elegir una réplica a un diálogo me veo todas las tomas, con independencia de que sea un encuadre en plano general o en medio. Aunque estemos con cortos, abro a uno más abierto. No sigo una correspondencia de tamaños, me gusta romper la cadencia constantemente. Es cierto que al final, cuando has terminado, puede que quede una secuencia un poco Frankenstein, que a veces no cuadra porque salta, pues lo tendrás que arreglar. Si no tengo más remedio que utilizar un encuadre por *raccord*, quizás pueda poner el audio de la toma que me gusta. Eso lo hacen todos los montadores, porque la interpretación no es sólo la imagen, sino también la voz.

Si no han rodado un plano específico para el comienzo, a mí me gusta desvelar la situación de la secuencia un poco más tarde. En el cine español nos pasa mucho que tenemos gente hablando. No hay tantas secuencias de acción. Lo más habitual es el diálogo. Lo clásico es empezar en el plano general y luego ir a los cortos. A mí, a veces, me parece más interesante empezar una secuencia sin saber ni dónde estás, y un par de planos más tarde, enseñar el espacio. El espectador se pregunta más. Y eso es importante, porque en ocasiones, por muy interesante que sea la película, el público se adormece un poquito. Lo que puedes aportar con el montaje es acabar con la previsibilidad, despertando al espectador con alguna transición violenta, o simplemente haciendo que se pregunte.

***¿Te gusta ajustar desde el principio o dejas los planos largos para afinar más tarde?***

¿Sabes lo que pasa? Una parte fundamental del montaje es una cuestión de práctica. Es como un deporte o jugar a un videojuego. Al principio no sabes jugar, pero si practicas, aprendes. Aunque no sepas nada de tenis,

si te coges un profesor varios días a la semana, al cabo de un año vas a saber mucho más. El montaje es igual. Entonces a partir de haber practicado tanto, yo creo que tengo una habilidad que me sale solo. Ya ni pienso. Las cosas me salen ya ajustadas de forma inconsciente. No digo que se queden tal y como van a estar al final, porque luego vendrá el director…

***Pero te refieres a que esos premontajes se pueden ver ya perfectamente.***

Sí, es que yo se los mando al director. Cada secuencia que hago. Lo que tienes que asegurarte es de que todo lo que mandes funcione. He llegado a ver algunos premontajes por ahí, que no deberían haberse enviado. No hace falta ajustarlos mucho, de hecho, yo no hago florituras, ni nada. Los premontajes los monto de la forma más clásica y fuera. Ya veremos lo que hacemos con eso. Pero que se pueda ver, que esté en *timing*… Lo importante es que el director vea que el *acting* funciona, y que está todo bien explicado.

***En todo caso, cuando acabas esta fase, el director se incorpora contigo a la sala de montaje.***

Eso es. Una vez que están todas las secuencias premontadas, empezamos a trabajar con el director. Generalmente hacemos un repaso secuencia por secuencia. Me ha pasado que a veces no vemos la película seguida. Si el director la quiere ver, no tengo problema. Pero normalmente ese primer visionado nos suele dar una depresión de tal nivel, que si se trata de un director que ya conozco, solemos preferir ponernos a trabajar primero un par de semanas, y visionarlo al completo después. Al principio vamos a lo gordo, y hay otras cosas que dejamos. No significa que finalicemos las secuencias para no volver a tocarlas. Simplemente, después de ese repaso inicial, ver el primer corte retocado, lo que yo llamo el *assemble*, es mejor.

A partir de ahí seguimos trabajando, retocando. A la vez que corriges las secuencias, ya vas pensando en la estructura. En la primera fase lo importante es la actuación y en esta segunda es ir encontrando la estructura. Un buen montador tiene que tener las reglas de la dramaturgia incorporadas, para que ya le salgan de forma inconsciente. Es lo que emparenta al montaje con el guion, la construcción dramática. Lo que no me interesa es aplicar sin más las leyes, imponerlas a la historia. Si la historia está bien con-

tada, tiende de manera natural a la estructura. Ésa es otra cosa positiva que vas aprendiendo con la práctica. Tú intenta explicar bien las cosas, piensa en el espectador. Porque tu objetivo es hacer que el espectador se enganche, que durante toda la narración esté pegado a la pantalla, para emocionarlo.

Eso es difícil. Con la comedia a veces la cagamos. Por ejemplo, en ocasiones pegamos tanto los gags, que con la risa no se oyen los chistes. El segundo está tan cerca del primero que no lo pillan. Pero ¿nos arriesgamos a dejar una pausa y que no funcione? Porque cuando no se ríen de un gag, en una sala llena… esa pausa genera un ambiente tan fuerte que el público deja de reírse durante un rato largo.

Mientras repasamos, hay cosas que aparcamos temporalmente, como diciendo: "Ya lo haré yo". Es decir, ya lo haré con tiempo cuando no esté el director. De todas formas, siempre hay un proceso de cierre. Yo normalmente pido al final dos semanas, que es como de ajustes. Ya me da igual que esté el director o no. Esto lo aprendí a partir de las primeras películas. A veces les estás quitando un minuto, que no es lo prioritario. Otras veces es añadir.

***¿Ese manejo de la dramaturgia es algo intuitivo o se puede aprender? Lo digo porque muchos lectores de esta entrevista serán jóvenes a los que les gustaría dedicarse a esto y querrán saber cómo hacerlo.***

Creo que lo llevas dentro, pero de haber visto mucho cine. Ese conocimiento lo tiene el espectador medio, lo tiene cualquiera. Si hicieras las preguntas correctas a… mi madre, por ejemplo, que también ve mucho cine, verías que conocen la dramaturgia, sin saberlo. Todos lo tenemos interiorizado.

No digo que no venga bien leerse unos cuantos libros. Eso te va a ayudar a ponerle nombre a las cosas. Pero leérselos sin ver cine no sirve de nada. También recomiendo las escuelas de cine. Pero no se puede sustituir la experiencia de ver cine. Todas las personas con las que trabajo y que admiro son cinéfilos. Eso no significa que sólo vean películas de Bergman. Los hay que prefieren el cine comercial. Me da igual cine europeo o chino, pero la formación de un montador, o de un director, implica por un lado la práctica, y por otro ver películas.

En mi caso, yo vi cine sin parar desde niño, de todo tipo, si saber que me iba a dedicar a esto. Recuerdo un pase de *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975), que supuso una especie de epifanía. Ya la había visto muchas veces antes, era una de mis favoritas, pero con dieciocho años, la reeditaron en VHS y fue la primera vez que me di cuenta de que había una construcción muy pensada desde el punto de vista de dirección, montaje... Poco tiempo después decidí intentar entrar en la Escuela de Cine. En el primer momento no me seleccionaron, y lo volví a intentar dos o tres años después, adonde llegué ya con un bagaje importante.

***En esta profesión que es tan sacrificada, los que deciden dedicarse a ella suelen hacerlo por vocación, por amor al cine.***

El objetivo es que no parezca trabajo. Obviamente lo es, porque me pagan, vivo de esto, pero no tengo la sensación de estar trabajando, sino de hacer lo que quiero. Algún día cuesta más, claro.

Lo que me encanta con los directores, en la fase posterior, es que estamos montando, pero también hablamos a ratos de películas… sobre todo con los que tengo amistad. A veces, con Javi [Ruiz Caldera] o con Carlos [Therón] nos damos cuenta de que llevamos media hora hablando de otras cosas y que tenemos que volver a montar.

***Has repetido bastante con algunos directores con los que ya tienes mucha confianza. ¿Tu forma de trabajo cambia en función de la persona con la que estás trabajando o es más o menos la misma siempre?***

No cambio mucho el sistema, aunque tampoco lo impongo. Pero como veo que funciona… Los directores que he mencionado son ejemplos muy distintos. A ambos les mando el material montado del día anterior. Javi me llama desde el *set* tantas veces como secuencias le envío, para decirme qué le parecen. Carlos no me llama nunca. Hablamos de vez en cuando, pero no le hace falta ir llamándome.

Cada director le da más importancia a unas cosas que a otras. Por ejemplo, Paco León prioriza sobre todo la interpretación de los actores. No es que improvise más, pero luego te enteras que en *Kiki, el amor se hace* (Paco León, 2016), a veces no tenían los diálogos sino sólo la situación.

***¿Normalmente los directores están en la sala contigo todo el rato? Porque algunos nos han comentado que acuden a ver cosas concretas y el resto del tiempo se van.***

Siempre se quedan. He tenido la suerte de que últimamente sólo he trabajado con amigos, que están en montaje todo lo que pueden. A mí no me molesta nada. Hay veces que sería mejor montar solo, pero por la pérdida de tiempo de estar hablando y pasándolo bien. Yo acostumbro a llegar un poco antes, para aprovechar un poco: quizás a las 9 y ellos a las 11.

El triunfo más grande es que el director y tú estéis deseando ir a la sala. Hace mucho tuve la experiencia de que me daba pereza que llegara la hora de comer para no tener que ir con alguien, pero es algo excepcional.

Y también he comprobado ahora, como director sin ser montador [en el momento de esta entrevista, acababa de terminar *Malnazidos*, que codirigió con Javier Ruiz Caldera], que se está muy bien en la sala de montaje, viendo o hablando, con los pies encima de la mesa… [risas].

***Como montador, ¿con qué equipo humano cuentas?***

Me pasa una cosa, últimamente la propia casa de postproducción se encarga de la sincronización.

***¿Una empresa en la que montas o tú tienes tu estudio?***

Yo tengo mi estudio. Las últimas producciones han sido en Madrid, pero durante el rodaje yo he seguido en Barcelona, hasta que ya me he ido allí para ir reuniéndome con el director. Ha coincidido que en Deluxe o en la empresa de postproducción, ponían a una persona para sincronizar. Lo que yo necesito es que además de sincronizar, ordenen el material, pero me da igual si lo hacen en mi sala, a las horas a las que no estoy, o que lo hagan a distancia.

***¿Te gusta que te ordenen los clips de alguna manera especial antes de empezar a montar?***

No. Me basta con que me pongan todas las tomas numeradas por orden de claqueta en una *bin*. No me hace falta ni siquiera que me describan qué tipo de plano son, si plano general o primer plano. Y eso que a veces pa-

rezco idiota, porque para encontrar algo tengo que ir abriendo todo, pero creo que eso me mantiene despierto a mí también.

***¿Estás conectado con ellos en red?***

O lo cuelgan en una FTP. Normalmente se sube el material a un servidor, tanto el audio como la imagen. Los dos nos descargamos ese material, y la persona que sincroniza sólo tiene que pasarme el proyecto. Lo que no quiero es alguien que me premonte. No he tenido buenas experiencias, y no ha sido por culpa de la persona que me lo hacía, sino por mis propias dudas.

***A veces otros compañeros sí se apoyan en los ayudantes para labores como sonorizar la copia antes de un pase, o para temas de efectos.***

Depende. Lo de preparar el corte para verlo, depende del volumen de trabajo. Si es poco, lo hago yo mismo, como lo de colocar los efectos que vengan. Si es mucho lío, entonces sí, o si no tengo gente, igual aviso para que busquen a alguien. En *Superlópez* (Javier Ruiz Caldera, 2018), que había muchos efectos, sí teníamos a una persona. Y al final también, claro, para sacar todos los materiales para los distintos departamentos y los procesos posteriores.

Yo casi nunca me encuentro con nadie. En rodaje estoy solo, y cuando viene el director estamos los dos. El trabajo de ayudante lo puede hacer en otro sitio.

***¿Qué les recomiendas a los que quieren dedicarse a esto? Algunos sugieren la vía de ayudante para empezar, pero otros han dicho que se trata de trabajos tan diferentes que no tiene mucho sentido.***

No es mala manera. Yo pensaba que tendría que hacerlo así, aunque nunca hice de asistente. Empecé a montar directamente, pero porque tuve suerte. Después de terminar en la ESCAC, fui a México a estudiar un curso. Remonté el corto de un amigo, y gracias a ese contacto me ofrecieron un largometraje (*Nicotina*, Hugo Rodríguez, 2003). A partir de ahí no fue todo perfecto. Yo pensaba que me llamarían enseguida para más cosas, pero tuve que esperar, mientras montaba para seguir viviendo, por ejemplo, *castings*.

Un tiempo después me enteré de que un director estaba preparando

otra película, *Matando cabos* (Alejandro Lozano, 2004). Me presenté, y le dije que me gustaría montarla. Él me contestó que ya tenía varios editores que se habían ofrecido, pero me invitó a ir por la productora para pasarme el guion. Esa misma noche lo leí, tomando mis notas y al día siguiente le llamé para comentarlo. Me parecía lo más lógico. Le dije lo que me había gustado, y algunas sugerencias que se me habían ocurrido. Después, como siempre pasa, nos pusimos a hablar de cine. Al final me dijo que quería que la hiciera yo. La razón es que de todos los montadores a los que les había pasado el guion, yo era el primero que le había contestado, algo que no me podía imaginar.

Es decir, que sin duda tuve suerte, pero al mismo tiempo también me había esforzado. Me ofrecieron el primer largo porque había hecho un buen trabajo con el corto. Y este segundo porque habían visto el anterior, les había gustado, y había mostrado mucho interés. La de *Nicotina* ganó el premio Ariel al Mejor Montaje, el equivalente al Goya de la Academia de México. Y al año siguiente también me nominaron por *Matando cabos*. Se corrió la voz y empecé a trabajar más seguido. Yo creo que te lo tienes que currar por ahí.

Desde luego otra vía es ser asistente e intentar montar. Aunque tampoco he tenido muchos asistentes que me hayan pedido montar cosas. Es mucho trabajo. Las vías para ser montador son ésas, y la escuela, claro. Por muy cinéfilo que yo fuera, si no hubiera entrado en la ESCAC no creo que ahora estuviera haciendo esta entrevista, ni tendría los amigos que tengo.

Aconsejo montar todo lo que se pueda y ver cine como locos, pero películas. Muchos alumnos lo que ven son series, que no es lo mismo. Excepto muy contadas excepciones son material efímero. Está bien para entretenerse, pero se saca poco aprendizaje.

***Tú también has hecho unas cuantas series. ¿Las afrontas de una manera distinta a un largometraje?***

No. Yo lo enfoco exactamente igual. También es verdad que las que he hecho estaban un poco concebidas como algo autoral. Lo que no me ha interesado, de momento, es participar en una producción con muchos más montadores. Aunque en el caso particular de *Arde Madrid* (Paco León

y Anna R. Costa, 2018) sí nos repartimos los capítulos, cuatro yo y cuatro Ana Álvarez Ossorio.

***¿Te involucras mucho en los procesos posteriores? Estoy pensando en edición de sonido, mezclas…***

No, no me interesa. Además, no creo que sea mi trabajo. Yo hago el montaje y cuando termino voy a por otra. Evidentemente veo las películas y alguna vez pienso que esto lo hubiera hecho de otra forma, pero no creo que deba llevar la postproducción.

