

El montaje, un campo de batalla. Una conversación con con Andrea Kleinman, Lucía Torres Minoldo y Valeria Racioppi
Melissa Mutchinick, Eva Noriega
Arkadin (N.º 10), e028, agosto 2021. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe028>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

EL MONTAJE, UN CAMPO DE BATALLA

Una conversación con Andrea Kleinman, Lucía
Torres Minoldo y Valeria Racioppi
Editing as a Battlefield

A Conversation with Andrea Kleinman, Lucía Torres Minoldo and Valeria
Racioppi

MELISSA MUTCHINICK melissamut@gmail.com

EVA B. NORIEGA screeners@fba.unlp.edu.ar

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 15/2/2021 | Aceptado: 10/5/2021

RESUMEN

Entrevista a Andrea Kleinman, Lucía Torres Minoldo y Valeria Racioppi. Montajistas argentinas con las que conversamos en torno a su oficio, a las ideas que tienen sobre el montaje, la formación profesional, los métodos de edición en la ficción y en el documental, y el trabajo con archivo. También emergen ideas relativas al trabajo colaborativo y a cuestiones de desigualdad de género, que nos invitan a revisar el sistema de funcionamiento de algunas formas de trabajo que aún operan en la industria del cine.

PALABRAS CLAVE

Montaje; edición; métodos de edición; material; archivo

ABSTRACT

An interview with Andrea Kleinman, Lucía Torres Minoldo and Valeria Racioppi. We talked to Argentinian film editors about their work, on general ideas about montage, professional practice, editing techniques in documentary and fictional films and editing with archive film footage. During the talk, they also bring in some ideas on collaborative working and gender inequalities in employment, which lead us to examine some working methods in the film industry that still remain in practice.

KEYWORDS

Montage; editing; editing techniques; material; archive



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Como prolongación de las conversaciones sobre montaje que iniciamos en el número anterior de *Arkadin*, donde entrevistamos a la directora y montajista portuguesa Susana de Sousa Dias, y motivadas por las ideas que se cruzan con esta práctica, decidimos continuar estas charlas convocando, esta vez, a las montajistas argentinas Andrea Kleinman¹, Lucía Torres Minoldo² y Valeria Racioppi³ para escuchar sus reflexiones y experiencias en el trabajo de edición. Las tres vienen desempeñando este oficio en películas de ficción y documental, nacionales e internacionales, desde hace al menos una década. También realizan tareas docentes, asesorías de montaje y forman parte de asociaciones de profesionales del sector; en el caso de Lucía Torres Minoldo es integrante de la Asociación Argentina de Editorxs Audiovisuales (EDA); Valeria Racioppi, de la Sociedad Argentina de Editores Audiovisuales (SAE) y Andrea Kleinman es integrante de ambas asociaciones.

En esta ocasión, nos interesa poner la lupa sobre el oficio de montajista. Cómo es la dinámica de trabajo de esa persona que se mueve en un cuarto rodeado de pantallas y que se vuelve casi invisible una vez la película encuentra su configuración final. En una extensa y placentera conversación que mantuvimos con ellas por videoconferencia, emergieron varios temas: el proceso de edición en las películas de autor o de pequeña escala; el pasaje desde una idea preconcebida a la forma final de la película; los métodos de trabajo y la intuición en la edición; las formas de abordar y mirar un material y las formas en que se enfrentan al material de archivo; el trabajo en soledad o en compañía; los deseos que las motivan a enseñar montaje y las referencias teóricas para pensar el oficio. Entre otras inquietudes y proyectos, también se refirieron al trabajo colaborativo y a cuestiones de desigualdad de género en torno a los hábitos y dinámicas del trabajo de edición, que aún hoy operan en el cine y que es necesario cambiar.

Para comenzar, nos gustaría hablar sobre el *doble proceso de montaje: ordenar y al mismo tiempo hacer estallar*. Una expresión que tomamos de Valeria (Racioppi), que señala, por un lado, la tarea de ordenar y dar forma a la película, y, al mismo tiempo, la idea de *hacer estallar*. ¿Qué es lo que *hace estallar* el montaje?

Andrea Kleinman (A. K.): Me ha pasado con algunas películas, no con todas, que el montaje hace volar todo por el aire. Al principio me dediqué a trabajar en películas de cine de autor y cine documental de bajo presupuesto, películas que se hacen todas a pulmón y que no coinciden con ciertos esquemas de un *cine que tiene otra escala* —más costoso—; por lo tanto, estas películas pueden no tener guionista ni productor, y muchas veces la persona que dirige es también el guionista o el protagonista, o se trata de algo experimental en lo que estuvo trabajando varios años. O quizás el director no viene del palo del cine, sino de la fotografía, el arte o la escultura, y en ese tipo de películas, en mi experiencia, la instancia de edición es casi todo. Es decir, te enfrentás a algo totalmente en bruto que puede ser millones de cosas, pero a la vez nada, porque todavía es muy amorfo. En esos casos, sos la primera persona que propone una organización de ese material en el que empieza a aparecer algún tipo de unidad, que vendría a ser una primera versión del guion. Una vez que se llega a ese primer corte, todavía hay que seguir trabajando, porque lo que se logra es apenas una primera aproximación a algo que se empieza a armar, entonces, lo que *estalla* son muchos sueños que el director tenía con la película, porque solo uno se empieza a concretar. Pero, una vez logrado ese primer ensamblaje, también *estalla* porque hay que reestructurarlo.

