

Respirar con la imagen

Conversaciones sobre montaje
con Teresa Font

Xose Prieto Souto
Gabriel Doménech González



cuadernos tecmerin

14

14

Título: *Respirar con la imagen*. Conversaciones sobre montaje con Teresa Font
Autores: Xose Prieto Souto y Gabriel Doménech González

Apoyos:

Proyecto I+D+i “Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global” (CSO2016-78354-P). Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

Edición:

Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid, Getafe.
www.tecmerin.es y <http://tecmerin.uc3m.es>

Director de la colección: Manuel Palacio

Coordinación editorial: Sagrario Beceiro y Ana Mejón

Copyright: Los autores de los textos y el Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid.

Año 2018

ISBN: 978-84-09-07487-7

Depósito legal: M-41776-2018

Colección Cuadernos Tecmerin: ISSN: 2387-1016

Maquetación e impresión: 2Color Goherco, S.L.

Foto de portada: Marivi Ibarrola

Ilustración: Marivi Ibarrola



Reconocimiento - NoComercial - SinObrasDerivada (by-nc-nd)

No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

cuadernos tecmerin

14

Respirar con la imagen

*Conversaciones sobre montaje
con Teresa Font*

XOSE PRIETO SOUTO
GABRIEL DOMÉNECH GONZÁLEZ

Índice

	<i>Págs.</i>
Cuadernos Tecmerin, <i>Manuel Palacio</i>	9
Prólogo, <i>Esteve Riambau</i>	11
Introducción, <i>Xose Prieto Souto y Gabriel Doménech González</i>	13
Infancia y primera juventud	17
Una montadora en transición	23
De Barcelona a Madrid, entre la televisión y el cine	39
En el centro de la industria	61
Nuevos ámbitos, otras voces	89
Pensar el montaje	117

CUADERNOS TECMERIN

Manuel Palacio

Después de cinco años intentando iluminar aspectos de nuestro pasado y nuestra memoria, desde Cuadernos Tecmerin hemos querido encuadrar la colección en un marco digital (<http://tecmerin.uc3m.es>) en el que los propios Cuadernos conviven con otras iniciativas como los Dossiers Tecmerin, que recogen textos y aportaciones históricos de difícil acceso público o como la Revista de Ensayos Audiovisuales, que busca concebir nuevas formas de comunicación audiovisual para transmitir ideas y reflexiones sobre la sociedad, la cultura y la historia.

Diciembre 2018

El Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN)” fue fundado en 2006 en el seno de la Universidad Carlos III de Madrid. El grupo, integrado por docentes e investigadores del Área de Comunicación Audiovisual, ha buscado a lo largo de estos años profundizar en aspectos poco desarrollados por las metodologías de análisis del audiovisual en España en aspectos tan diversos como los estudios televisivos y fílmicos, la economía política, la geopolítica del audiovisual, las representaciones sociales y las tecnologías de la imagen. La colección Cuadernos Tecmerin supone un nuevo paso adelante para el grupo de investigación, que cuenta así con su propio espacio editorial para la publicación de los resultados de las diferentes líneas de investigación desarrolladas en el seno del grupo. Además, esta colección adopta una forma dual, siendo editada en papel y como libro electrónico disponible en la página web del grupo (www.tecmerin.es).

El ímpetu para los primeros volúmenes que van a integrar la colección nace del interés del grupo en el concepto historiográfico

de lo que se conoce internacionalmente como *History from Below*. De esta manera, los Cuadernos Tecmerin se conciben como una serie de trabajos en los que toman la palabra aquellos y aquellas cuya voz habitualmente no se escucha cuando se elaboran los relatos históricos hegemónicos, en la certeza que proporcionan nuevas maneras de entender el pasado y la memoria. Creemos con ello mantener (y restituir) la memoria y la identidad audiovisual de nuestro país a través de las fuentes y testimonios orales.