Le he cogido interés a esos procesos por la dirección. Me gusta que me enseñen los efectos, o el sonido. Justo en este momento [2020] estamos con la música, y en la sala estamos los que tenemos que estar: los dos directores y el músico. Cuando hemos ido a ver efectos digitales estábamos la coordinadora de postpo, la que estaba haciendo esos efectos y los directores.

***En relación con la música, ¿sueles utilizar temas de referencia para el montaje?***

Yo nunca monto con músicas. Nunca. Pero luego sí le pongo.

***¿Te refieres a que se la pones al acabar de montar?***

Sí. Lo que me pasa es que, si veo que la secuencia pide una música, como que inconscientemente me va entrando. Mentalmente la voy poniendo desde antes.

***Pero las eliges ¿pensando que son provisionales?***

Sí. Me he metido en bastantes problemas, porque alguna música que he puesto, sobre todo canciones, luego el director quiere que se mantenga de forma definitiva. Queda tan bien… He tenido llamadas de algún productor amigo diciendo que no fuera tan cabrón. Porque yo no me corto. Pongo algunas que sé que son imposibles. Por ejemplo, en *Superlópez* hay una canción de Los Doors. Se me ocurrió, pero sin pensar que luego pudiéramos tenerla de verdad. Lo que ocurre es que después se intentaron otras canciones y un *score*, y no funcionó.

En la secuencia final de *Mira lo que has hecho* en la que hay una especie de clímax, la canción de Kate Bush la puse yo, y ya se quedó. Había una

señalada desde el guion, una de los Who, pero no iba bien. Después de ver las dos, Javi [Ruiz Caldera] me dijo que le mandara la nueva a Berto.

Además hay algunas pelis, como por ejemplo, *Malnazidos*, que no se pueden ver sin música. Normalmente elegimos músicas de referencia de obras maestras. Pero no es una guía para el músico. No se trata de que el músico haga algo que se parezca a ella, sino que las utilizamos para comunicarnos con él. Por ejemplo, le podemos decir que la referencia es más luminosa o más triste.

***Esas referencias, ¿se quedan cuando hacéis pases para mostrar la película?***

Sí. Cuando se la vas a mostrar a los productores tienes que arroparla un poco. Aunque casi todo el mundo te dice que saben ver material que no está terminado, no es verdad. Y los compositores, por mucho que hayan empezado antes su trabajo, no llegan a tiempo para esa fase.

***A veces, cuando en un visionado se señala algo que no ha gustado, cuesta distinguir si es porque está mal de verdad, o es porque el aspecto de la imagen o el sonido están todavía sin pulir.***

Es una de las capacidades que tienes que tener: saber dilucidar si te lo dicen por una razón o por otra. Y en ocasiones estás tan metido que no es fácil. Me ha llegado a pasar que cuando ha habido algo que no se ha entendido, mi reacción mental ha sido: "¿Cómo no habéis entendido esto que es tan obvio? ¿Sois idiotas?" Y luego, claro, te das cuenta de que el idiota eres tú.

***Cuando llevas tanto tiempo dándole vueltas al mismo montaje, das cosas por sentadas…***

Sí. Por un lado, te viene muy bien enseñarla, pero también tiene sus problemas. Obviamente a los productores hay que mostrársela, o a la cadena. Pero con el resto, como los que la ven son casi siempre amigos, que se dedican a esto… a veces se fijan en cosas que al público general le dan igual. Los espectadores entienden mucho más de lo que pensamos. Intento meterme en su cabeza, porque son los que me interesan.

Lo que he hecho en alguna ocasión es ir a una sala comercial una semana después del estreno. Elegía un pase que fuera a estar petado de

gente, por ejemplo una fiesta del cine, y me he encontrado con muchas sorpresas. Estuve en un pase de *Kiki* lleno de risas. Lo que me llamaba la atención era la intensidad de ciertos momentos. Cuando lo montábamos, no nos lo podíamos imaginar, ni siquiera los directores. ¿El mejor *gag* era éste?

***Pero en esas comedias súper taquilleras, y tú has montado bastantes, ¿hacéis también antes algún visionado con público, organizado de forma profesional, con focus groups, expertos de marketing…?***

Antes hacíamos más de eso. En algunas ha habido *screen test*, con un cuestionario, pero en las últimas no. Lo que llamamos es a personas que no son del mundo cinematográfico. Por ejemplo, mi hermano es bombero, pero desde que yo soy padre, va al cine más que yo. Se lo enseñamos a amigos que no se dedican a esto, y a veces es más útil porque nos explican con lenguaje muy llano si no han entendido algo, o si no les hace gracia el chiste. El montaje no lo ven, por fortuna. El espectador no tiene que ver el montaje.

***Para estos pases ¿hacéis una mezcla provisional? Lo que nos interesa es saber hasta qué punto está vestido el montaje cuando lo mostráis.***

Depende. En los primeros no, pero por ejemplo, en algún pase importante de *Malnazidos*, que era de Mediaset, sí se decidió realizar esa mezcla. En cuanto a currarse mucho el sonido, a mí me ponen un poco nervioso los *timeline* con muchas pistas. Tengo una de vídeo y un par de audio, y ya está. Salvo algún efecto que tenga que meter, no hay más. Al de sonido le pido un *mixdown* de todos los micros [en estéreo]. Y yo no necesito poner muchos sonidos. Por ejemplo, en una secuencia de hospital, no le pongo un ambiente de hospital, aunque me salten algunas tomas entre sí. Creo que el montador tiene que saber ver sin eso. Lo que sí pongo son los sonidos narrativos: si suena un timbre o un teléfono, lo pongo. Pero si una secuencia transcurre en un coche, no pongo el fondo de coche. Creo que va a distraer al director. Me gusta en crudo. Ya sé que, a partir de ahí, en la siguiente fase de edición de sonido, sólo puede ir a mejor. Cuando veo algo que está medio sonorizado antes de que le toque, me da la sensación de que estamos intentando ocultar algo.

Los directores tampoco lo necesitan, porque si no, me lo hubiesen pedido.

***Antes el director tenía la última palabra en el apartado artístico. Pero en los últimos tiempos parece que el productor, o el showrunner en las series, están cogiendo esa responsabilidad de forma activa.***

En las películas que yo hago los productores tienen todo el poder de decisión. He visto incluso conflictos en los que los productores, o la cadena, o la distribuidora, dicen que hay que hacer otra cosa. Y lo entiendo. No digo que lo comparta, pero puedo entender sus razones. Hay batallas que el director gana o pierde. Es el pan de cada día. Yo hace tiempo que asimilé que esto no es una lucha: me ha podido molestar que un director me cambiara algo, pero me he relajado, porque sé que es su película.

***¿Pero te ha ocurrido que se cambian cosas sin que siquiera esté el director presente?***

A mí no me ha ocurrido, pero sí que conozco anécdotas similares. Incluso algún producto que estaba ya colgado en la plataforma y se reformó después.

***¡Madre mía! Es la pesadilla del montaje, que nunca se acaba de cerrar por completo.***

Por ejemplo, en *Superlópez* hubo cambios después de recibir los efectos especiales. La pelea final, nosotros la montamos sin tener el robot. Entonces, algunos planos que nos llegaron después, eran más largos. Incluso estando en conformado, con el efecto hecho, retocamos algunos planos de montaje.

***¿Quizás porque los de efectos habían visto que necesitaban una mayor duración?***

Eso es. Es normal. En *Malnazidos*, teníamos el montaje cerrado, pero ahora, después de efectos, vamos a volver a abrirlo para tocar un par de planos que habían quedado cortos. Vamos a intentar contar con el montador, pero si no puede, los tenemos que retocar igual.

***¿Según van acabando esos planos de FX te los van mandando para que los incluyas en el montaje?***

Sí. Si aún no hemos cerrado el montaje, nos los mandan, y los voy poniendo. En *Superlópez* fueron llegando y los iba metiendo en la copia. Lo que

ocurre es que la mayoría de ellos no estaban terminados cuando acabamos montaje. En la batalla del robot había una previsualización. Y de hecho, durante las primeras etapas, a partir de un punto del montaje se daba paso a la batalla previsualizada.

***Esos planos de FX de Superlópez o Anacleto (Javier Ruiz Caldera, 2015), que también tenía muchos efectos, se planificaban antes de empezar a rodar ¿Tú estás en esa fase para dar tu opinión?***

No, no. Eso es cosa del director. En otra época sí pensaba que tenía que estar, pero ahora no. Y lo mismo después. Si Javi tiene que remontar algo, lo hace y punto. Puede que haya montadores a los que sí les interese controlar toda esta etapa de la postproducción.

Si yo tengo tiempo entre un proyecto y otro, que a veces pasa, prefiero descansar, ocuparme de los niños, leer cómics…

***Por último, ¿has percibido que el ritmo de montaje ha ido cambiando a lo largo del tiempo? Recuerdo algún ejemplo que Pepe Salcedo ponía en sus clases, de clásicos que habría que retocar si se montaran en la actualidad.***

Sí, sí lo he notado, pero no me molesta. Hay que verlas en su contexto, aunque ahora alguna pueda parecer larga, hay que entrar en el *mood*. Y luego hay otras que son obras maestras absolutas. Ayer justo estuve viendo *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), y me gustaba todo, hasta el final del psicólogo, que antes me chirriaba más, me pareció interesante. No le tocaría nada de ritmo. *La semilla del diablo* (Roman Polanski, 1968) igual. *Uno, dos, tres* de Billy Wilder (1967) es el zenit del ritmo en comedia. Imposible, no ya mejorarla, sino llegar a eso. *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) supongo que se montó en moviola, y ahora la intentas hacer con las herramientas digitales y no te sale. Hay muchas que me parecen la mejor película de la historia [risas].

# Julia Juaniz

Nominada al Goya por *Iberia* (2005) y *Goya en Burdeos* (1999), ambas de Carlos Saura. Conocida además por *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004) y el documental *Charlie Chaplin, Searching for the Tramp* (Carmen Chaplin, 2024).

🔗 Link a la filmografía completa de Julia Juaniz en IMDB.com 🔗

Julia Juaniz

***¿Cómo empezaste a dedicarte al montaje?***

Yo nací en Arellano, que es un pueblo de Navarra con sólo 100 habitantes. A pesar de eso tenía cine, y mis padres nos llevaban todas las semanas a los 4 hermanos, a veces el sábado y el domingo a ver la misma película. Cuando mi madre tenía que castigarnos, nos amenazaba con prohibirnos ir, pero como ella misma estaba deseándolo, al final siempre nos llevaban. Así pasé los primeros diez años de mi vida. No sabría decir qué entendía de las películas de aquella época. Unas me parecían maravillosas y en otras pasaba muchísimo miedo. Pensaba que todo lo que veía era real. Cuando algún niño lloraba, siempre se oía una voz desde atrás: "¡El cine es mentira!". Pero lo cierto es que el cine me atrapaba, quería vivir él.

Con el tiempo, me enviaron a estudiar a Pamplona, a la casa donde ya estaban mis hermanos mayores. A ellos les seguía gustando ir al cine por la noche, pero yo era pequeña, así que les chantajeaba, diciéndoles que si no me llevaban con ellos, se lo diría a mis padres (que seguían en el pueblo). En todo caso siempre nos contábamos las películas que el otro no había visto, lo que era muy emocionante porque había que imaginarlas. Era algo que hacía crecer la imaginación.

Yo hubiera querido estudiar cine pero en ese momento no había lo que ahora. Simplemente acepté que era imposible. Así que como mi mejor amiga iba a hacer medicina a Zaragoza, decidí que yo también. Durante unos años me fue bien, hasta creamos un cineclub en la universidad, aunque finalmente me di cuenta de que no era lo mío. Aprovechando que mi hermano estaba en Londres, en 1985 me fui allí. Fue un disgusto en casa. Ellos querían que acabara la carrera y que luego, si acaso, hiciera otra cosa o cine. Como no quería que me dieran dinero, maltrabajé limpiando casas, en un restaurante japonés… Me apunté a clases de cine, pero sufría, porque había estudiado francés y no sabía mucho inglés.

De vuelta en España lo de llegar al mundo del cine parecía imposible, pero tenía claro que sería cineasta. La única oportunidad que vi para entrar fue cuando me dijeron que hablara con el director Javier Aguirre, que iba a realizar *La monja alférez* (1987). En la conversación se me saltaban las lágrimas, pero le convencí. Le dije que no tenía en mente ninguna especialidad, tan sólo prometí que no sería un gasto, no comería ni un bocadillo.

A partir de ahí, fui pasando de meritoria por algunas películas en cámara, dirección y montaje. Me fui a vivir a Madrid. Trabajé unos años con el montador Juan Ignacio San Mateo al que también le estoy agradecida de que me diera la oportunidad. Cuando yo veía que podía, le iba preguntando por qué hacía las cosas, y así iba aprendiendo. Una de sus películas fue *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1987), lo que me permitió el contacto con esa productora. En aquella época, mientras seguía de auxiliar, monté bastantes cortometrajes. Es un ejercicio buenísimo porque te permite experimentar, aprender a tomar decisiones. Entonces le propusieron a Juan un documental, pero se iba de vacaciones por lo que se lo ofreció a su ayudante, que también se quería ir. Finalmente me preguntaron si yo estaría interesada en hacerlo: *El tiempo de Neville* (Pedro Carvajal y Javier Castro, 1990). Les dejé claro que no tenía mucha experiencia montando, pero por supuesto que quería. Después esa misma productora me llamó para una película, *Martes de carnaval* (Fernando Bauluz y Pedro Carvajal, 1991). Me mandaron a Cinearte con una moviola un poco estropeada. Había personas que decían que me iban a echar… Es que hacía muchos años que nadie había pasado de ayudante a montador. Había muchos que estaban esperando dar el salto. Yo me dejé la piel por hacerlo bien, horas y horas hasta que se cerraba el estudio.

Desde entonces llevo trabajando en esto. He montado con diferentes directores. Reconozco que ha sido una suerte haber podido colaborar con Basilio Martín Patino, Víctor Erice y Carlos Saura. Luego incluso he dirigido cortos, algún documental…

***No teníamos apuntada tu colaboración con Erice.***

Sí, en *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992). Trabajar con Erice era un sueño que tenía desde que vine a Madrid. Estando de auxiliar ya se lo había comentado a mis compañeros y se reían de mí.

Esa película se la propusieron a Juan San Mateo, pero él estaba haciendo otra. Entonces me ofreció que fuera con él de ayudante. Yo ya había montado cosas, pero dije que por supuesto que iría de ayudante. La idea era que Juan vendría sólo por las mañanas y yo estaría durante todo el día, y por lo tanto continuaría montándola por las tardes. Cuando terminó la otra película, Juan se incorporó a ésta todo el tiempo y la acabó él, pero

fue como un máster porque el proceso completo duró 9 meses. Además, por las tardes también venía el amigo de Erice, Jos Oliver, y nos poníamos a hablar de cine…

Con Erice también monté las cuatro piezas de Antonio López que van en los extras del DVD. Y *Alumbramiento* (Víctor Erice, 2002), un cortometraje integrado en el proyecto *Ten Minutes Older: The trumpet* (Jarmusch, Kaurismäki, Wenders et al, 2002).