1 Andrea Kleinman ganó el premio a Mejor Montaje EDA-SAE junto con Diego Marcone, por *Ráidos* (Marcone, 2016). Editó el documental brasileño *Jonas e o Circo sem Lona* [Jonas y el circo sin carpa] (Gomes, 2015), único largometraje latinoamericano en el International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA) 2016 premiado internacionalmente.

2 Lucía Torres Minoldo dirigió el cortometraje *Nubes de febrero* (2018), ganador del Primer Premio en la Competencia de Cortos Nacionales del 6º Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires (FIDBA). Con la película *Instrucciones para flotar un muerto* (Medina, 2018), ganó el Premio a Mejor Montaje del Segundo Festival de Cine Independiente de Santiago del Estero (SEFF- Santiago del Estero Film Fest) 2018.

3 Valeria Racioppi recibió premios al mejor montaje por *Damiana Kryygi* (Fernández Mouján, 2015), *El silencio es un cuerpo que cae* (Comedi, 2017), *Ausencia de mí* (Terribili, 2018) y *Planta permanente* (Radusky, 2019).

La frase de Valeria me remite al hecho de que en la edición se produce un cuello de botella, en el que ya no se puede eludir el trabajo de guion que, si no se realizó antes, hay que hacerlo con lo que hay. Entonces, se trata de *hacer estallar* las propuestas iniciales, *hacer estallar* el corte inicial, buscar un origen y encontrar una unidad [Figura 1].



Figura 1. *Jonas e o Circo sem Lona* (2015), de Paula Gomes. Montaje: Andrea Kleinman

Valeria Racioppi (V. R.): No recuerdo en qué contexto está dicha esa frase, pero no se refiere solamente a *hacer estallar* las estructuras según la idea que supone que nosotras, montajistas, entramos para ordenar y organizar un todo, para compactar el material hasta llegar a la forma final de la película; sino *estallar* en el sentido de expansión, de multiplicar el material, los sentidos, las alusiones, las referencias. Es decir, por un lado, se reduce, selecciona y trabaja los materiales en el orden del plano, tomando su materialidad más específica. Y por otro lado, cuando me refiero a *estallarlo*, es en el sentido de asociarlo al mundo, de hacerlo circular en otra serie que está más explotada de sentidos, como una textura, una anécdota de infancia o un libro.

Creo que, por una parte, está el estallido del que habla Andrea, que tiene que ver con romper un preconcepto de la película, que nunca llega a reproducirse como tal en el material y es parte del proceso que realizamos nosotras; pero también tiene que ver con una relación que surge del trabajo con lo específico del material que, si bien al principio puede parecer una masa amorfa, cuando empezamos a diseccionarlo comienza un doble movimiento: achicar–descartar y, al mismo tiempo, expandir. La película se abre a otras cosas, incluso esos sentidos, a veces, quedan condensados en una palabra o en una línea de texto que se rescata o se cambia. A eso aludía cuando hablaba de *estallar*, más que nada, a la idea de expandir.

El trabajo de montajista tiene muchos de esos dobles movimientos y creo que uno de ellos es el que se produce con el material en sí mismo.

Hay también un doble sentido en la noción de *hacer estallar*, el sentido que plantea Andrea de *hacer estallar* esa idea rectora, y el que refiere Valeria de expandir el material. En relación con el último sentido, ¿puede ser que se presente cierta idea de constelación, de expandir la linealidad, la secuencialidad que marca un rumbo de inicio a fin, y el conjunto se abre?

V. R.: Sí, esta idea tiene un poco del esquema saussureano de la lengua, por la presencia de la linealidad del discurso (el armado de una frase) y también de la multiplicidad asociativa. Podríamos pensar que una película es una gran frase que se articula como un sintagma (un sentido direccionado), pero además trabaja en el eje paradigmático, haciendo coexistir una cantidad de otros sentidos en simultáneo, lo que armaría un doble esquema: lineal y constelado a la vez.

Lucía Torres Minoldo (L. T. M.): Cuando hablan de *estallar el montaje*, yo me siento mucho más implicada en términos personales que en términos del oficio. Creo que nos *estallamos* mucho como montajistas cuando nos implicamos en un proyecto de estas características que menciona Andrea (películas de autor), son proyectos que nacen de deseos, pero que vienen del barro, que emergen de una cosa sucia, imperfecta y muy difícil de modelar; es ahí cuando ponemos nuestras manos y nuestra mirada, cuando ponemos todo [Figura 2].