Abril 2013

*Manuel Palacio,
Director de la colección Cuadernos Tecmerin.*

LECCIONES DE VIDA Y DE MONTAJE

Esteve Riambau

“Paciencia, resistencia física, sentido del ritmo, sentido de la narración, de estar en el mundo y empatía, saber colocarte en el lugar de los demás, saber vivir otras vidas”. Así define Teresa Font, al final de esta larga entrevista, los atributos de un buen montador cinematográfico. O, lo que es lo mismo, de una profesión que ha ejercido a lo largo de cuarenta años a pie de moviola junto a algunos de los realizadores más representativos del cine español y también en coproducciones internacionales.

A través de un cuestionario que transluce un perfecto conocimiento de aquello por lo que se pregunta, la protagonista desarrolla una suerte de autorretrato que arranca con la niña nacida en un pequeño pueblo de Cataluña durante el franquismo, sigue con la adolescente que en la transición a la democracia estaba más cerca de los hippies y el anarquismo que de la militancia política y desemboca en la profesional autodidacta que, a partir de la experiencia, se hace con un lugar de prestigio en el cine español. Vicente Aranda, su pareja durante muchos años, Imanol Uribe, con quien consigue el premio Goya gracias a *Días contados* (1994) y Álex de la Iglesia constituyen un trípode esencial sobre el que reposan muchos otros cineastas que, de momento, culminan con el Terry Gilliam de *El hombre que mató a Don Quijote* (2018) y el Pedro Almodóvar de *Dolor y gloria* (2019).

Desde su punto de vista, como organizadora de un material en bruto procedente del rodaje y con tantas estrategias y variantes como directores con los que ha trabajado, la montadora transmite la esencia de su profesión: ensamblar imágenes y sonidos para que, mediante su concatenación o confrontación, traduzcan el sentido de unas situaciones propuestas por un guion y puestas en escena mediante encuadres, iluminaciones e interpretaciones de los actores. La mejor toma será siempre la que mejor se articule con la anterior y con la siguiente. En ese sentido, el libro es también una imprescindible lección de montaje en tiempos en los que todavía colea

los prejuicios derivados de que el director es la estrella. El cine es, y ha sido, un arte de creación colectiva en el que el montaje desempeña, justamente, un papel esencial. Orson Welles, un indiscutible “autor” que dominaba todos los resortes de su oficio, decía que “las películas se ruedan en la moviola” y ahí está la batalla de *Campanadas a medianoche* (1965) para corroborarlo.

Mediante puntuales y elocuentes ejemplos extraídos de su propia experiencia, Teresa Font reivindica su papel creativo en las películas en que ha participado y que el libro recorre minuciosamente. Es ella quien integra el papel del director en una atmósfera cerrada y solitaria en la que la moviola actúa como confesionario; quien reivindica el papel esencial del sonido en un proceso que no se puede deslindar de la imagen; y quien se acopla, inevitablemente, a la evolución tecnológica que va de trabajar en la televisión o en el cine, con soporte fotoquímico o digital. No abundan, sobre todo en España, textos en los que se pongan de manifiesto, tan didácticamente, las herramientas y procesos creativos que maneja una montadora de cine.

Se dice que el montaje y la *script* son las dos profesiones cinematográficas mayoritariamente ocupadas por mujeres. Teresa Font, junto a muchas de sus colegas, certifica esta afirmación, pero ella misma también invoca a muchos de sus referentes, casi todos ellos hombres. De su testimonio se desprenden los obstáculos que ha tenido que superar hasta alcanzar el lugar de prestigio que ocupa en el cine español. La conozco personalmente desde hace años, pero nunca había tenido la oportunidad de acceder al completísimo relato autobiográfico y reflexivo que, en este libro, comparte con los lectores. Como director de la Filmoteca de Catalunya, lugar donde ha realizado una parte importante de su trabajo, es una satisfacción prologar y avalar una publicación que, desde el rigor académico, contribuye a mostrar la complejidad de la creación cinematográfica. Otros volúmenes de los Cuadernos Tecmerin reivindican desde el guion a la interpretación. En este caso, el testimonio de Teresa Font es una doble lección magistral: de vida y de montaje.