Después de eso yo seguí montando, me iban saliendo películas… Al principio me tocaron directores más jóvenes.

***A ti te tocó en primera persona la transición de la moviola a la tecnología digital. ¿Cómo viviste aquello?***

La primera vez que me hablaron de ello fue un productor, José María Lara, que lo había visto en Cannes. Me dijo que era el futuro del montaje. Me enteré de que había una escuela en Francia donde daban un curso de Avid. Pagué muchísimo y nos lo dieron en inglés en un fin de semana, a mí y a otro chico inglés. Me pareció fantástico. Intenté hacer alguna película con ese sistema, pero no era fácil. No había ordenadores con el programa. Al final tardó mucho en tocarme una con Avid. Creo que fue en la de *Pajarico* (Carlos Saura, 1997)

Para mí es una maravilla. Es mucho mejor. Es un paso que no me ha dado ninguna pena, todo lo contrario. He sido una defensora del Avid desde el principio. Tienes más posibilidades de guardar todas las versiones que haces de cada secuencia, poner más pistas de sonido. ¡Cuidado! Eran cosas que en moviola también hacías, pero costaba más tiempo. Y luego he probado el Final Cut, en algún documental, aunque ahora prefiero seguir en Avid.

Lo bueno es que yo seguía montando como si fuera moviola, es decir, pensando mucho las cosas antes de montar. Yo no soy de las que voy pegando los planos para ver qué tal. Es decir, veo mucho el material antes de montarlo. Eso lo he mantenido igual. Estoy muy agradecida por haber trabajado en moviola, pero hay que avanzar. Como aparte del cine me gusta pintar, y uso el negativo de película como soporte, no echo de menos esa relación con el celuloide y poder tocarlo.

***¿Cuál es tu sistema de trabajo?***

Lo que me gusta es leer mucho antes el guion. Algunos directores preguntan y les doy mi opinión. He sido mentora de guiones en bastantes talleres. He leído muchos en la productora que tenía. En todo caso cuando empieza la película me lo sé de memoria. Luego no lo veo tanto, pero porque ya lo tengo muy claro en la cabeza. Además me gusta estudiar el tema. Si la película es de Goya, siento que tengo que ponerme más al día antes de empezar. O si el director me sugiere ver otras películas, soy muy obediente.

En cuanto al montaje, prefiero comenzar con el rodaje, así voy tranquila. Si ya está rodada no tengo problema, pero es mejor ir en paralelo, para ir avisando si ves que algo falla. Suelo ir al día. El ayudante me lo prepara todo, y lo primero es ir viendo el material. Además de las marcadas como buenas, les digo que también me pongan las que tengan alguna frase utilizable. Lo que sí le pido a la *script* es que, si alguna ya saben que está mal, porque se ha cortado a los 10 segundos o porque el decorado cambia, ésas no las veo (lo cual no significa que no les eche un vistazo en otro momento, si hace falta).

Como decía, mi base ha sido la moviola, es decir, pensar antes de hacer. Además suelo dejar los cortes un poco más largos. Y si el primer día que la monto no me acabo de decidir por una toma o por otra para una frase, dejo las dos. Ya decidiré con qué versión me quedo.

A lo que no hago mucho caso es al *raccord*. Para mí eso es muy fácil. Quitando alguna excepción, me salen intuitivamente los cortes, incluso engañando aunque no haya continuidad, así que al principio no le doy importancia. Ya lo ajustaré más adelante. Lo que suelo hacer es que las repaso al día siguiente. Es decir, a la mañana, cuando voy fresca, veo las secuencias que tengo empezadas, y a la tarde organizo las nuevas.

***¿Vas enseñando esos montajes al director o te esperas hasta el final del rodaje?***

Sí. En general sí los enseño. Cuando tengo un bloque de varios minutos se lo mando y después de hablar vamos corrigiendo. También para que vean el camino de los actores. O por si algo de lo que ven les hace cambiar un poco el guion. Sólo uno me pidió no ver material hasta el final, porque se iba a poner nervioso. Pues nada, eso lo respeto, aunque yo le voy lla-

mando para decir que todo está bien. Si algo no funciona, o yo veo que falta, lo digo. Con todo respeto, pero aviso.

O por ejemplo, una vez a dirección le impusieron una famosa, pero que no era actriz. Así que me dijeron: "Por favor, ponte con sus secuencias en primer lugar, porque no sé si se van a poder montar". Todo lo que me llegaba de ella tenía prioridad. Afortunadamente lo que les iba diciendo era: "Tranquilos, que sí vale". Es mucho trabajo porque tienes que hacer 60 tomas, y en montaje ir muy despacito, pero cuando por fin lo tenía, la secuencia funcionaba.

Por otro lado, a mí me gusta ir a los rodajes. Aunque es mucho trabajo, pero si puedo, voy a enseñar lo que tenga. En *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) el *set* estaba justo en el estudio de montaje, así que podía subir él mismo a verme. En Italia igual [*Don Giovanni*, Carlos Saura, 2009]. *Tango* (Carlos Saura, 1998), se hacía en Argentina, y yo estaba allí. Cuando ellos iban a acabar, venía un chofer a llevarme con ellos. Normalmente lo veíamos juntos. *Taxi* (Carlos Saura, 1996) la rodaron en Segovia y yo fui algún sábado para mostrárselo, o para explicarle por qué había hecho ciertas cosas.

Esa película, cuando empecé a trabajar con Saura, fue un cambio, porque él me pidió que fuera montando mientras rodaba. Antes, las producciones que había hecho eran casi todas primeras obras. Entonces, encontrarme con esa libertad, incluso para elegir las tomas, fue un choque mental. No es que no me atreviera a hacerlo sola, es que hacerlo sin él me parecía mal. Sé que es contradictorio. Me tuvo que decir por segunda vez que fuera empezando a montar, para que yo pensara: "Claro, es verdad. Él ya sabe lo que ha rodado. Si no le gusta, ya lo cambiará". Es un método que va muy bien. Luego cuando se acababa el rodaje, repasábamos todo el montaje. Él venía conmigo por las mañanas, y yo por la tarde me quedaba arreglando más cosas.

Por eso a mí no me gusta que me digan cómo montar cada escena. Eso me pone muy nerviosa. Si me dan libertad, mi cabeza es mucho más creativa. Si alguien te dice, plano por plano, lo que has de hacer, te limita lo que puedes aportar. El director sabe perfectamente lo que ha rodado. Su idea la conserva siempre, pero si lo que yo le ofrezco es mejor, puede aprove-

charlo. Si me lo dice, pongo su versión. De hecho, con Saura, a veces se quedaba lo que él había pensado, otras lo que había hecho yo, y en ocasiones cogíamos mitad de cada una. Es una conversación con ellos. Si hay un plano que no vale, lo cambias... Siempre me he llevado bien con los directores. Bueno, me acuerdo de uno al que le dije que había tres secuencias que sobraban, que era mejor quitarlas. Al principio se puso un poco tenso. Me llegó a decir que él llevaba mucho tiempo dándole vueltas al guion, pero al final todo fue bien, y además las secuencias se quitaron. La película estaba mejor así.

***¿Qué le aconsejarías entonces a los directores para conseguir el mejor montaje?***

Más que un consejo les diría que se fíen. Si han elegido a alguien es para fiarse, si no, mejor coger a otro. Como decíamos antes, los directores siempre tienen la posibilidad de aceptar lo que les ofrece el montador, o no. Pero lo inteligente es mirarlo. Algunos tienen el miedo de que les engañes, pero eso no lo he hecho en mi vida, ni quiero. Si hago algún cambio importante sin él, se lo cuento. Además que yo, más que para un director, trabajo para la película. Cuando hice la primera con Saura no pensaba que me volvería a llamar. La relación había sido fantástica, pero cuando me ofrecieron la siguiente, pregunté: "Pero, ¿Carlos sabe que me estáis llamando otra vez a mí?". Así que yo, si opino, es por la película, no por quedar bien con el director o el productor, para que me vuelvan a dar trabajo.

***Antes de dar por cerrado el montaje de imagen, ¿hacéis algún tipo de pase, con público o con amigos?***

Sí. Lo intento siempre. En la mayoría se hace una proyección en grande. No en un cine comercial, pero sí en algún estudio con una sala. Es muy recomendable.

A mí no me va a influir en la medida de los planos. Pero además de ver algo en lo que no te habías fijado, cosas puntuales, puede que haya algún comentario de la gente que te haga pensar. El lunes me reuniré con el director de esta última película que estoy montando, y a ver qué cambiamos, de la estructura o de la historia. Yo tengo dos cosas en la cabeza que todavía no ha querido hacer. Ya veremos. En todo caso no será mucho, pero es importante ver la reacción de la proyección.

***¿Utilizáis música de referencia mientras montáis?***

Depende. He hecho muchos musicales en los que ya tenía los temas desde el rodaje. En las otras, según el director. Ahora con la tecnología digital es fácil ir arropándola con sonidos o con músicas. En el primer corte yo prefiero concentrarme en los diálogos. Es más, cuando ya está casi terminada, hago el ejercicio de quitar elementos para verla sólo con los diálogos. Es decir, aunque ya tengas la música, es muy interesante quitarla momentáneamente para hacer un visionado.

Luego hay directores que van trayendo músicas. Me amoldo. El peligro que eso tiene, es que son bandas sonoras muy conocidas, que quedan muy bien, y a ver cómo se sustituye luego eso.

También depende del tiempo que hay. Esa teoría de que sólo hay 10 semanas para todas las películas, no la entiendo. Es algo que se repite últimamente, pero cada una debería ser diferente. Si no te funciona el montaje, hay que pensar. Lo que hacemos se queda para siempre.

***En cuanto a lo que hablabas de arropar, ¿hasta qué punto dejas vestida tu secuencia?***

Por ejemplo, la que acabamos de hacer, perfecta. Está para proyectar. Le hemos quitado ruidos, pájaros, hasta unas moscas que molestaban. También hemos añadido diferentes sonidos en varias capas.

***¿Eso se lo encargas al ayudante o lo has hecho tú misma?***

Depende del trabajo que tengamos, pero en general, a mí los ayudantes sí me hacen bastante del sonido.

Era ideal, porque mientras que yo iba terminando secuencias, se las pasaba y él las iba arropando de sonido. He tenido ayudantes estupendos, que me han durado 5 años. El último es como si fuera mi hijo mayor. Ahora, a veces te quieren quitar el ayudante después del proceso de sincronizar.

Así que lo del sonido depende de que lo tengas. No en todas lo dejamos tan acabado, pero lo básico sí lo tienes que poner: un teléfono que suena o un coche que pasa. Cuando estás solo, lo primero que tienes que hacer es ocuparte de la imagen. Si no tienes tiempo, no te puedes poner a vestirla, aunque no sea el sonido definitivo.

De todas formas, yo tengo esa manía que comentaba, y es que hay una vez en que la paso sin todas esas pistas, sólo en bruto, pero lo hago para ver otras cosas y pensar. Desde luego lo mejor es tener la película sonorizada. Lo mismo que verla en pantalla grande. Para mí, debería ser obligatorio.

***La única razón de que te quiten al ayudante después del rodaje es económica, ¿correcto?***

Claro, pero eso se lo están haciendo a todos los montadores. Yo seré la que he aguantado más tiempo con ayudantes. He peleado por eso y me he bajado el sueldo. Es una práctica española que no entiendo. Me parece importante decirlo porque además del trabajo puro de montaje hay que hacer más. Te piden una copia en *Quicktime* para el productor, o si necesitas una música, o mandar unos archivos para los de FX… Es que tienes que tener la cabeza a veinte cosas. Pero la culpa es nuestra por aceptar esas condiciones. Además no es lógico, porque un montador cobra más que un ayudante, así que les sale a cuenta tener un ayudante durante todo el proceso.

***¿Qué consejos les darías a los que se quieren dedicar a esto del montaje?***

Sería bueno que fueran a ver cómo se hace una película. Ir a una escuela no te convierte automáticamente en montador. Es importante que vayan de meritorios. Yo lo he hecho, y a cambio he aprendido. Además, por eso he tenido muchos meritorios a mi cargo, porque agradezco lo que hicieron conmigo. Tenía más antes, sobre todo cuando trabajaba en estudios, ahora es más difícil porque te tienen que conocer.

***¿Qué es lo que más aprecias en esas personas a la hora de seleccionarlas? O simplemente, ¿qué debería aprender alguien que quiera ser montador?***

Sobre todo, que tengan interés y les guste lo que hacen. Lo importante no es el título que tengan, sino que amen el cine. Yo no pido que hagan mil horas, a nadie le digo que se quede ni un minuto más, pero me fastidia que estén pendientes del reloj. Si te gusta esto, sabes que tienes que estar. Luego es bueno que sepan idiomas porque te puede salir trabajo en otras lenguas.

Estar preparados en todos los niveles. Por supuesto tienen que tener imaginación, intuición, cultura general, porque no sólo es saber de cine, es viajar, tener vivencias… El trabajo de montaje exige ponerse en el lugar del público para proporcionarle exactamente lo que necesita ver, y crear emociones en el espectador.

***¿Qué opinas de la igualdad en el montaje? ¿Piensas que has tenido más dificultades para acceder a la profesión por ser mujer? ¿O para avanzar?***

El problema es que al principio del cine las que hacían este trabajo eran mujeres, por ejemplo, Dorothy Spencer [*La diligencia*, 1939] o Margaret Booth [*Ben-Hur*, 1959]. Anne Coates [*Lawrence de Arabia*, 1962] dijo: "Mientras fue un trabajo secundario, dejaron a las mujeres hacerlo, pero cuando la gente se dio cuenta de lo interesante y creativa que podía llegar a ser la edición, los hombres apartaron a las mujeres del camino y se hicieron cargo".

En España fue parecido. Estaba Madame Ochoa, que venía de Francia, Sara Ontañón, Mercedes Alonso, Petra de Nieva, Magdalena Pulido… Siempre recordaré a Mercedes Alonso, que me trató maravillosamente, aunque yo era meritoria.

Yo no he sentido discriminación por ser mujer. Pero creo que el camino de las mujeres en montaje no ha sido de igualdad. Sí que he visto cosas. Nunca me he callado porque he tenido mi carácter. Eso se ha dicho de mí, que tenía carácter, aunque simplemente he defendido lo que me parecía justo. Siempre con educación, pero no me he callado. Con suavidad, pero para que no volviera a ocurrir.