Si entendemos al montaje como un sistema, ¿cuánto tiene, para ustedes, de intuitivo y de dejarse interpelar por el material? ¿Cómo manejan en su oficio de montajistas esta tensión, si es que la hay, entre sistematicidad e intuición?

L. T. M.: Considero que es más un diálogo que una dicotomía. Me parece que el proceso de montaje es un proceso profundamente intelectual, y estoy convencida de que también usamos nuestra intuición, sobre todo en el momento en el que tenemos que tener cierta disposición emotiva frente al material y poder escuchar lo que este propone. Pero es importante entender que la sistematicidad realmente existe y que es preciso encontrar formas de poner en palabras la manera de trabajar, porque hay una metodología que, si bien puede variar o ser personal, existe. Nombrar estos métodos, nos permite también transmitirlos.



Figura 2. *Nubes de febrero* (2018), de Lucía Torres Minoldo. Montaje: Lucía Torres Minoldo.

Tenemos un conocimiento aprendido acerca de cómo enfrentar un material, de saber cómo mirarlo, cómo organizarlo o cómo internalizarlo; recordar los planos para poder después volver a ellos. Este proceso está acompañado de algo que tiene que ver con lo intuitivo, en el sentido de ir por caminos donde la racionalidad —que suele estar puesta en la estructura o en analizar el dispositivo— en algún momento nos puede llevar a probar ir por otros lados. Por tanto, si bien la intuición existe y está presente, lo que hacemos es encauzarla. Pero de ninguna manera creo que se pueda montar una película *solo* con intuición, de hecho, estas herramientas y conceptos se aprenden justamente a partir de la experiencia en el trabajo, después de haberte enfrentado al material muchas veces para dominar ese caos inicial.

A. K.: Coincido plenamente, hay películas que tienen reglas muy flexibles y aceptan la intuición, te permiten ir por la tangente, dado que obedecen a cuestiones no tan lógicas o menos codificadas, o son más experimentales. Y hay películas que no admiten ese modo de trabajo. Creo que algunas se llevan mejor con ciertas metodologías que otras. Así como hay directores, directoras, que se llevan mejor con determinadas metodologías que otras. Ahora bien, la intuición no es algo que te acompañe siempre, mientras que el trabajo sí: una edita de lunes a viernes durante meses. La carrera de un director, de una montajista, requiere de pasar tiempo trabajando, buscando, probando, de pedir una devolución a otras personas; entonces, lo sistemático y lo metodológico en la edición está siempre, y si manejas un sistema donde los pasos tienen un nombre, mejor. Una vez trabajé con un director con mucha experiencia que nombraba con términos estandarizados lo que yo hacía. Por ejemplo, recuerdo el término *paper edit* —montaje en papel que se hace con los recortes de las transcripciones de las entrevistas y es útil cuando se aborda un tema abstracto o un tema que transcurrió en el pasado—. Recuerdo que me propuso estrategias de trabajo que se aplican en la industria, pero que yo no conocía y me hubiera llevado semanas concebir. La experiencia me aportó muchos atajos que comparto cada vez que estoy con estudiantes, porque me resultaron muy útiles y creo que si se difunden son herramientas que nos permiten crecer colectivamente.

L. T. M.: La verdad es que me hubiera encantado que alguien me allanara un poco el camino en esas cuestiones haciendo lo que hace Andrea, compartir el conocimiento. Por ese motivo también doy clases, con esa misma finalidad.

Volviendo a lo anterior, yo preferiría hablar más de *sensibilidad* que de *intuición*, porque me parece que en nuestro trabajo hay un componente sensible y emotivo que opera a la par de la parte lógica y metodológica. Me parece mejor hablar de una disposición emocional para mirar el material, que es lo que nos compromete a poner el cuerpo en el proyecto, a vincularnos sensiblemente con una historia, con unos personajes y con el director o la directora que intentan hacer esa película.

Otra palabra que podría asociarse es *ductilidad*

V. R.: Yo pensaba en *permeabilidad*, porque la *intuición* supone que es algo que uno aporta, cuando en realidad *sucede*, hay proyectos en los que podés tener una *permeabilidad* mayor con el material, una mayor *sensibilidad*, y a partir de ahí surgen las ideas que podrían llamarse *intuitivas*. La teoría cognitiva dice que la intuición es una respuesta que surge de un conocimiento internalizado, algo que solamente es posible si ya conocemos al menos un poco con qué estamos tratando. Hay que tener en cuenta que las películas llevan un tiempo y un proceso para que tomen forma, recién después de haber atravesado ese tiempo, de haberse apropiado del material, de dejarse atravesar por él, de haber sido *permeable* en lo personal, es que se pueden tener esas respuestas cognitivas que son las intuiciones. Hay una editora australiana, llamada Karen Pearlman (2015), que aplicó la intuición entendida desde la perspectiva cognitivista para explicar los procesos de montaje. Ella plantea que en realidad es necesario haber estado sentado cien horas viendo material para tener una idea básica que conecte A con B, muy lineal, y que luego irá adquiriendo capas de profundidad. Por lo tanto, la *intuición* es un tipo específico de conocimiento, que está muy ligado a lo que dicen Lucía y Andrea, tiene mucho que ver con el tiempo, con la dedicación, la sensibilidad y la permeabilidad, recién a partir de ahí se pueden activar este tipo de respuestas.