Esteve Riambau es Director de Filmoteca de Catalunya.

INTRODUCCIÓN

Xose Prieto Souto y Gabriel Doménech González

Resulta paradójico que, en un libro que lleva por subtítulo “Conversaciones sobre montaje con Teresa Font”, una de las ideas que más se repite tenga que ver con la dificultad de explicar en qué consiste realmente el montaje. Si lo pensamos detenidamente, pocos oficios de los muchos que confluyen en el proceso de hacer una película resultan tan inadvertidos y hasta intangibles para el público.

Este oficio de silencios, como ha expresado Teresa en alguna ocasión, será el que ocupará el grueso de este volumen. A lo largo de sus páginas nos aproximamos no solo a una profesión tradicionalmente poco analizada en los estudios sobre cine, sino a una figura singular por su condición de testigo privilegiado de una serie de entornos fundamentales para la cinematografía y la sociedad españolas. A través de la mirada de Teresa podemos observar la efervescencia cultural y política de la Cataluña de los últimos años del franquismo y la Transición, la configuración de una nueva industria cinematográfica en España o el resurgimiento de formas de activismo político que implicaron a profesionales del cine en las primeras décadas del presente milenio, entre otros muchos contextos.

Gracias a la perspectiva fresca y desacomplejada que ella aporta a las conversaciones, se ha ido tejiendo con cada una de sus respuestas una memoria cultural que pone en primer plano puntos de vista que se han tenido poco en cuenta a la hora de trazar el relato de nuestro pasado más reciente. Además, su carrera profesional sirve de muestra de una gran variedad de ámbitos productivos, que van desde la libertad estética y la limitación presupuestaria del *underground* hasta las rutinas de racionalidad económica que caracterizan a buena parte del cine comercial, pasando por la labor de cineastas que han desarrollado unas técnicas de trabajo más personales.

En sus reflexiones sobre montaje cinematográfico, Teresa Font también mantiene una gran atención hacia la construcción formal

de la película, imprescindible para entender su oficio, y este ha sido otro de los principales ejes de las conversaciones que se recogen en el libro. La labor de montaje se desarrolla en una tensión creativa determinada por el aspecto relacional que adquiere el resultado final del filme. En todas las películas que Teresa menciona se trasluce la pasión y el entusiasmo que siente al realizar su trabajo. La pulsión cinéfila, fundamental en su aprendizaje del oficio, le ha facilitado sumergirse en los materiales hasta el punto de mimetizarse y vivirlos como una parte de sí misma, de palpar y respirar con ellos. Ese respirar con la imagen es para ella la condición esencial de un buen montador.

El caso de Teresa es también muy significativo por el hecho de que ha sido una mujer que ha batallado por hacerse un lugar entre los mejores profesionales de la industria española. En la historia de los oficios del cine, el montaje ha sido uno de los pocos espacios laborales que han podido estar ocupados históricamente por mujeres. Este hecho llama la atención sobre otro de los aspectos fundamentales que se desprenden de estas conversaciones. Las vinculaciones entre género y trabajo y la necesidad de unas nuevas narrativas históricas que, con respecto al cine en España, no solo se centren en la necesaria búsqueda de nuevas protagonistas, sino también en la transformación de las dinámicas que han llevado a que estos relatos históricos se hayan construido así.

El resultado de las entrevistas con Teresa Font deja así mismo patente que las películas son algo más que un texto inmanente y que las condiciones, estructuras y rutinas que permiten su realización merecen ser objeto de estudio para tener una comprensión plena de las mismas. De este modo, se abre la posibilidad de ir hacia una historia construida desde abajo que nos permita el tratamiento de un aspecto fundamental que ha sido lateralizado por la historiografía filmica: el examen de las dinámicas laborales y la evolución de las disciplinas de trabajo. Tal examen implica dejar de lado la concepción de las películas como objetos cerrados y finalizados, para ocuparse de ellas también desde los dispositivos y procesos que las han hecho posibles.