Por otro lado, si eres mujer y haces montaje, llega una edad en la que te van dejando de llamar. Si eres un chico puedes durar más años. Ésa es mi sensación, aunque igual hay que hacer más estudios.

***¿Cómo es tu relación con los procesos posteriores? En las primeras películas incluso harías tú misma el montaje de sonido.***

Sí, eso me tocó. Antiguamente hacía todo el montaje de sonido. Y esto me hizo entender la importancia que tiene en la edición cinematográfica, tanto

para ayudar en el propio montaje de imagen, como para manipular el tiempo y el ritmo.

Luego con el digital, ya había otra persona, pero yo estaba también siempre en la sala de sonido, no unos días, sino siempre. Saura también venía, pero menos. Era parte de mi trabajo, y me lo pagaban. Además, iba a mezclas, ya fuera en Londres o en Italia.

Pero en las películas de ahora entregas el montaje de imagen y no te enteras de más hasta el día del estreno. Suelo llamar al director o directora y le pregunto qué tal, pero nada más. Me parece duro, aunque te acostumbras.

***¿Aunque ya no os ocupéis de esa parte de vuestra responsabilidad anterior, crees que se os puede considerar autores, o al menos tan autores como pueden ser el guionista, el músico o el director de fotografía?***

Sí, sí. Creo que hacemos un trabajo creativo. Es una lucha y espero que en montaje se consiga porque nosotros deberíamos tener también derechos de autor. Todas esas decisiones sobre cómo dar forma a esas secuencias, son el acto creativo más increíble que alguien pueda tener. Hay variedad en la manera de funcionar, y algunos hacen una tarea más bien técnica. Pero otros nos consideramos artistas. A mí una labor de mover teclas no me interesa. El montaje requiere de la inspiración artística, del azar y la exactitud, la experiencia, la intuición, la imaginación... Pero el secreto es trabajo y trabajo. Como yo sí tengo ideas, para bien o para mal, sufro por las películas. A veces no duermo por las noches pensando en soluciones. O en el autobús. Lo que no voy a contar es si una idea concreta era mía o del director. Pero tengo claro que mi vida es el cine. Me moriría sin cine.

# Nacho Ruiz Capillas

Ganador del Goya al Mejor Montaje por *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) y nominado en otras 8 ocasiones, como *El 47* (Marcel Barrena, 2024) *Maixabel* (Iciar Bollaín, 2021), *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009) o *Los lunes al sol* (Fernando León, 2002). Ha montado muchos otros proyectos, desde series a cortometrajes como *Esposados* (Juan Carlos Fresnadillo, 1996), que fue nominado a los Oscar.

🔗 Link a la filmografía completa de Nacho Ruiz Capillas en IMDB.com 🔗

Nacho Ruiz Capillas

***¿Cómo empezaste? ¿Cómo fueron tus primeros pasos?***

Cuando yo empecé no había escuela de cine. Yo vengo de familia de cine, pero no de alta clase. Mi madre fue *script*. Mi abuelo fue director de fotografía. El negocio estaba en casa, pero no con palanca como para poder meterme. Me hubiera encantado, pero eso no lo pude disfrutar. Básicamente tuve la gran suerte de entrar en la productora de Elías Querejeta, que por aquel entonces estaba haciendo un proyecto de cortometrajes con gente joven (tanto directores como técnicos). Por una casualidad del destino entré en montaje, porque era de las pocas personas que entrevistaron que sabía sincronizar. Por entonces se utilizaba la moviola, y yo sabía manejarme de forma muy básica con ella. Así que aproveché la oportunidad, y monté un par de esos cortos. Después un par de largos… estuve varios años en esa productora, hice de garrapata y conseguí meterme en la industria. Me vino muy bien. Fue una gran universidad la de Elías Querejeta. Estoy muy agradecido a esa empresa y a ese señor en concreto.

***¿Cómo es tu método de trabajo? ¿Suele ser el mismo siempre o depende de cada proyecto?***

Depende del proyecto, claro. Pero desde hace unos cuantos años he desarrollado un cierto ostracismo. Cada vez trabajo más solo y en casa. Luego me reúno con el director, evidentemente. Pero procuro evitar las salas [de montaje] en oficinas. Me siento mejor así. Suelo estar conectado con mis ayudantes, que ahora es fácil y efectivo. Es un sistema que sigo ya desde antes de la pandemia.

***¿Quieres decir que los ayudantes también están en su propia casa haciendo su parte, pero todos conectados entre si?***

Sí, así trabajo yo. Ahora me pillas volviendo de Barcelona, porque después de haber premontado una serie, llega el momento en que he estado mano a mano con el director. Pero lo hemos hecho en el mismo apartamento en el que estoy viviendo allí. Es un sistema un poco *hippie* que no me pega mucho, pero me está funcionando bien.

***Tampoco es tan diferente a lo que han hecho los montadores toda la vida. Durante el rodaje casi todos trabajáis solos, al menos hasta después del primer corte, cuando se incorpora el director.***

Sí, pero eso se solía hacer en las oficinas de la productora, o donde nos mandaran. Salvo algunos como vosotros que teníais sala en propiedad, pero yo siempre he evitado eso. Y últimamente he desarrollado este método un poco excéntrico, de aislamiento. Se parece a lo que había antiguamente, que igual alguien se quedaba por la noche trabajando... como un farero.

***¿Cómo haces los primeros montajes? ¿Cómo te enfrentas al material? ¿Haces un visionado muy meticuloso? ¿Estudias antes las notas de la script, repasas el guion? ¿O prefieres una mirada más virgen?***

Yo suelo decir una ocurrencia que me parece que es ilustrativa. Hay que montar igual que los tiburones se comen a las personas: en círculos. A mí me gusta hacer un premontaje rápido, lo más rápido posible, casi sin mirar [tomas] dobles. Luego voy cerrando el círculo. Es decir que creo que lo hago al contrario de mis compañeros: veo el material después de montar, no al revés. Me parece que es más efectivo. Una vez que tengo algo montado, si voy descubriendo cosas en el material, las voy cambiando. Al menos es un sistema distinto al que yo aprendí.

***Hay de todo en la profesión. Algunos nos han dicho algo parecido. Que cogen las tomas marcadas como buenas, y con eso construyen la primera versión.***

Sí, algo así. Es un sistema más intuitivo y sobre todo más divertido. Y el aburrimiento en montaje es algo que conviene evitar. Te quita creatividad.

Bueno, es un método como cualquier otro, porque luego acabas viendo todo el material. Con el tiempo que pasas dándole vueltas al montaje, lo conocerías todo, incluso aunque no quisieras.

***Y luego el director va igualmente a tu casa a continuar el montaje… ¿O quizá va menos ahora? Algunos han comentado que el proceso se va asimilando a lo que se hace en edición de sonido: es decir que el director acude de vez en cuando para ir enseñándole cosas, en lugar de acompañarles todo el tiempo.***

La verdad es que la industria ha cambiado un poco desde que han llegado las plataformas. Se parece más a la tradicional norteamericana, lo que significa que una gran parte la hace el montador solo. No digo que tenga que

ser así, pero sucede bastante. Antes la distancia que había entre la edición que hacía el montador y la versión definitiva era muy amplia. Ahora se ha estrechado bastante, por razones industriales. No diría tanto como que es igual al editor de sonido, pero… De hecho, yo me muevo mucho con directores con los que tengo una relación personal. Se me da bien. Me gusta colaborar con ellos. Pero creo que esos montajes de 15 semanas con el director al lado, han pasado a la historia. No por mí, sino en general.

***En cualquier caso, ¿cómo es esa relación entre montador y director o directora?***

Yo suelo trabajar con gente que ya conozco. Pero supongo que lo más importante es la confianza, que es esencial para que se produzca la creatividad.

Además, no podemos olvidar que un director es el líder de un proyecto que igual tiene un presupuesto de tres millones de euros para gastar en año y medio, lo cual es más que muchos CEOs de empresas. Hay que transmitirles esa confianza. A mí se me da bien, me refiero a las relaciones sociales a corta distancia. En una discoteca no hago nada, pero si nos sentamos a hablar de la peli, tranquilamente uno al lado del otro… Creo que es una parte importante del trabajo. Aunque hay tantos directores, que las dinámicas varían mucho entre ellos. Montar películas es conocer gente. Entender sus proyectos.

De todas maneras, creo que los jóvenes que vienen ahora son más de la industria ésta que te comentaba. Están más hechos a trabajar sobre un premontaje. Ya no se asustan tanto cuando les presentas algo. Antes, con los directores de mediana edad había que tranquilizarles, porque se asustaban por defecto con cualquier cosa montada.

Ahora no. Lo entienden. Si no les gusta, lo cambian. Pero han entrado en esta dinámica que es más industrial y más efectiva.

***¿Qué consejos le darías a los directores noveles? ¿Cuál es la actitud más inteligente en la sala de montaje?***

Una vez, con un director dominicano, utilicé una metáfora que me sirvió para explicarlo, aunque es difícil de defender. Esto es como liar cigarrillos. Cuando yo era joven me resultaba muy complicado liar cigarrillos. Si lo

haces con cuidado, despacito, no te sale. Si lo haces rápido, tienes más posibilidad. Está relacionado con lo que hemos hablado antes. Prefiero conseguir algo rápido, y luego irlo retocando obsesivamente, no al revés. Es la mejor solución.

***¿Con qué equipo humano cuentas?***

Normalmente yo trabajo con dos ayudantes: María José Almela y Agustín Serna. En una película nunca tengo a los dos a la vez, en cambio en las series sí. Es conveniente, aunque cada uno tenga funciones distintas, porque los *deliveries* son muy complicados.

Nosotros trabajamos con un *software* para estar conectados. Mientras están encendidos los discos duros, se emparejan, de forma que los tres tenemos una copia clonada del proyecto en todo momento. Además tenemos otros programas para que mi ayudante pueda trabajar en remoto con mi ordenador, como si fuera el suyo propio.

Nos conocemos bien, de hace muchos años. O sea que sabemos manejarnos. Ahora a lo mejor pasan seis meses sin vernos, pero estamos muy comunicados. A veces hablamos cuatro o cinco veces al día.

***Y en los largometrajes, has dicho que sólo un ayudante, pero ¿te lo dejan durante todo el proceso?***

No. Desde hace ya tiempo solo los dejan durante el rodaje, para sincronizar y luego vuelven al final para los *deliveries*: antes era 1 semana y ahora pueden ser 3, dependiendo de la plataforma.

Yo tengo la impresión personal de que volveremos al sistema anterior y que no los despedirán. Es que es muy poco dinero. Somos el equipo más pequeño. Si vamos a esa mentalidad industrial, volveremos a tener a los ayudantes todo el tiempo, y haciendo cosas.

***¿Qué buscas en un ayudante?***

Lo primero que busco en un ayudante es una solidez técnica absoluta. Esto es importantísimo. El editor tiene que estar a la narrativa, y el ayudante a aspectos técnicos, que cada vez son más complejos. Ahora hacemos cromas, cortinas, la metadata es más compleja… tienen que ser personas muy solventes. Yo trabajo también bastante con Latinoamérica, y a veces,

si no he podido llevar a los míos, me han puesto un ayudante que quizá no era tan espabilado o no tenía tanta experiencia, y los procesos posteriores de postproducción se complican mucho.

***Entonces, aparte de formarse técnicamente, ¿qué consejos les darías a los que intentan trabajar en esta profesión?***

No lo sé. En la época en la que empezamos nosotros, era todo más improvisado. Teníamos más miedo que vergüenza. Ahora no sólo hay escuelas sino además tutoriales de todo tipo. Yo recuerdo que para utilizar un programa que se llamaba Lightworks, con el que comencé antes que el Avid, me tuve que ir a hacer un curso a Londres. Ahora ya no uso el Avid, sino el Premiere. Y la primera vez que lo usé, me fui directamente a YouTube a ver un tutorial.

No sé exactamente dónde han aprendido mis ayudantes, así que no me atrevería a aconsejar. Supongo que también es algo generacional. No tienen miedo a lenguajes digitales. A nosotros nos ha costado más trabajo llegar a dominar ciertos conocimientos.

***Aprovechando que has mencionado ejemplos de programas de edición, queremos preguntarte por ellos. Aunque siempre les decimos a nuestros estudiantes que la herramienta es lo de menos, seguro que tienen curiosidad por saber por qué prefieres trabajar en Premiere.***

Tengo que decir que yo detesto el Avid. Y lo he usado mucho. Me pasé al Final Cut X, el nuevo, y me parecía muy farragoso porque no me deja usar las pistas visualmente como me apetece: hacen imán y se colocan solas… Yo necesito hacer el mapa del *timeline* a mi gusto. El Premiere me parece mucho mejor plataforma, y además es mucho más creativo. Puedes hacer más cosas. Yo creo que el Avid es un programa que se ha quedado muy antiguo, y de hecho en la nueva versión han conseguido empeorarlo. El año que viene tengo que hacer una cosa con Avid y me da mucha pereza.

***¿Qué diferencias encuentras entre el cine y la televisión, o entre la ficción y el documental?***

No sabría diferenciar. La única diferencia es que si trabajas para una plataforma como Disney, Amazon o Netflix, hay un proceso más parecido al de los estudios. Tienes que hablar con personas que se ocupan de conteni-

dos, es decir, con personas que van por encima del productor. Yo no lo veo mal. Me llevo bien con las plataformas. De hecho, creo que han multiplicado las posibilidades. No me refiero sólo al nivel de producción, en el que hay más películas, más trabajo, sino a que hay una gran posibilidad en pantallas.

Mucha gente dice que los documentales de las plataformas son muy malos. Pero es que hay muchos, mucho *true crime*. Aunque entre todos ellos, de pronto hay tres que son muy buenos. Por otra parte, a una película mía hace poco, le ha pasado que le fue mal en las salas cinematográficas, pero en la plataforma sí se ha visto mucho a nivel global. No sé cómo se mide eso del éxito. Es paradójico. Pero nosotros estamos haciendo series de éxito internacional, al igual que yo me puedo ver una serie polaca. Creo que es un fenómeno muy estimulante. Por eso soy bastante partidario. Hay más vida aparte de los festivales de cine. Y más sensibilidades. En ese sentido creo que soy una especie de demócrata social, para lo que es el público y la audiencia. En los años noventa, ¡hemos hecho tantas películas que no se veían! Era una tristeza. En cambio, ahora hay más posibilidades.

***Antes de dar el montaje por cerrado definitivamente, ¿hacéis pases de prueba para cotejar con el público? ¿O con amigos?***

Se ha hecho, pero eso va cambiando. Mi opinión personal es un poco *punki*: a los directores les digo que es mejor que te equivoques tú solo, a que lo hagas acompañado de tus amigos. Cuando se la enseñas a un grupo de cinco o seis personas, en el que hay tres directores, con la mejor intención intentan hacer su peli. Empiezan a opinar, y te vuelven loco. Creo que eso no funciona.