Por otra parte, no es algo que puedas saber de antemano. Creo que, si bien incorporamos experiencia y conocimiento, hay algo que es específico de cada película y hasta que no estás zambullida en esa película no podés empezar a generar tus propias respuestas. Si no, sería como trabajar con modelos preformateados a los que se llega con mayor o menor cintura, de forma rápida o elegante, pero convencionalmente. El desafío en las películas de autor reside en trabajar para que cada película encuentre su propio mecanismo.

Pero no siempre lo ganamos trabajando, siento que nuestra tarea implica un proceso un poco más global, en el que se obtiene conocimiento de otra manera, como, por ejemplo, con las ideas sobre el mundo. Por eso tampoco puedo trabajar en cualquier película, si no comparto algunas cosas de la visión del mundo del otro es muy difícil que pueda traducirla en una forma fluida para esa otra persona que está dirigiendo. Si bien el montaje se trata de un procedimiento muy racional, no sigue una lógica *a priori*, sino que construye su propia lógica, sus propias pautas.

A. K.: Quisiera agregar un comentario en defensa de la intuición. Cuando se va ganando más experiencia, la intuición va teniendo más puntería. Cuando comencé a trabajar aplicaba mucho método y era muy protocolar, por ejemplo, en un documental, empezaba armando núcleos sueltos o una estructura, pero nunca comenzaba por el inicio de la película sino por las secuencias más importantes. Mientras que hoy trabajo más abierta, si alguien quiere empezar por el inicio, lo acepto. Y creo que es debido a la intuición que puedo tener más puntería, porque fui acumulando experiencias previas.

En relación a los modos de abordar e incidir sobre un material, ¿encuentran diferencias en el método de trabajo en una película documental y en una de ficción? ¿Suelen tener alguna metodología de trabajo particular o depende un poco de lo que cada película requiere?

A. K.: Para mí cambia un montón el método en función de si la película es ficción o documental y también cambia un montón según el tipo de documental que sea, según qué editor sos y con qué director o directora tenés que trabajar. Por mi parte, voy cambiando el método película a película, pero porque no queda otra, no porque lo elija, lo va modificando la propia película. Por ejemplo, un método que usaba y en el que confiaba plenamente, se estaba convirtiendo en mi peor enemigo. Como les contaba anteriormente, me tocó participar en varias películas en las que había que resurgir como el ave fénix de las cenizas, o sea, donde no había nada, había que armar algo. Entonces, trabajaba muchísimo con la frescura que me producía el material, con el impacto emocional y narrativo de un primer visionado. Ver esos brutos en soledad y sin saber nada previamente me dio muchos frutos. Esa manera de operar se me fue enquistando, proyecto tras proyecto, y a veces me funcionaba y a veces no tanto. Son lo que yo llamaría proyectos vampiro, porque te encontrás sola viendo cien horas de material bruto y te vas vinculando con él como si fueses la guionista o la directora, es una cosa que te consume todo. Pero después la persona que está dirigiendo va a entrar a la película con decisiones sobre la estructura y ese puede ser un momento un poco doloroso, porque de algún modo fuiste la niñera de eso, y ellos son la madre o el padre que van a decidir a qué colegio va, si va a estudiar religión o va a ser ateo, etcétera. Esas decisiones importantes no se toman desde la edición, una puede persuadir, pero las decisiones las toma otra persona, por tanto ese proceso puede resultar un poco esquizofrénico para un editor.

Cambia mucho el método también si el director o la directora tiene una idea más acabada o si, en vez de ser su primera película, es la quinta y puede traer sus experiencias previas. Entonces, descubrí que mi frescura estaba funcionando como una traba más que como una herramienta, gracias a que conversé con Vanesa Ferrario, una colega, quién me contó cómo trabajaba ella y decidí poner en práctica su método. Antes de sentarme a armar, comienzo a charlar con el director o con la directora y, si hay algo que no entiendo muy bien para qué lo filmaron, les pregunto qué buscaban con ello, para ver cómo montarlo. Para mí estas preguntas estaban prohibidas en un primer corte, porque yo pensaba que el editor tenía que venir fresco, ignorante de todo lo que traía el equipo de realización. Hoy me volví mucho más flexible y si podemos llegar a un primer corte con un atajo, llegamos; de hecho, he trabajado en películas donde ya tienen un primer corte y pienso que es una manera alternativa, menos purista, de trabajar.