Otra cosa que a veces se ha hecho son los *test screening*. Pero como en España los hacemos mal, tampoco funciona. Para eso habría que mezclar la película, proyectarla en un cine, hacer varios pases con 60 personas, y luego hacer un test demoscópico. Eso lleva un gasto que no manejamos. Y tampoco me gusta. Creo que cada uno debe hacerse responsable de lo suyo. Por ejemplo, una buena amiga mía me comentó que *Maixabel* (Iciar Bollaín, 2021) le había gustado mucho, pero estaba un poco lenta en algunos momentos. Yo le respondí que sí, que estaba de

acuerdo, pero que creía que debía ser así. No lo hice por soberbia. Es mi opinión personal. Nunca vas a satisfacer a todo el mundo. No se puede acertar siempre. Esto no es como la formula I, que le bajas dos grados el alerón y vas más rápido en curva. No funciona así. Además ellos también se equivocan.

***Vamos a hablar ahora de los procesos posteriores. Una vez que has cerrado tu montaje, ¿qué relación tienes con los que vienen después en la cadena?***

En montaje de sonido no intervengo. En la música sí que me gusta involucrarme cuando es posible. Es una parte que me divierte mucho, me parece muy creativa. No puedo meterme del todo, pero intento tener una muy buena relación con los músicos. Por ejemplo, con Jorge Magaz, con el que me atrevería a decir que tenemos incluso una relación artística, de lanzarnos ideas y devolvérnoslas. Yo le pido consejo hasta para películas que él no hace. Lo pongo como ejemplo porque me ayuda trabajar con él, aunque también hay muchos otros grandes músicos, evidentemente.

***Antes de esa fase final, ¿utilizas músicas de referencia en tu montaje? Quizá de otras películas…***

Sí. Me gusta poner temas de referencia, y dedico mucho tiempo a buscar las más adecuadas. Tengo una gran colección de bandas sonoras de todo tipo, ni siquiera me tienen que gustar. Las tengo un poco para trabajar. Intento que sean abstractas, de forma que luego no contamine al músico, porque entiendo que, para el compositor, es muy exigente que le pongan una referencia que le corte. Respeto mucho su trabajo.

***Con respecto al montaje de sonido, has dicho que no lo sigues estrechamente, es decir que simplemente les pasas el material.***

Eso es. En edición de sonido no me suelo meter. Creo que es una interferencia y no sirve para nada. Evidentemente cuando han terminado veo la película y puedo opinar. Pero creo que es un trabajo diferente. Creo que no favorece que nos pisemos la manguera los unos a los otros. Creo que un editor [de imagen] si hace un trabajo pulcro en las 14 pistas de una película normal, marca lo que cree que tiene que haber en sonido con la suficiente claridad, como para que el editor de sonido lo entienda y lo me-

jore, es decir para que haga su trabajo. No me parece una buena idea molestarles con más.

***Por tu forma de hablar, y además si utilizas 14 pistas, eso significa que el montaje de imagen lo dejas muy definido, muy vestido en su parte sonora.***

Sí, me gusta vestirlo. Por muchas razones. Cuando haces una secuencia la montas a tu gusto. Al primero al que se la tienes que vender es al director. Luego al productor. Y luego a la plataforma. Es decir, que interesa mucho que esté bien de sonido. Si le dedicas un tiempo a eso, será más fácil que ellos entiendan tu montaje. Por la cuenta que te trae, tienes que vestirlo todo muy bien. Un trabajo prolijo. Debes adecuarlo para acercarte lo más posible al producto final.

***Por eso dices que con esa base ya no hace falta controlar más al montador de sonido, ¿correcto?***

Efectivamente. Si tienes una idea que es ingeniosa, el editor de sonido la va a entender y la va a reproducir. Lo que va a hacer es incorporar a la tuya, cuantas ideas ingeniosas tenga él. Y en general así sucede. Raramente me he sentido disgustado al ver un montaje de sonido posteriormente. Son listos. Saben lo que hacen.

***¿Pero llegas a ir a mezclas?***

No. Ya no voy. Es que es imposible porque ahora mismo la industria se mueve muy rápido. A lo mejor entre que has dejado la película en sonido y van a mezclas, no es que estés haciendo una nueva, sino la siguiente. Así que no puedo manejar una agenda así, me volvería loco.

***Háblanos de los efectos especiales, ¿hacéis muchos trucos invisibles como los cromas o pantallas partidas?***

En la medida de lo posible, siempre que tengo un croma lo intento hacer, porque si no, estás viendo cosas que no se entienden. Claro que no lo hago perfecto. Hago un mal croma, pero quiero que se vea el fondo, que esté todo integrado. Las pantallas partidas obviamente las tienes que hacer tu mismo. Si no, ¿qué es lo que estás entregando? En general me gusta tener algo muy parecido al resultado final.

***Pero la pregunta no es tanto si cuidáis el aspecto para que sea como la película definitiva, que ya dices que sí lo hacéis, sino hasta qué punto manipuláis los materiales originales. Porque últimamente nos están diciendo muchos compañeros que utilizan pantallas partidas para mezclar dos tomas en una sola, o que transforman el tiempo, pero no con las típicas herramientas tradicionales del montaje, sino con acelerados, ralentizados…***

Sí. Lo de pantallas partidas para comprimir tiempos, lo he hecho. Pero sólo soy partidario de hacerlo si es algo natural. Me gusta muy poco hacer *morphs* para eso mismo. También lo he hecho, pero no me acaba de convencer. Aparte que luego es caro. Si metemos un montón de pequeños VFX, los cobran y las productoras pueden llegar a pasarlo mal. Es decir, que no soy muy amigo de eso, pero sí que hay una gran intervención. Cada vez tenemos más posibilidades de hacer cosas. Un ejemplo hipotético sería hacer una pantalla partida con medio encuadre horizontal de la toma dos y otra mitad de la tres, de forma que se unan en un nuevo plano conjunto. Si se puede, se hace, siempre que no compliques mucho la jugada. En ese caso, si hablamos de un VFX, ya tienes que hablar con el departamento, y con la persona encargada de la postproducción. O sea, no vale todo. Pero es una opinión personal.

***Nos interesa hablar de la autoría en montaje. ¿Crees que se puede considerar al montador un autor de la película?***

Se le debe considerar autor del montaje porque es el responsable. Es el señor que escarba en el material. El que hace propuestas al director. Lo que pasa es que hay una cosa, como antigua, sobre quién decide el corte, que a mí me parece un poco infantil. El montaje es un proceso complejo, que no sólo tiene que ver con el corte. Es más holístico. Tiene que ver con vivir la película, discutir con el director, tomarte un montón de cafés… Yo no tengo inconveniente en que el director coja el ratón y haga algo. Eso da igual. Nunca he tenido problemas de autoría. Si lo que ocurre es que no estás de acuerdo con el realizador, lo más honesto es dimitir, pero creo que sólo me ha pasado una vez en la vida. ¿O te refieres a un autor tipo SGAE?

***Quizá, pero no tanto por los derechos económicos. Tratamos de reflexionar sobre el proceso de reescritura que tiene lugar en la sala de mon-***

***taje. ¿No te parece que se suele subestimar la importancia de las decisiones de edición? En ese sentido, seguramente tú habrás sido responsable de algún ejemplo de cambio radical en tus películas.***

Yo no creo que los cambios radicales representen mayor protagonismo del montaje. Más bien indican fallos en guion. Es verdad que a veces se cambia la estructura. Esto pasa a menudo en series pues en un total de diez horas cambia mucho la experiencia. También con documentales. No voy a mencionar ningún título, porque me parece que lo que pasa en montaje se debe quedar en montaje.

Creo que vamos a un mundo con menos autorías. Y además, aunque quizá sea polémico, ¡buena falta nos hacía! Creo que hay como mucho narcisismo. Yo me siento bien haciendo lo que hago. El que sabe que lo hago bien, sabe dónde estoy y cuál es mi teléfono. No sé si necesito que me graben en mármol. Ese concepto me produce ruido. Quizá tenga que ver con que los montadores siempre hemos estado muy solos en un cuarto, y necesitamos que nos vean. Yo estoy a gusto con que no me vean. Me siento bien de agente secreto.

***Desde luego hay disparidad de opiniones sobre este asunto. Todos subrayan la importancia del director. Pero sí que es habitual preguntarse por qué otros, por ejemplo los directores de fotografía, están reconocidos y nosotros no.***

Porque los directores de fotografía tienen *glamour*, y nosotros no. Lo puedes ver de dos maneras: qué pena o qué libertad no tenerlo. A mí me sienta bien la libertad. Administro mi tiempo, llego a más sitios. Hacer una ficción por la mañana, y por la tarde un documental sobre refugiados, con un amigo extremeño.

Prefiero quedarme con eso, y no con que nadie sabe lo importante que soy.

# Teresa Font

Nominada al Goya al Mejor Montaje hasta en 7 ocasiones como *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995) o *Amantes* (Vicente Aranda, 1991). Terminó consiguiendo el premio por dos películas: *Días contados* (Imanol Uribe, 1994) y *Dolor y Gloria* (Pedro Almodóvar, 2019). Destaca también por otras muchas como *El hombre que mató a don Quijote* (Terry Guilliam, 2018), *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992) o *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), ganadora del León de Oro en el Festival de Venecia.

🔗 Link a la filmografía completa de Teresa Font en IMDB.com 🔗

Teresa Font

***¿Cuál es tu sistema de trabajo? ¿Depende de cada proyecto o tienes un método general?***

Suelo montar en paralelo al rodaje. Mientras el director está rodando, yo voy montando. Nunca hago el primer montaje con el director al lado. Necesito un tiempo para apropiarme del material en solitario, porque si no, por más que queramos montar su película, no seremos buenos interlocutores, seremos máquinas. Para mí es un diálogo a tres bandas, entre el montador, el material y el realizador. Eso es lo primero que tiene que hacer el montador: entender qué película quiere el director y saber ver el material. Algo muy difícil porque cada vez se graba más. Desde que llegó el digital, se rueda con varias cámaras a la vez, luego se cambian los encuadres y se vuelve a rodar, y al final la cantidad de material es enorme. Michael Kahn, el montador de Spielberg, cuenta que en Hollywood los primeros espadas están cada vez mejor valorados porque no hay productor que aguante ver todo lo que se rueda. Así que seguramente esperan al primer montaje a partir del cual opinar.

***Y eso que los americanos ya rodaban mucho, antes de que llegara el digital.***

Pero en la actualidad todavía más. Yo ahora estoy con una película que tiene más de 200 horas de material. Tengo 25 horas de pingüinos en la Patagonia. Y está siendo complicado porque yo necesito verlo todo. Pero ahora le he pedido a mi ayudante que por lo menos me lo ordene. Hay mucho metraje en que la cámara va buscando, moviéndose. Quizás debería pedirle que premontara alguna escena, pero no sé hacerlo, porque necesito absorber el material. Me voy marcando los momentos que me impactan, los gestos, las miradas. Nunca más voy a ver el material por primera vez. Esa mirada es única, tengo que fiarme de esa intuición.

Además, al mismo tiempo que voy viendo los brutos, voy separando partes de los planos que creo que me pueden valer, recolocando todo lo que pueda servir para el principio o el final. O sea que voy generando un orden, reduciendo, limando como una pirámide invertida para llegar a lo esencial. Yo no soy una montadora buena a la primera. Decían que Pepe Salcedo veía rápido y bien. Yo no. Yo necesito que el material me hable. Irlo incorporando, irlo conociendo. Moldearlo.

***Pero ¿tienes unas directrices del director o te dejas llevar por el guion?***

Mi forma de trabajar es que, antes de empezar, yo he hablado ya con el director. De hecho, seguramente le habré pasado notas sobre el guion. Me gusta opinar en esta fase. Lo que llevo peor son los guiones demasiado largos. Sobre todo en el cine español, porque sé que tienen pocas semanas de rodaje. Y ¿para qué rodar un guion largo que habrá que cortar en montaje? Mejor cortar antes, y tener más tiempo para rodar las secuencias que sí van a estar en la película.

Si ya he trabajado previamente con esos directores, todo es mucho más fácil. Por ejemplo, con Pedro Almodóvar hemos encontrado una forma de trabajo que funciona muy bien. Cuando me llamaron de El Deseo para sustituir a Pepe Salcedo me lo pensé mucho. Porque Pedro siempre había trabajado con Pepe, con ningún otro montador, y sentí que era imposible sustituirlo. Así que me inventé una fórmula distinta. Durante el rodaje, a primera hora, mi ayudante me prepara los brutos [las tomas sincronizadas] del rodaje del día anterior. Yo hago un primer montaje, y entonces, a media tarde me voy al rodaje con mi portátil para mostrárselo. Voy al desierto, al plató, donde estén. Me meto en la caravana de Pedro, o en un espacio donde tenga un monitor y unos altavoces. Y allí le presento primero el material bruto sin montar. Pedro lo comenta conmigo: elige las mejores interpretaciones, qué encuadre prefiere para determinado momento… Yo compruebo si son las mismas tomas que he premontado por la mañana, y si hay algo en lo que no he acertado en ese primer montaje que llevo ya hecho, lo cambio al momento.

***Entonces ¿quieres decir que tú tienes el premontaje listo y preparado, pero no se lo pones hasta después de haber visto las tomas por separado?***

Eso es. Es un poco un juego conmigo misma, para ver si he acertado con sus preferencias. Pero hay algo más: quiero comprobar si le entiendo, si coincido con su visión, que es lo que buscamos los montadores, saber interpretar la visión del director. Es una forma de trabajo que nos funciona a los dos. A mí me genera un poco de tensión por la mañana. Pero me ayuda focalizar. No tengo tiempo que perder. Incluso a veces, en el coche que me lleva a media tarde, aún sigo con el portátil terminando alguna secuencia, y me digo a mi misma: hoy no llegaré. Pero sí suelo llegar. En

ocasiones, después de visionar juntos, Pedro tiene que ir un rato al rodaje y yo aprovecho para hacer los cambios necesarios… Me parece un buen sistema, especialmente en el caso de Pedro, que suele rodar en orden cronológico, de manera que si ve algo que no está bien, puede hacer un *retake* al día siguiente. Además, los sábados nos vemos también, y revisamos lo montado durante la semana. Así ve cómo va quedando la película y eso imagino que es tranquilizador.

Pero cada director es diferente, y tiene necesidades distintas. Por ejemplo, a Benito Zambrano, durante el rodaje de *El salto* (2024) también le ofrecí que nos viéramos los fines de semana para enseñarle los premontajes. Pero me dijo que no, que prefería no hacerlo así, porque una vez fuera de una localización, ya no iba a poder corregir ni repetir un plano si algo no le funcionaba, con lo que iba a estar angustiado el resto del tiempo. Así que para él era mejor esperar, una vez terminado el rodaje, a resolver juntos los problemas que pudiera haber.

O en el caso de Jaime Chávarri. He trabajado por primera vez con él en el largometraje *La manzana de oro* (2022). Primero le pregunté si quería que yo fuera montando la película mientras rodaba, pero me dijo que no, porque él es un director al que le gusta mucho el proceso de edición y quiere estar al lado del montador todo el tiempo. Algunos directores sienten esa necesidad, lo que me parece lícito. Pero luego, por problemas de calendario, le dije que esa era la única posibilidad que yo tenía para poder montar su película. Así que le ofrecí que me dejara ir montando, y que nos viéramos los fines de semana en el lugar del rodaje, en Orense. Y eso hicimos. Yo cogía un tren el sábado, a primera hora, comíamos y trabajábamos esa tarde y la mañana del domingo. Tiempo suficiente para ver mis montajes y para corregir lo que hubiera, que siempre hay algo. ¡Fue mano de santo! Lo pasamos divinamente, y él se sintió muy cómodo con este sistema que nos permitía ir bastante al día.

Por supuesto estos son primeros montajes. Luego ya, una vez que el rodaje está terminado, es cuando llega la fase de afinado con el director en la sala.

***Pero Teresa, ¿no es excesivo? Si trabajas hasta los fines de semana, eso es no tener más vida que el montaje.***

No, no es eso. Es verdad que esto pasa en la fase de tu vida en que puedes hacerlo, y sobre todo las mujeres. Porque si eres una madre con hijos pequeños, no tienes la misma disponibilidad. Tampoco lo hago en todas las películas. Muchas se ruedan en Madrid, con lo que, si es necesario, puedo acercarme un día entre semana. Aunque a mí no me gustan las visitas al rodaje. Lo paso mal. Una cosa es ir a enseñarle algo al director, y otra estar allí parado, viendo a los demás trabajar. Porque es fácil dejarse influir después por lo que ha costado rodar un plano, o porque has conocido al actor… El rodaje te afecta, te manipula. Prefiero tener una mirada virgen.

Por ejemplo, recuerdo una anécdota con *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995). Yo iba montando mientras Álex rodaba. A él no le gustaba nada que yo montara sola, pero a mí me pagaban por semanas, y no iba a estar parada. Cuando acabó el rodaje, le enseñé la secuencia de los Reyes Magos, que es bastante complicada, con una estampida de personas por el centro de Madrid, cuando el personaje de Santiago Segura se pone a disparar. Álex había pedido una grúa que se elevaba sobre la calle Preciados. Debía ser muy cara, pero al final se la concedieron porque él insistió en que le parecía imprescindible. Sin embargo, yo ese plano de grúa no lo había montado, porque no me funcionaba. No era consciente del esfuerzo de producción. Así que cuando él vio el montaje, me pidió que lo colocara de nuevo. Yo lo intenté, pero entonces el ritmo de la persecución caía. Veías los huecos de la gente, no corrían tanto... No había la misma tensión, ni la fuerza. Al final, justo antes de mezclas, fue el propio Álex, que es muy inteligente, el que me pidió quitarlo definitivamente. Seguramente pensaba que le iban a protestar de producción, pero la película es la que manda.

***¿Cómo les ayudas en ese proceso?***

El rodaje es una locura. A pesar de llevar todo preparado, hay cosas que no puedes prever, como que un actor tenga un mal día y se le atasque el diálogo, o que haya mala suerte con el tiempo… Muchas veces los directores llegan diciendo que no han podido rodar todo lo que querían, o como hubieran querido hacerlo, porque se tardó más de lo previsto u otra razón. “Bueno, no te preocupes, ya lo resolveremos”. La sala de montaje es, o tiene que ser, un lugar seguro, con tiempo, una especie de refugio para un

director. Aunque haya habido dificultades de rodaje, si hay un buen guion y unas buenas interpretaciones, habrá película. A veces esas secuencias que exigen un sobreesfuerzo y más imaginación, son las que quedan mejor. Decía Kubrick que, si quería ser frívolo, todo lo anterior a la edición era una preparación, sólo una generación de material para llevar a montaje, que es donde realmente se hace la película. Y para que eso sea así, el entendimiento entre montador y director es clave. Tienes que hablar su mismo idioma. El director se tiene que sentir seguro, tiene que encontrar a su aliado.

En ese proceso somos sólo dos. No es posible disimular. Hay una vulnerabilidad mutua. En cuanto le enseñas al director el montaje de una secuencia, estás diciéndole quién eres. Si has entendido la película que estáis haciendo o no. En cada corte, en cada decisión de montaje estás contando mucho sobre ti. Y lo mismo le pasa al director. En lo que ha rodado y en su manera de rodarlo está demostrando quién es. A través del material se puede ver si ha estado fino: "Qué poca imaginación, siempre el mismo plano..." Pero con lo que yo monto, pasa igual. Es terrible ¿eh? Da mucho miedo esa primera confrontación. A lo mejor no he acertado en absoluto. Eso demuestra que no es un oficio meramente técnico, si fuera así, estaríamos mucho más tranquilos. Todos lo haríamos igual. Pero no es así, y sentimos un cierto vértigo al empezar una película. Nosotros y el director. ¿Va a entenderse con el montador? Las opciones de montaje son muchas. Hay que ver cómo, entre los dos, podemos encontrar en el material grabado la mejor película posible. Y esa no es necesariamente la película imaginada por el director. Éste es uno de los problemas con los que nos enfrentamos a veces. Ellos vienen con una idea. Pero en ocasiones, por más que el montador lo intenta, se hace evidente que la película no va por ahí. Entonces hay que ayudar al director a aceptar que lo que ha rodado, no lo que quería rodar, sino lo que pugna por salir, camina hacia otro rumbo. Por tanto, el montador está en una situación extraña. Por un lado tiene que interpretar las intenciones del director, y por otro mantener una cierta distancia para poder ver lo que está pasando.

Cuando la película está terminada de montar dices: era ésa. Y parece que no puede haber otra ya, que era la única posible. Pero te aseguro que hay otras. A lo mejor un montador con más talento habría encontrado otra

manera de enfrentarse a ese mismo material. Pero junto con el director, y después de mucho esfuerzo y de darle muchas vueltas, llegamos a una conclusión final. Por eso el montaje es la herramienta fundamental del cine, porque es donde se establecen definitivamente los valores y los límites de la película.

***En todo caso me parece importante subrayar que, antes de que venga el director, tú estás tomando decisiones completamente sola, es decir, que el primer corte es tu responsabilidad.***

He de decir que muchas veces acierto en mis primeros montajes, y creo que en eso tienen mucho que ver las notas de la *script*. Hay profesionales fundamentales como Yuyi Beringola, que acaba de recibir el Premio Ricardo Franco, merecidísimo. Por ejemplo, en *El hombre que mató a don Quijote* (Terry Guilliam, 2018) me daba una información tan buena sobre los planos que le gustaban a Terry, que cuando él veía mis montajes, decía que no parecía un primer corte, que había logrado interpretarle el pensamiento.

***Pero, ¿tú le haces caso a las notas? Me refiero que otros compañeros dicen que, aunque las valoran, no siguen esas indicaciones.***

Pero sí te sirven para entender por dónde va el director, para darte cuenta de qué es bueno para él. En *El Quijote* había tantísimo material, todo tan bueno… Cada encuadre te cuenta algo, y sólo cambia un pequeño matiz, por lo que las opciones de montaje se multiplican. Las notas de la *script* te orientan sobre lo que le gusta al director, sobre lo que prioriza. La *script* es nuestra conexión con rodaje, con la visión del director.

Por otro lado, en ese primer montaje, si veo que hay problemas de interpretación, de que el personaje sea creíble, coherente, aviso enseguida al director. Con mucha discreción, porque el tema de los actores es muy delicado. Trabajan con su cuerpo, con sus sentimientos, con su voz. Entregan su alma y por tanto hay que ser muy respetuosos con su trabajo.

El montaje sigue siendo un misterio. Llega un momento en que te pones a trabajar y da la sensación de que tus manos se mueven solas. No te paras a pensar tanto lo que haces, sino que actúas de forma intuitiva: si el diálogo no funciona tan bien en este plano, pues pones un fragmento de otro. Si tienes una expresión muy buena en un encuadre, pero la manera de decir no es la mejor, intentas sincronizar la frase de otra toma. O acor-

tamos pausas, tartamudeos, un pestañeo inadecuado… Y vas trabajando cachito a cachito, fotograma a fotograma. Los montadores estamos siempre moldeando el material, buscando algo que no sabes bien qué es, pero cuando lo encuentras, sí lo reconoces. No hay que darse nunca por vencido, hay que probar y probar. A veces un detallito aquí o una pausa allí…

Después del primer montaje empieza el proceso más interesante, porque hay que afinar, potenciar los puntos álgidos, prestar atención a la estructura, cambios de orden o de eliminación de secuencias, asegurarte de que un personaje no desaparece durante demasiado tiempo… A lo mejor en lugar de una frase te das cuenta de que una mirada lo dice todo. A veces el personaje más importante de una escena es el que no habla. Esto lo hacen muy bien en el cine anglosajón, en el que muchas veces dejan en *off* al personaje que está hablando, para enseñarnos otras cosas más importantes.

Es bueno dejar que el espectador vaya descubriendo cosas. Si le tratas como a un adulto, se siente inteligente. Por ejemplo, ¿no te ha pasado alguna vez que te encuentras a alguien por la calle y te cuenta lo bien que le va la vida? Al irse, a pesar de lo que te haya dicho, puedes intuir si en realidad estaba disimulando. Es una cuestión de subtexto.

Imagina una conversación en plano contraplano. El código habitual es ir pasando de uno a otro personaje según van hablando, pero en un momento determinado puede ser más interesante cargarte ese ritmo, y detenerte en el plano de uno de ellos. Como has acostumbrado al público a ver al que habla, cuando te mantienes en un plano en silencio, un plano de escucha, o te quedas más tiempo en el personaje que ha dejado de hablar, como público te dices: aquí pasa algo. Este tío que mira de esa forma ¿se siente incómodo o está mintiendo? Hay algo ahí. Es decir, que estamos constantemente jugando con los códigos del lenguaje audiovisual. Un lenguaje que el público capta y entiende sin ser consciente,

No montamos todas las películas igual y lo que es bueno para una no lo será para otra. En cada proyecto que empezamos tenemos que dar con la clave del tono adecuado, duración de los planos, estilo visual, etc... Pero al empezar una nueva película, como te despistes, sigues con el ritmo de la anterior. A mí me ha pasado. Por un problema de calendario, me encontré terminando *La enfermedad del domingo* (Ramón Salazar, 2018),

cuando empecé a montar *El hombre que mató a don Quijote*. Aparte del esfuerzo que supone comenzar un largometraje cuando todavía tienes otro en la cabeza, en un momento determinado me tuve que parar, y decirme: "No, no, aquí no puedo hacer esto. Tengo que encontrar el lenguaje de esta película, que es totalmente distinto a la otra, en sus pausas y en sus tiempos". Como dice Walter Murch, cada película es el descubrimiento de un idioma nuevo.

Por otra parte, cuando vas uniendo secuencias, el valor de la anterior y la siguiente cambia. Algunas que parecían funcionar muy bien, después se sienten redundantes. O las recortamos porque hay una mirada que lo dice todo y hace innecesarios los diálogos. Al unir unos planos con otros, unas secuencias con otras, aparecen significados nuevos, a veces inesperados. Es algo muy especial, que tenemos que saber detectar. Para mí es uno de los grandes placeres del montaje.

Desgraciadamente, si la película ha quedado larga, en ocasiones tenemos que eliminar secuencias, aunque a veces esas secuencias que quitamos son las mejores. Es un problema, pero eliminamos aquellas que se dejan, es decir, las que no están ancladas a la narración. Igual esto implica cortar una buena interpretación, o una escena que había quedado muy bien pero que es repetitiva. No queda más remedio que prescindir de ella. Dede Allen contaba una anécdota famosa de *El buscavidas* (Robert Rossen, 1967): Paul Newman le recriminaba que hubiera eliminado la escena que consideraba la mejor interpretación de su vida, lo que seguramente le costó el Óscar. El problema es que había dos secuencias que eran muy parecidas, ambas decían algo similar, y se hacían repetitivas. Sin embargo, una estaba conectada narrativamente con lo que pasaba antes y después, y no se podía cortar. Así que Dede Allen eliminó la que no estaba atada a la narración principal, precisamente la de esa gran interpretación de la que hablaba Paul Newman. A veces los montadores tenemos que tomar decisiones bastante duras. Por suerte, normalmente de acuerdo con el director, claro.

***Los montadores reflexionan mucho sobre su trabajo.***

Los pocos que conocí cuando yo empezaba no parecían teorizar sobre su trabajo, excepto Pablo del Amo. ¿Sabes que él aprendió montaje en la cárcel? Allí coincidió con intelectuales, porque no era un preso común, sino

un opositor al franquismo. El resto era gente que aprendió el oficio sin plantearse demasiado qué es eso del montaje. Aunque al ver el cine español en retrospectiva he podido darme cuenta de que había algunos muy buenos, y sobre todo montadoras, como Rosi G. Salgado responsable de *El mundo sigue* (Fernando Fernán Gómez, 1965). Creo que es importante saber analizar porqué montamos de determinada manera, ser conscientes de nuestro poder y responsabilidad durante el proceso de montaje. AMAE está ahora contribuyendo a cambiar esto.

El montador no sólo está para montar las secuencias y estar atento al ritmo y a la estructura. Sino también, junto con el director, para enfatizar ciertas acciones, ciertos momentos, darle el valor a una frase: alargando una pausa, una mirada, para manipular la atención del público. Además, para mí una de las cosas más importantes es el punto de corte. No he sido consciente hasta muy tarde. Yo batallo mucho por eso. No es lo mismo cambiar de plano en un fotograma que en otro. Cada punto de corte incide de manera decisiva en la película final. Esto creo que define mi manera de trabajar. Es decir, lo que más valoro en mí, es que insisto en no levantarme de la silla, tensando los planos, hasta encontrar la que yo creo que es la mejor opción posible, la más emocional. Este punto tiene un significado. Cada montador aporta su sensibilidad, su sentido del ritmo. Por eso es tan difícil de enseñar, porque es muy intuitivo.

***¿Cómo es el ambiente dentro de la sala de montaje?***

A mí me gusta montar sola y a partir de determinado momento con el director. No me gusta que haya mucha gente en la sala, no solo porque afecta a nuestra concentración, sino porque tenemos que poder expresarnos con honestidad para, por ejemplo, juzgar una interpretación. A mis ayudantes les decía que la sala es un confesionario. De lo que se habla no puedes comentar nada.