L. T. M.: Es cierto, cada método depende de los proyectos a trabajar, pero también de la instancia en que nos sumamos al proyecto, porque no es lo mismo empezar con una película de ficción en la que te dan a leer el guion y puedes hacer devoluciones, que llegar a una película donde ya se filmó todo y hay que adaptarse al material que existe, o donde ya hay un primer corte, o donde el equipo de dirección tiene imágenes seleccionadas y te dice que eso es un primer corte, cuando en realidad es una selección de material. Tampoco es lo mismo si traen horas y horas de material y el presupuesto no alcanza para que una las mire a todas. Es decir, hay un montón de variables que requieren de creatividad para saber cómo afrontar cada proyecto, para lograr el mejor equilibrio entre lo que la película necesita, lo que el director o la directora buscan y lo que una puede ofrecer desde su tiempo, su energía y su conocimiento.

Para dar un ejemplo concreto, una vez me convocó un director donde la película era su tesis de grado, con muy poco presupuesto y muchísimas horas filmadas. Entonces, le propuse trabajar a partir de células, sin un primer corte, ya que no podía mirar todo el material y hacer un corte como haría habitualmente. En cambio, lo que hice fue armar una primera secuencia, que sea como una secuencia madre que empiece a llamar a las otras. A partir de ahí armamos la estructura y seguimos luego trabajando sobre ella.

Habitualmente, para un documental, siempre miro todo o parto de un primer corte de dirección, para tener adentro el material, es decir, trato de hacer ese primer visionado que menciona Andrea, aunque puede resultar un proceso emotivamente muy difícil, porque vas viendo cosas que te conmueven de verdad, llorás, por ejemplo, y tenés que atravesar el llanto porque hay que seguir mirando. Son cosas que nos pasan en la soledad del encuentro con el material que a veces llegan a ser muy intensas. Por tanto, creo que afrontar una ficción o un documental es algo totalmente distinto. La ficción tiene una estructura propuesta de antemano, que es el guion, sobre la cual después se continúa trabajando. Sabemos que no va a ser esa la estructura final, pero nos da un punto de partida muy sólido, lo cual no sucede en el documental, o solo en muy pocos. El documental es un trabajo donde hay que remar, hay que remar muy lento, hasta empezar a ver algo de horizonte, es un trabajo muy esforzado.

Para mí, la ficción es un trabajo más lúdico, que tiene que ver con el trabajo propio de cortar, de sacar una escena, de moverla de lugar, de cambiar un plano, de mover *piecitas*. En cambio, en el documental hay un desafío permanente de resolución de cuestiones, una amenaza que flota, que me parece que en la ficción no pasa, o pasa menos, que apunta a descubrir si la película aparece o no. Trae consigo la posibilidad del fracaso, de que finalmente no exista, que con ese material no pueda haber película posible.

Para ir cerrando, si bien las metodologías cambian, creo que hay una consecución de acciones de cómo afrontar un material bruto, cómo lo miramos, qué tipo de selección hacemos durante ese primer visionado y cómo armamos una primera estructura, ya sea de ficción o de documental, con el fin de empezar a ver cómo dialogan las escenas o las secuencias entre sí. Creo que esa primera mirada del total —un total ficticio, porque va a transformarse muy profundamente—, de todas las escenas que están puestas en la línea de tiempo, permite de alguna manera ubicarse, situarse y decir: «ahora sí es el punto de partida». Me cuesta pensar que el punto de partida es el visionado del material, porque es como avanzar dando machetazos en medio de la selva, despejando, abriendo, hay mucha nebulosa todavía. Para mí, la primera instancia de una pequeña claridad es mirar ese primer corte; así esté lleno de problemas, es una forma de entender hacia dónde ir, qué dirección se puede tomar de ahí en adelante.

V. R.: A mí me pasa un poco lo contrario, trato de ver el material acompañada, porque siento que puedo al mismo tiempo aprehender el material y comprender a los directores y las directoras, necesito la mayor compañía posible y la menor sacralidad posible sobre el material; es decir, lo respeto, pero al mismo tiempo necesito *relajo*: freno, hago chistes, pongo canciones, escucho al otro, quizás al principio sí tenía una relación más *sacra*, parecida a lo que habla Andrea de la frescura, de que al material hay que verlo de esa manera.