***¿Ellos pueden estar en la sala?***

Antes, cuando montábamos en fílmico sí compartíamos sala. Y los ayudantes aprendían mucho sobre cómo tratar con el director y también, si estaban atentos, podían ir viendo como tomábamos decisiones de montaje. A veces, cuando yo me iba, ellos se ponían el copión, para ver la secuencia que habíamos estado montando.

Además a mí me resultaba muy interesante mostrarles mis montajes, me ayudaba a resolver mis dudas. Yo no llego a un buen montaje a la primera. Por eso me gustaba ver sus reacciones. Igual que las primeras proyecciones para el director o el productor. Cuando les pongo la película la veo de otra manera: siento más los tiempos, veo los problemas con más claridad. No paro de tomar notas. Luego en montaje corrijo. Por eso es importante ver las películas en el cine, porque te dejas llevar por las reacciones de los demás. Es una experiencia de mente colectiva. Mis ayudantes me hacían un poco esa función. Antes. Ahora apenas trabajamos juntos. Porque en el Avid o está uno o está otro. Por la mañana él sincroniza y luego yo monto. Eso durante el rodaje. Más tarde, una vez tenemos todo el material sincronizado, en la mayoría de películas echan al ayudante, hasta que tenemos el montaje terminado, en que se le vuelve a llamar para las entregas al laboratorio, sonido, música, etc. Esto me parece grave. Así no hay manera de que los ayudantes aprendan del día a día del montaje. Se rompe la cadena de aprendizaje. Además, los montadores acabamos usando parte de nuestro tiempo haciendo sus funciones. Según el tipo de proyecto puedo tener a los ayudantes todo el tiempo, como en la película con la que estoy ahora, que tiene unos 900 planos con VFX. Otras veces acaban trabajando días sueltos.

***¿Y esos días los acumulan de alguna forma?***

Eso es. Van apuntando los días en que les he ido pidiendo algo, y se suman a las semanas del final, cuando vuelven para hacer las entregas a los distintos departamentos. En la película que acabo de mencionar, se ha incorporado incluso una segunda ayudante de refuerzo, pero es algo excepcional. Aunque siempre que he montado una película extranjera he podido tener ayudante durante todo el proceso.

Lo que sí pueden hacer los ayudantes, desde que trabajamos con sistemas digitales de edición, es hacer su montaje, para aprender. Antes no podían utilizar mi copión, porque sólo había uno y al montar las escenas se destruía el copión original: faltaban partes de los planos, por lo que no podían montar más que con tomas malas, de las no utilizadas. Pero ahora, con el Avid, un ayudante puede hacer su versión, y enseñármela. O compararla con la mía. El que no aprende es porque no quiere.

***Aprovecho para preguntarte por consejos para los que se quieran dedicar a montaje.***

Ver mucho cine. Eso es lo primero. Ver mucho de lo que sea que les interese, pelis, series. Y fijarse. Es decir. Parar, volver atrás y verlo de nuevo. Yo lo hago bastante. Ahora a los estudiantes se les habla mucho de estructura. Tienen en cuenta cosas de las que yo no sabía nada cuando empecé. Las he ido descubriendo al ir montando y encontrándome con problemas, lo cual es una desventaja porque comencé de la nada. Pero aunque los que empiezan sepan mucho, tienen que tener esa fruición por aprender constantemente, por querer descubrir qué hay en los brutos, qué pueden hacer con esos materiales. A montar se aprende montando. Hay que tener paciencia. Ser capaces de trabajar horas y horas. Eso que se dice de que la inspiración te pille trabajando. Luego hay cosas más innatas, como el sentido del ritmo, que es más difícil de enseñar. Pero se puede entrenar. Por ejemplo, escuchando música o leyendo una novela. Estás aprendiendo de estructura y sobre la naturaleza humana. Todo contribuye. Creo mucho en el trabajo, como medio de ir descubriendo el propio talento, incluso en gente que cree no tenerlo. A mí, cada vez que empiezo una película me da la sensación de que quizás no sabré hacerlo bien, aunque la experiencia que he ido acumulando me ayuda a resolver muchas cosas. Así y todo, siempre hay ese momento de tensión, de preguntarme si sabré sacar lo mejor de este material. Es una pelea con uno mismo. Pero es algo que hay que querer de verdad. Yo le dedico la vida al montaje. Porque me gusta y porque puedo. Es mi opción.

***¿Y consejos a los directores? ¿Cómo deberían relacionarse con sus montadores? ¿O cuál es la actitud más inteligente en la sala?***

Los directores hacen lo que pueden, como nosotros. No te sé decir. Simplemente les deseo la suerte de contar con un montador que camine con ellos, y que entienda el proyecto. Los directores saben lo importante que es esto. Por eso, cuando lo encuentran, no quieren cambiarlo. Prefiero darles el consejo a los montadores, para que tengan en cuenta que el director se lo juega todo. Es él quien va a defender públicamente su película, no el montador. Así que hay que ayudarle en ese trayecto. Hay proyectos que se ruedan con muy poco dinero, y montaje también tiene que saber trabajar a favor de producción. Yo creo en ayudar en lo que se pueda.

A los directores les propondría que tuvieran confianza, que buscaran un punto de entendimiento. Que tengan paciencia. Hay directores jóvenes que se sienten también montadores. A estos sólo les diría una cosa. Su idea del montaje, su visión de cómo montar su película, ya la tienen. Pero que permitan al montador mostrarle su opción, porque si no les gusta, siempre pueden volver a la suya anterior. Puede que se encuentren con una propuesta interesante en la que quizás no habían pensado.

***Tú eres de las profesionales que más tiempo lleva y con más éxito. ¿Qué es lo que destacas más de montaje?***

El montaje es como el pensamiento. Podemos pasar de una cosa a otra sin solución de continuidad. El público entendió enseguida lo de los cortes [el nacimiento del montaje en la primera época del cine mudo], porque tiene que ver con nuestra estructura mental, con la subjetividad, sobre todo y con la emoción. Por eso el editor tiene que saber ser espectador. Pero claro es difícil, porque tienes que reaccionar como público ante algo que tú misma has hecho. Los montadores tenemos la mente un poco complicada, dividida en distintos compartimentos. Debemos ser capaces de ponernos en el lugar de cada uno de los personajes, y además del público. Por eso, para mí el montaje es la profesión cinematográfica más compleja e interesante de todas. Aunque la palabra profesión, u oficio, no acaba de definir lo que hacemos. A los americanos les pasa lo mismo con el termino *craft*. La nuestra es una profesión creativa y artística. Por suerte, la nueva ley de cine, si llega a aprobarse, nos reconocerá la parte creativa, que es de agradecer. Pero hay una parte artística que sigue quedándose fuera. Para que haya arte tiene que haber transformación. Un plano rodado no es nada en sí mismo. Su valor depende de su relación con otros planos, su duración, su colocación... El contexto lo es todo. El montaje los combina, les da un valor nuevo. Eso es arte. ¿O no?

***Pero entonces te hago la pregunta inevitable ¿el montador es autor de la película? Por supuesto habrá una autoría colectiva, pero…***

Yo creo que sí, con matices. El primer autor es el director. Sin un director que tenga algo que contar, con una mirada propia, una intención… ninguno de los que participamos en la creación de la película somos nada. Un buen guion es imprescindible. Y el trabajo de los actores, que se entre-

gan en cuerpo y alma. A partir de ahí los distintos departamentos aportamos también nuestra visión y conocimiento al resultado final. Pero es que el montaje es fundamental. Se escribe un guion y se rueda pensando en el montaje. La película no es nada, solo una cantidad ingente de planos hasta que se le da la forma definitiva en el montaje. Y te aseguro que durante ese proceso hay muchos caminos posibles, y al final, de ese trabajo junto con el director en la sala de montaje, sale la película definitiva, que a veces no es la película imaginada por él sino la que encontramos trabajando codo con codo. El montaje es en realidad la última escritura del guion. Además, somos responsables del ritmo y del punto de corte, que considero tan importantes. El punto de corte impacta en el subconsciente del espectador, en cómo percibirá la película. Por todo ello opino que los montadores deberíamos estar en un plano similar al del director de fotografía y quizás también al del compositor. La importancia de la fotografía en una película es innegable. También la de la música, que va directa al subconsciente, a la yugular del espectador. Y con razón ambas participan de la autoría de la película. Pero me gustaría que se reconociera el arte y la creatividad del montaje, por lo menos que nos lo reconocieran nuestros pares, la gente de la profesión. Ha habido grandísimos montadores en la historia del cine cuya contribución ha sido excepcional, decisiva, pero nadie sabe quiénes son. Seguramente tiene que ver con la invisibilidad del montaje y no haya que darle más vueltas. Puede que sea inherente al oficio, lo que explicaría porque seguimos en esa situación.

***Otros compañeros me han dicho que no quieren perder esa invisibilidad, que quieren permanecer en la sombra.***

Eso está bien, porque tiene que ver con nuestro carácter, con la personalidad del montador. Yo siempre he sido así también, hasta que ha llegado un momento en que te pones a pensar. Por ejemplo, los directores dicen una frase muy reveladora: “Estoy montando”. No dicen que están haciendo la fotografía o maquillando, pero sí que están montando, cuando en realidad, están trabajando con el montador. Es una forma de hablar que algo explica. Sólo cambiar eso ya nos ayudaría, porque la falta de reconocimiento implica, entre otras cosas, que nuestros sueldos estén bastante por debajo de nuestro esfuerzo y contribución. En la época del fílmico, como algunos montadores hacían dos o tres películas al mismo tiempo,

nos decían: “Hombre, no pretenderéis cobrar lo mismo que el director de fotografía porque él no puede hacer más que una a la vez”. A largo plazo, ha sido una trampa porque ahora eso no sucede. Se graba muchísimo material y se necesita una dedicación exclusiva, y de muchas horas, a una película.

El guion es fundamental. Es la base de todo, pero es un formato incompleto que solo adquiere sentido si se hace la película. Y el rodaje igual. El material rodado no es nada hasta que en montaje, entre el director y el montador, vamos descubriendo la película definitiva, moldeándola, acotándola, haciendo cambios de orden, eliminando partes de secuencias o secuencias enteras, manipulando los tiempos, buscando generar emoción. Entre nosotros dos. Nadie más.

Muchos de esos planos rodados, muchos bellísimos, que funcionan muy bien por sí solos, en montaje se tiran. Se desechan. Es terrible, el montaje es un proceso de destrucción tremendo. Pero entre tanto desechar, combinamos unos y otros para construir la película del director. Y eso es muy interesante. Cómo con unos materiales que nosotros no hemos grabado, pero con nuestra visión, sentido del ritmo, subjetividad, intentamos hacer una película que es la visión de otro, la del director. Es algo mágico, muy difícil de contar.

***Has repetido varias veces esa idea, que no es tu película.***

Es que es así. Hace poco un productor me preguntó, ¿cuándo voy a tener el *editor’s cut*? Y le respondí que nunca. Porque yo no hago mi película, hago la del director. El primer corte lo hago en soledad, pero después necesito al director a mi lado. Necesito ese diálogo, a veces un diálogo silencioso, atenta a cómo reacciona a ese primer montaje. Quiero entender su visión. Yo no soy la directora, soy como una médium, una intermediaria entre el material y el director, para ayudarle a descubrir caminos ocultos. Mi misión es escucharle, y al mismo tiempo guiarle por ese laberinto. Porque cuando coges un camino, te dejas de lado otros, quizá mejores, maravillosos tal vez. Tienes que interpretar las intenciones del director, lo que no significa tener que seguir sus instrucciones al pie de la letra sino ofrecerle opciones. Aunque a veces puedo estar absolutamente equivocada. Por eso nunca tenemos que conformarnos con un primer montaje, sino

que, al ir montando, la película va evolucionando y lo que parecía bueno al principio a lo mejor no lo era tanto. Hay que trabajar con las distintas posibilidades que el material nos ofrece. Exprimirlas. Es de tal complejidad que no nos es fácil contar lo que hacemos. Tiene muchas capas.

Tampoco me gusta cuando se habla de milagro, de que la película se salva en montaje. El material está ahí, es como lo del *David* de Miguel Ángel, que parece que dijo que la escultura estaba ahí, que sólo había que quitar lo que sobraba. Nadie sabe nunca qué material hemos desechado. Yo veo un material que nadie más va a ver, a veces buenísimo, pero que no tiene cabida en el montaje final. Así que nadie sabe si lo he hecho bien o no. Quizás la mejor película se ha quedado por el camino. En eso gozamos de cierta impunidad. Solo el director y posiblemente el director de fotografía y los productores puedan valorar si le hemos sacado el máximo partido al material rodado. Especialmente el director.

Por todo ello, cuando un director encuentra a un montador con quien se entiende bien, no lo suelta. Algunas relaciones son muy duraderas como la de Scorsese y Thelma Schoonmaker. Tarantino decía que la única colaboradora, la única en todo el proceso de hacer una película, de la que se podía fiar absolutamente, era Sally Menke, su montadora. ¿Por qué? Porque los montadores solemos implicamos muchísimo y los directores son conscientes de ello, ven cómo nos esforzamos. A veces somos más papistas que el papa, y defendemos la película resultante incluso más que el propio director.

Hace poco participé en una reunión de montadores de la academia de Hollywood y tienen los mismos problemas que nosotros. Se plantean por qué hemos dejado que nos releguen de esta manera. Y eso que en el cine clásico, los directores no iban a la sala de montaje. Los montadores le mostraban su trabajo a un supervisor de montaje, una Margaret Booth o alguien así, y por supuesto a los productores, que tenían la última palabra. Pero la mayoría de los directores, incluso los grandes de la época dorada, sólo veían el resultado final. Aunque sabían valorar el talento del montador e insistían mucho en la persona que querían para su película. ¡Por algo sería!

En esa reunión oí una frase muy divertida: “Somos un trol en una sala oscura”. En el fondo nos da un poco igual, porque somos felices en nues-

tra sala. El espectador no tiene que saber ver el montaje. Sólo faltaría, que al salir del cine hicieran comentarios sobre la edición. Porque el montaje y el cine son manipulación del espectador, una manipulación invisible y necesaria. Y ellos no tienen que ser conscientes de eso. Tampoco los críticos saben realmente lo que hacemos. Sí que son capaces de detectar muchas cosas de nuestro trabajo, como el ritmo o la estructura. Sin embargo, el trabajo pequeñito, el del detalle del corte a corte, un fotograma aquí, algunos menos allá, con los que potenciamos la tensión, eso no creo que todos sepan verlo.

***Los compañeros de otras especialidades como fotografía o decoración, creo que sí saben la importancia que tiene montaje, pero nos miran más bien con miedo, como diciendo, a ver qué hace con mi trabajo, a ver qué sale al final, sin llegar a abarcar del todo su complejidad.***

Los montadores tenemos ese miedo a hablar más de la cuenta. En la sala de montaje debe haber un grado de confianza, de intimidad, diría, con el director, imprescindible para poder discutir el trabajo de los otros, sobre todo de los actores. Esa discreción es importante, pero es una de las razones de que los demás departamentos de cine sepan poco sobre nuestro trabajo. Aunque algunas cosas han trascendido, y en las escuelas de cine tendría que explicarse el montaje con ejemplos. Entre otros muchos se sabe que Marcia Lucas tuvo una aportación capital en la forma definitiva de *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1976), con cambios de guion en la fase de edición, que seguramente han contribuido al éxito de la saga.

Claire Simpson, la montadora de *El jardinero fiel* (Fernando Meirelles, 2005), cuenta que la peli tenía tres finales que la alargaban mucho, y se perdía el foco y la emoción. Y ella ordena, reorganiza, suprime…hasta conseguir un gran resultado que le valió varios premios e incluso un Óscar.

En *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), en una de las últimas versiones del guion, se presentaba al personaje del replicante interpretado por Rutger Hauer, en un plano espectacular, saliendo de una montaña de chatarra. Pero esa escena nunca se rodó, por lo que la entrada de ese personaje tan carismático quedaba un poco pobre hasta que al montador, Terry Rawlings, se le ocurrió una presentación completamente nueva, a base de planos dobles de otras secuencias.

Merece la pena destacar nuestra peculiar relación con los actores. No tienen ni idea de lo mucho que podemos llegar a manipular y ayudar a su interpretación. Jugamos con esa herramienta mágica del montaje que es el tiempo. En ocasiones, un actor puede responder de manera automática a lo que le acaban de decir, porque son diálogos que se saben de memoria. Añadiendo tan solo una pequeña pausa en montaje, esa respuesta se vuelve natural, el personaje ha tenido tiempo de pensar lo que dice. O podemos aprovechar la mejor toma de imagen, que tiene una muy buena expresión pero un tono inadecuado, sincronizándole el sonido de otra toma en la que lo dice mejor. Una frase puede ser el resultado de unir varios pedazos de distintas tomas en una sola. Si en el plano corto la emoción decae, o hay una pausa excesiva, aprovechamos para pasar al contraplano. Siempre buscando lograr la mejor interpretación. Estamos tan pendientes de ellos, que a veces les adivino el gesto que van a hacer a continuación.

***Nos da la sensación de que los conocemos sinceramente, que somos sus amigos incluso. Pero cuando los encontramos en la realidad, por ejemplo en un estreno o en doblaje, ellos no saben quiénes somos.***

Es una relación muy íntima, pero sólo en una dirección.

***Vamos a hablar ahora de los procesos posteriores a montaje (de imagen). ¿Qué relación tienes con montaje de sonido, con el músico, con los de FX?***

El sonido es un elemento importantísimo que completa la imagen y le añade sentidos. En mi montaje me gusta poner sonidos de referencia, aunque sean provisionales, porque me afectan al ritmo. Una vez terminado, yo procuro no desaparecer del todo: así que le transmito al departamento de sonido toda la información de aquello que hemos colocado, y por qué. También procuro informarles de lo creemos (junto con el director) que hay que doblar, no por falta de calidad, sino por mejorar la interpretación.

Con el músico también hacemos un visionado de la película, antes incluso de cerrar el montaje. Se trata de ayudarnos mutuamente, ya que los ritmos de la imagen están bastante vinculados a los ritmos de la música. Por ejemplo, le pregunto si determinada música se alargará hasta el inicio de la secuencia siguiente, en cuyo caso a lo mejor le conviene que alargue

ese comienzo, o que el personaje tarde un poco en empezar a hablar. Aunque esa práctica de reunirnos se está perdiendo, unas veces por las prisas, o porque tenemos que acabar el proceso cuando aún no sabemos quién será el músico.

Lo que no suelo hacer es montar con músicas de referencia. No me gusta nada. Ese miedo de los directores al silencio… o a que los productores no la vayan a entender… Si quieren poner una música, yo prefiero consultar al músico que va a hacer la película. Porque me parece un poco ofensivo no contar con él. Si coges una pieza de Hollywood, con una orquesta, y te encaja bien, ¡estamos perdidos! Porque nunca más nos va a gustar otra. Y nuestro compositor no va a tener los medios para hacer algo similar. No hay derecho a hacerle competir con otra música que no solo encaja bien, sino que es imbatible. Le obliga a copiar. Al compositor debemos darle su libertad.

***¿Y en mezclas?***

En mezclas también estoy. Procuro ir por lo menos a control de mezclas, siempre que me es posible. Considero que es parte de mi trabajo.

***Muchos compañeros tienen quejas sobre el final de la postproducción. A veces no es que no les paguen el trabajo de supervisión de estos últimos procesos, es que ni siquiera les avisan. Y luego se producen conflictos.***

El montador de sonido cada vez tiene más reconocimiento y poder de decisión, y se lo han ganado. Pero nosotros cada vez estamos más fuera. Esto tiene que ver con la pobreza del cine español. Nos echan en cuanto terminamos el montaje de imagen… La única productora que conozco que lo hace bien es El Deseo. Me dan de baja al terminar, pero luego, en cuanto sonido tiene bobinas que mostrar, me dan de alta otra vez, para que yo lo vea, y les dé mi opinión. Y lo mismo con las mezclas.

En cuanto a los conflictos, ¿sabes lo que pasa? Que todo el mundo quiere aportar. Cada departamento quiere contribuir al máximo, lo cual es lícito, pero a veces ese interés por aportar, puede no ir a favor del tipo de historia que estamos contando. A lo mejor conviene que sea una banda de sonido austera, sencilla. Tú no haces tu parte para lucirte, sino que tiene

que adecuarse a la película que se ha hecho. No siempre se puede hacer algo grande.

***Algunos han conseguido el milagro de montar en paralelo imagen y sonido, o casi. Se coordinan los dos equipos de forma que trabajan a la par.***

Claro, eso sería ideal y a la vez una complicación enorme, porqué yo el montaje lo voy corrigiendo constantemente. No hay manera de que dé por terminada una secuencia sin tener editada toda la película en continuidad. El montaje es un proceso de constante construcción y deconstrucción. Y sería un lío tener que ir corrigiendo al mismo tiempo un montón de pistas de sonido y música, coordinándose además con el departamento de montaje de sonido.

En la actualidad, cuando voy a mezclas, como es la primera vez que escucho todos los elementos sonoros juntos, a veces siento que afecta a la duración de algunos planos: éste lo acortaría porque con este ambiente sonoro se entiende antes; este plano lo alargaría porque la reverberación de la ambulancia acercándose genera impaciencia, y hubiera estado bien recrearme un poco en esa imagen… Pero ya cuando lo veo suele ser demasiado tarde. Solamente en El Deseo he podido pedir, cuando ya estaba hecho el montaje de audio y había una música temporal, que me dejaran alargar un plano determinado.

El sonido y la música influyen claramente en el ritmo y la duración de los planos. Si éste fuera un cine más rico, podríamos hacer correcciones de montaje una vez hubiera una especie de mezcla temporal de sonido. Ahora los sonidos tenemos que imaginarlos o poner audios provisionales, que es lo que yo procuro hacer. Yo he sido montadora de sonido de mis películas muchos años, aunque no consto en los créditos como tal, y por eso necesito poner sonidos en mis montajes, aunque sean de referencia. Porque el sonido es un elemento narrativo de primer orden: te coloca en un espacio, te indica una distancia, puede enfatizar la soledad, potenciar la tensión, etc…

Por ejemplo, en *La enfermedad del domingo* (Ramón Salazar, 2018), se me ocurrió utilizar el sonido que hacía el proyector de diapositivas, como un elemento sonoro para hacer transiciones. Comprobamos enseguida con Ramón como hacía avanzar la acción, nos llevaba a la siguiente se-

cuencia; además de añadir algo muy especial, muy profundo a la historia. Porque ese pase de diapositivas, que le hace la hija a la madre, es un momento clave en la película y ese sonido que hemos estado oyendo en distintos momentos sin saber la razón, de golpe adquiere todo su sentido.

***¿Hacéis pases con público para probar el montaje de la película?***

Los pases suelen ser con amigos, no con un público real. Y se hacen pocos. Tampoco les damos mucha oportunidad a los cambios. Ya hemos pensado mucho el montaje, como máximo veo pequeñas cosas que puedo corregir. Cada uno te da una visión distinta, y como además no puedes volver a rodar, hay muchas cosas que te dicen que no tienen arreglo. En ocasiones, el simple cambio de perspectiva de la pantalla está bien. Yo a veces me saco un *QuickTime* para verlo en mi televisor grande. Sólo esa diferencia ya me ayuda.

Por otra parte, poca gente sabe ver un producto que no está acabado. Nosotros no tenemos los medios para hacer un doblaje, una premezcla provisional, o una música temporal para una proyección. Además, tendríamos que hacer muchas proyecciones para podernos fiar, en distintos lugares y con distinta gente. Aunque he de decir que en la película que estoy acabando de montar ha habido algunos *screenings* en L.A. y hemos recibido notas lo suficientemente interesantes como para hacernos replantear algunas cosas.

***Y con respecto a FX, ¿hacéis muchos efectos invisibles?***

Sí, esto se hace mucho ahora. Podemos hacer lo que sea. Ralentizar, ampliar, darle la vuelta al fotograma, cromas, efectos digitales. Antes del digital, si queríamos un encadenado o un fundido había que marcarlo en el copión, mandarlo al laboratorio, allí hacían un interpositivo, iba a truca, hacían un internegativo y luego el laboratorio sacaba un copión para la sala de montaje. Es decir, tardaba una semana hasta que yo veía si el efecto estaba bien así o había que repetirlo para cambiar algo. Era como estar en la Edad Media. En esto, el digital ha sido una revolución.

La tecnología ha cambiado mucho, aunque no determina mi montaje. No afecta al proceso creativo. La herramienta es lo de menos. Es verdad

que cuando usábamos la moviola le dedicábamos más tiempo a pensar cómo íbamos a montar la secuencia, qué era importante, por dónde empezarla... A la hora de afinar los cortes también había que reflexionar, porque si te equivocabas era muy pesado volver atrás. Ahora con el digital eso es inmediato. Tardas en hacer un corte lo que tarda tu pensamiento. Y está bien que la máquina no te frene, pero que te frene tu pensamiento. Cierto grado de reflexión tiene que haber. Debes ser consciente de tus decisiones de montaje, aunque sean equivocadas.

Walter Murch ya avisaba de que antes, en la moviola, cuando buscabas algo, tenías que pasarte el rollo entero, verlo todo. Eso era pesado, aunque de golpe, podías toparte con algo que se te había olvidado que existía, y que podía ayudarte a resolver un problema. O que era una alternativa mejor que lo que habías elegido con anterioridad. Eso ahora no ocurre. Porque en el Avid si buscas un plano, lo encuentras con más facilidad, sin necesidad de revisar todo, y por tanto sólo encuentras lo que buscas. Si me das a elegir, me quedo con lo de ahora. Ni muerta vuelvo atrás. Pero la lección es no dejarte dominar por la inmediatez del montaje digital.

***No queremos terminar sin preguntarte sobre la participación femenina en montaje. Hace tiempo teníamos la sensación de que la edición era un oasis de igualdad, al menos con respecto a otras especialidades cinematográficas. Pero las estadísticas dicen que no es así, que a pesar de que el porcentaje es mayor que en otros oficios, no llega a la paridad.***

En España las mujeres montadoras somos en torno al 48% de la profesión. En Hollywood es de un 32%. Con un buen porcentaje de montadoras de fuera de los Estados Unidos, es decir de gente como yo, a la que le han invitado a unirse a la Academia.

***Es decir, aproximadamente un tercio. En la televisión es algo más alto. ¿Crees que se debe a la política de igualdad de las grandes corporaciones o...?***

Yo creo que tiene más que ver con que la televisión tiene unos horarios fijos que hacen más fácil la conciliación con la vida de la mujer. Carla Simón dijo en una entrevista que la conciliación no existe, y lo entiendo

perfectamente. Recuerdo cuando mis hijas eran pequeñas, que era muy difícil para mí. Estaba montando *Perdita* y a veces llegaba Álex con unas pizzas al final del día, y decía ¿nos quedamos esta noche y así revisamos? Es duro para la mujer madre. Esta falta de conciencia es bastante general. En España ha habido grandes montadoras: Rosi Salgado, Margarita Ochoa, Teresa Alcocer… Habría que saber más sobre ellas. Pero la mayoría han sido hombres, algunos incluso casados con sus ayudantes, y si había algún problema con los niños, ellas se ocupaban. Cuando yo llegué a Madrid estaba Carmen Frías y poco más. En televisión sí había alguna más, pero en el largometraje eran casi todos hombres, quizás por el hecho de que podían estar allí en otros horarios. Las mujeres no podemos competir a ese nivel, si es que se trata de una competición, que no debería ser. Con los años cada vez hay más mujeres montadoras en nuestro país. Creo que estamos en una buena posición en este sentido.

***En mi caso [Antonio], reconozco que tener hijos ha sido una de las razones principales que me han hecho ir dejando trabajos de montaje.***

Y eso que el montaje es de las zonas donde se puede compatibilizar mejor. Imagínate lo que es un rodaje para una madre. Es casi imposible. De todas formas es un problema de la sociedad en su conjunto. La mujer es el núcleo de la vida familiar. Aunque desde CIMA están intentando cambiar eso, y que se ayude a la contratación de mujeres, para subir el porcentaje, al final te topas con una realidad complicada. Hasta que los hijos te han crecido, lo pasas mal. Aunque ahora, con los sistemas digitales, tenemos una ventaja que antes no teníamos, la de poder montar desde casa. Pero sigue siendo complicado. Yo reconozco que ahora estoy en una situación mejor, y por tanto a los directores les viene bien una montadora con mi disponibilidad. Tengo que admitir que quizás no está bien, porque otras compañeras no pueden. Pero los hombres sí pueden. Ellos siempre pueden.

***Si quieren.***

Igual tienen problemas en casa si no están mucho tiempo con los hijos, pero son pocos los que sacrifican su trabajo. Después de reflexionar y darle vueltas al tema, no estoy muy a favor de las cuotas en algunos oficios.

Cada director o directora tiene que encontrar a la persona con la que se entienda. Puede ser hombre o mujer. Es un tema muy complicado. Otra cosa son las cuotas para directoras, guionistas o productoras, porque eso influye en los contenidos, en el tipo de historias que se cuentan. Pero es duro decirle a un buen montador de cine que no le van a llamar por ser hombre. Ojalá no tuviéramos que pasar por algo así.

Todas las fotografías de los entrevistados han sido cedidas por ellos mismos, salvo la de Miguel González Sinde, gentileza de AMAE.

Autor de la foto de Jaume Martí: Quim Vives

Autora de la foto de Ángel Hernández Zoido: Teresa Fernández Cuesta

Autor de la foto de Alberto de Toro: Miguel Chazo

Autor de la foto de Teresa Font: Pedro Mambrú