Sí considero fundamental que hay que ver todo, si bien cambia de acuerdo a los proyectos, en general lo veo todo y lo veo lo más acompañada e intervenida posible. Pienso que es una dinámica de tres: la dirección, la edición o la editora, y el material; porque siento que las películas no están *en el material*, están un poquito en el material, pero mucho en esa persona que quiere decir algo y que quizás su camino no es tan directo, o no lo logró tanto en el rodaje, o se fue desviando y lo que quiere decir sobre el mundo sigue siendo lo mismo y es lo rector. Con lo que leo en un guion no me alcanza, necesito saber quién es el otro frente a su material; por ejemplo, me ayuda ver el material con alguien al lado porque me voy dando cuenta qué le gusta y qué no, o si es una ficción, dentro de los registros actorales con cuál se siente enganchado, en qué momento salta, es decir, que el cuerpo del otro también me aporta al proceso. Es una zona de apertura, una especie de campo de batalla donde tenemos que ir rastreando en el material lo que el otro está buscando, pero si lo hacés solo llegás a un círculo sin salida, por eso vuelvo a esta dinámica de tres: material, dirección y montaje.

Si bien los métodos van cambiando en cada proyecto, básicamente trabajo con ese combo; solo con el material, no puedo armar una película [Figura 3].

A. K.: Me gustaría agregar una cosa más con relación al documental, que para mí es muy importante, que es la charla con el director o la directora acerca del rol que van a tener las entrevistas, si van a ser centrales o no y, si lo van a ser, si vamos a ver las caras hablando. En ese caso, las entrevistas tienen que estar bien compuestas, contar con dirección de arte, dirección de fotografía, etcétera. O si las entrevistas suceden en escenas que tienen acciones, como por ejemplo una persona que charla mientras va al mercado y luego mientras prepara la comida, en ese caso no da igual usar la frase que dijo en la comida antes de una del mercado, porque hay una progresión: está comprando el pescado que después va a cocinar, entonces la progresión de la acción en imagen se pelea con la de los temas que la persona fue hablando. Hay que saber si se va a tratar de una película de *talking heads* en escritorio o de una película de cine más *vérité*, donde los personajes van hablando mientras hacen cosas. Y decidir esa cuestión nos permite pensar cómo vamos a hacer el montaje: si por temas o por escenas.

Y a estas cuestiones hay que ponerle nombre, las imágenes que visten la entrevista de un personaje se llama *B-roll*; ese *B-roll*, ¿va a ser encontrado dentro del bruto? ¿O se va a filmar después de que la película esté montada? ¿Va a ser un *B-roll* abstracto o concreto? Es importante mantener estas charlas con el director porque van a derivar en distintos métodos de trabajo.

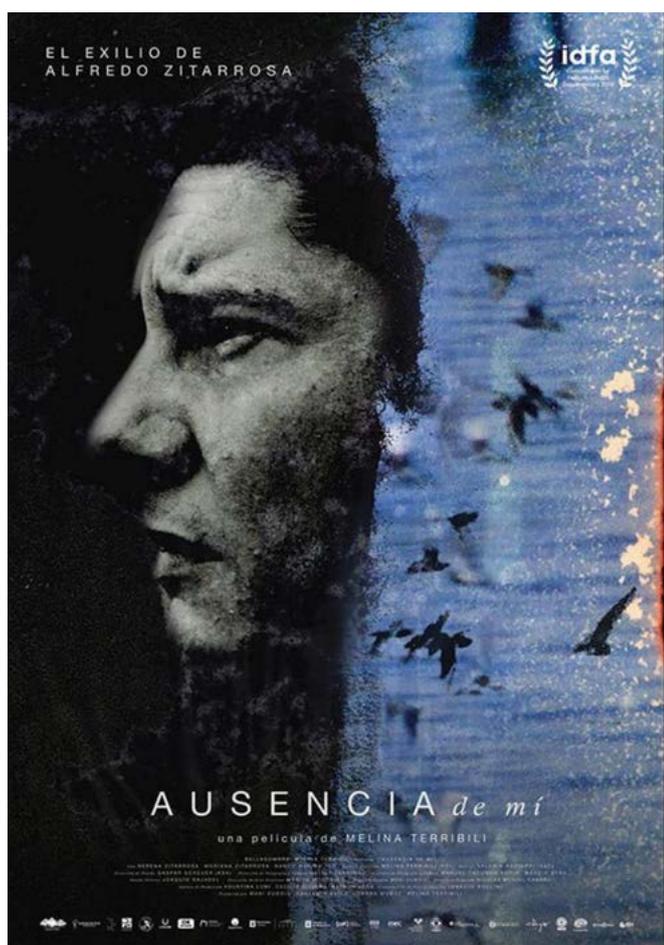


Figura 3. *Ausencia de mí* (2018), de Melina Terribili. Montaje: Valeria Racioppi

Al abordar la edición de un documental, ¿pueden trabajar a partir de un primer corte o prefieren partir de cero?

V. R.: Con relación a los proyectos de ficción puedo entrar en una película que ya cuenta con un primer armado, pero no puedo entrar en un documental que tenga un primer armado; si lo hago, ya sé que voy a ver todo el material y empezarlo de cero. En las ficciones incluso puedo no ver todo el material y hacerlas crecer igual, o ayudar a orientarlas, en cambio con procesos documentales me es mucho más complejo sin ver la totalidad del material, porque siento que algo se nos puede estar perdiendo.

A. K.: En lo personal, yo sí trabajo en documentales que tienen un primer corte, porque hace muchos años que hago asesorías de documentales, donde veo el trabajo que hace otra pareja de director-editor. Es muy lindo ese trabajo, porque lo que aportás es claridad; al estar afuera de ese barro se detecta muy rápido cuándo la película se vuelve confusa o se pone interesante, o cuándo hay algo novedoso y cuándo no.

L. T. M.: Yo también, como Andrea, trabajo con primeros cortes de documental. De hecho, me tranquiliza mucho, siento que es una forma concreta de comunicarme con dirección, de que esa persona me diga: «me interesa este material como punto de partida»; eso me ahorra mucho trabajo arduo. No significa que no voy a mirar el material, en la mayoría de los casos lo miro entero, depende de los proyectos, pero sí me parece que es una forma de allanar la comunicación entre las dos partes y de iniciar un camino de trabajo.

Con respecto al trabajo con el material, las tres han participado en películas que incluyen material de archivo. ¿De qué modo abordan ese tipo de imágenes, siguen el mismo método que con el resto del material o utilizan otras formas de operar sobre él?

L. T. M.: En mi caso me tocó trabajar con archivos públicos más que con archivos personales, y encuentro en ese material un territorio de mucha libertad, porque no solo representa la idea del pasado en diálogo con el presente, sino un territorio nuevo que está sujeto a menos reglas, donde es necesario correrse del archivo como documento, como representación real de una determinada época, o como testimonio, incluso puede representar una época en términos referenciales y no en términos específicos de documento. A la vez, es un territorio de trabajo en tanto materia, está la posibilidad de hacer diferentes procedimientos de trabajo sobre ella: ralentizar el tiempo, acelerar, reescalar, invertir, despejar, sobreexponer. Todo lo que implica intervenir la materia tiene una potencialidad poética y política también; para mí, trabajar con archivo es aire fresco en las películas. Muchas veces, cuando siento que el material es muy llano pienso en el archivo como una forma de devolverle esa frescura, obviamente no todos los proyectos lo admiten, pero me he encontrado en distintas oportunidades proponiendo trabajar con archivos frente a proyectos que no lo tenían contemplado y donde finalmente lo incluimos y funcionó muy bien.

V. R.: Me cuesta sistematizar una idea del archivo, siento que tiene tantos usos distintos que encuentro muy pocas pautas en común, y a la vez, cada película maneja un concepto de archivo propio. Un archivo puede ser algo que se filmó hace cinco años y opera con lo nuevo que se está filmando, o puede ser un archivo histórico o un archivo familiar viejo, o uno falsamente familiar o falsamente histórico. Entonces, funciona de distintas maneras según el trazo de cada película, y el desafío narrativo siempre es un poquito más fuerte. También pienso que el trabajo con archivos nos equipara con la tarea de dirección, porque finalmente ese archivo no depende de su producción, sino que está preproducido, incluso a veces pueden ser archivos contemporáneos y operar de manera de hacer al material distinto, o tratarse de materiales producidos por otro, o incluso pueden ser archivos propios más antiguos y

entonces no encajan en la misma categoría que el resto de los registros. Lo que siento es que propone mucho de juego, como comentaba Lucía, un esfuerzo por leer *en* las imágenes y por construir *en* las imágenes, como si ahí naciese Sergei Eisenstein de nuevo, en las combinaciones y en las posibilidades de armar algo con eso. En ese juego hay algo del trabajo de superficie con la materialidad del archivo que me gusta mucho, pero también creo que tiene que estar puesto como contrapunto de algo que no es archivo para generar cierta sensación de tiempo y de ruptura, de ajenidad, que es lo que atraviesa un poco a todo el archivo.

Por otra parte, me gusta jugar bastante con los materiales, sean de archivo o no. Al menos durante el proceso suelo hacer uso de encuadres, reencuadres, composiciones, ralentizados, planos que van hacia atrás, planos que van hacia adelante, trato de no pensar el material como algo que está fijo. Es decir, el juego no es propio del trabajo con archivo, pero el archivo suele ser más permisivo con estos juegos de montaje.

Por último, queríamos preguntarles por sus proyectos personales, si tienen alguno en proceso o si tienen alguna idea o deseo a concretar en un futuro próximo, que las atravesase como montajistas.

L. T. M.: Sí, tengo un proyecto personal que es un sitio web en donde escribo mis diarios de trabajo, lo llevo adelante hace siete años, se llama *Días de montaje*.⁴ En su momento, tuve el proyecto de publicar un libro con esos diarios, pero finalmente no se pudo concretar, es algo que me gustaría que suceda en algún momento. Los diarios de trabajo son para mí una forma de pensar mi tarea, de tomar una distancia reflexiva, de compartirla con los demás, que pueden ser otras personas que editan o no. Lo que me interesa es el pensamiento sobre los oficios y hallar en ese hacer un vínculo entre oficios diferentes, que se pueden encontrar en este tipo de reflexiones cotidianas en primera persona.

V. R.: Estoy investigando algunas cosas sobre fenomenología y teorías cognitivas, que tienen que ver con mi trabajo y en las que encontré eco en lo que hacía y en la manera en que pienso. Por épocas voy pasando por zonas de interés que repercuten en nuestro trabajo o que me hacen sentido.

A. K.: Como proyecto personal estoy tratando de concebir la tarea de la edición como un trabajo en equipo. Cuando fui mamá noté muchas limitaciones a nuestras carreras ligadas a cuestiones de género, que ya existían antes, pero que padecí más cuando nació mi hija. Por eso estoy intentando reformar la manera de trabajar para empezar a concebirla en equipo, y creo que la alternativa es trabajar incluso colaborando con mujeres. Digo esto quizás como un prejuicio, pero me parece que las mujeres compartimos problemáticas como la poca disponibilidad horaria, horarios cambiantes y raros, trabajos a distancia y atendiendo a las tareas de cuidado, y creo que entre varias podemos nutrirnos. Tengo notas y *stickies* donde escribo sobre cómo mejorar este método colaborativo de trabajo, cuáles de las cosas que hago puedo delegar en una asistente o qué cosas fue más rico haberlas delegado en vez de haberlas ejecutado yo. Por ejemplo, una jornada laboral de nueve horas que antes absorbía por entero, puede ser de cuatro, repartida en dos cabezas que piensan en paralelo. Y como veo a otras mujeres en la misma situación, pienso que el esquema laboral que existe hoy no genera condiciones de igualdad.

Sin embargo, es difícil que un productor entienda el valor del trabajo en equipo en el área de edición, es una de las peleas más áridas que tengo. Por suerte, lo puse en práctica trabajando con gente que está interesada en la diversidad de género y entiende que es el momento de introducir un cambio. El esquema de trabajo del editor, que edita solo y sin asistente ni coeditor, es un invento, que hace que las

⁴ Sitio web de Lucía Torres Minoldo: <https://diasdemontaje.com.ar/>

películas y las historias que vemos estén contadas solo por personas que no tienen a nadie a su cargo: padres que no se encargan de sus hijos, hijos que no se encargan de sus padres, etcétera, porque son jornadas laborales desquiciadas que dejan afuera a muchísimas mujeres.

Las entrevistadoras consideramos reveladora esta mirada de género, que atraviesa todas las prácticas y oficios, y pone en evidencia cada vez más las desigualdades que vivimos las mujeres y las personas LGBTIQ+. Esto nos fuerza necesariamente a pensar prácticas concretas que modifiquen las formas de trabajo en la industria audiovisual. Romper con el imaginario del montajista solo en una isla de edición y pensarlo, en cambio, como una tarea que se ejecuta en equipo, hace *estallar* todo un sistema de funcionamiento patriarcal que aún opera en el ámbito audiovisual. En este sentido, la comisión de legislación y la comisión de mujeres de EDA presentaron un informe con las conclusiones de la desigualdad de género a partir de las encuestas 2012–2018,⁵ allí se pueden ver en números concretos las reflexiones finales que aquí se exponen.

REFERENCIAS

- Comedi, A. (Directora). (2017). *El silencio es un cuerpo que cae* [Película]. Argentina: El Calefón.
- EDA. (s.f.). Conclusiones desigualdad de género. Encuestas 2012–2018. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/1U1OoMonkKoRQfssBnywox3QQIIQodoDo/view>
- Fernández Mouján, A. (Director). (2015). *Damiana Kryygi* [Película]. Argentina: Océano Films, Gema Films, INCAA.
- Gomes, P. (Directora). (2015). *Jonas e o Circo sem Lona* [Jonas y el circo sin carpas] [Película]. Brasil: Plano 3 Filmes.
- Marcone, D. (Director). (2016). *Raidos* [Película]. Argentina: La Marmota Contenidos.
- Medina, N. (Director). (2018). *Instrucciones para flotar un muerto* [Película]. Argentina: El Calefón.
- Pearlman, K. (2015). *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing* [Cortando ritmos. Montaje intuitivo]. Reino Unido: Focal Press.
- Radusky, E. (Director). (2019). *Planta permanente* [Película]. Argentina, Uruguay: Campo Cine, Salado Films.
- Terribili, M. (Directora). (2018). *Ausencia de mí* [Película]. Argentina, Uruguay: Bella Sombra.
- Torres Minoldo, L. (Directora). (2018). *Nubes de febrero* [Película]. Argentina.

⁵ Se puede acceder a este informe a través del sitio web de EDA: <https://edaeditores.org/>