Para finalizar este pequeño prólogo, nos gustaría agradecer a Teresa su generosidad al abrirnos de par en par las puertas de su casa y hablarnos con tanta amplitud de su trayectoria y de su vida, sin ahorrarse ningún detalle. Así como la atención con que ha seguido todas las fases de este proyecto. La construcción del libro y su resultado ha sido similar a la de los procesos de trabajo que ella nos relataba. En este caso, la fase de grabación ha consistido en nueve sesiones que suman casi veinte horas de entrevista. A partir de ahí se inició un proceso de selección de temáticas para terminar con un exhaustivo refine de lo transcrito que, además de cumplir con las páginas establecidas, buscaba mantener en su esencialidad las ideas expuestas.

En el libro se recoge cómo Teresa nos contaba, a propósito de su experiencia profesional con Joaquim Jordà en *Numax presenta...* (1980), que montar con él era casi convivir. De algún modo, “montar” este Cuaderno TECMERIN también ha sido convivir. A lo largo de estas horas de charla con Teresa Font hemos conocido su visión del cine, los cambios sociales e industriales que ha presenciado e incluso algunas de sus vicisitudes personales. También hemos sido testigos, a nuestra manera, del tesón y la paciencia que caracterizan su actitud vital. Esperamos que en las páginas de este libro se trasluzca algo de ese hacer en común y de ese entusiasmo compartido que han marcado nuestra colaboración.

Getafe, 15 de diciembre de 2018

INFANCIA Y PRIMERA JUVENTUD

TERESA: Nací el 30 de marzo de 1956 en Gallifa, un pueblecito de Cataluña como de cuento. Casas rurales diseminadas en un entorno muy bucólico, muy campesino. Se trataba de un medio duro, donde todos en la familia trabajaban, mi madre incluso estando a punto de dar a luz. Pero los niños no nos dábamos cuenta de esa situación de pobreza. En ese entorno te sentías parte de la naturaleza, con esas casas, esas chimeneas inmensas, con las abuelas narrando historias... Era todo muy bonito pero, claro, no existía la posibilidad de recibir una educación. Había una pequeña escuela, donde nos daban los primeros cursos; básicamente nos enseñaban a leer y a escribir. De forma que en el curso 62-63, mis padres nos llevaron a mi hermana mayor y a mí a un pueblo bastante más grande, Castellar del Vallès, entre Sabadell y Terrassa, donde vivía una hermana de mi padre. Allí asistimos a las Escuelas Nacionales, una experiencia bastante traumatizante: el “Cara al sol” antes de entrar en clase; el mes de mayo entero rezándole a la Virgen, en una capilla con un espeso olor a flores... Se trataba de escuelas para gente pobre e inmigrantes. Por primera vez me relacionaba con gente no catalano-parlante, con acentos muy distintos y otra manera de comportarse. No conocía sus códigos y eso me hacía aislarme, pero lo peor fue cuando mis padres decidieron que teníamos que dejar los estudios para ponernos a trabajar. A mi hermana mayor la colocaron en una peluquería a los 8 años. En mi caso, intentaron colocarme con una modista, pero yo no me dejé, así que no quedó más remedio que ir a preguntar al colegio de las monjas, las Dominicanas de la Anunciada, a ver si me admitían, cosa que sucedió. Acabé estudiando allí, pagándome los estudios ayudando en la limpieza de las aulas y sirviendo las comidas a las internas.

¿Cuál era tu contacto con la imagen en movimiento en este contexto rural?

Poco. En Castellar, nuestros padres nos llevaban de vez en cuando al ateneo del pueblo, donde te tomabas un café y veías la te-

levisión. Yo me acuerdo perfectamente del asesinato de JFK, que vi en el telediario. Y luego había unos programas, como *Alta Fidelidad* o *Reina por un día...* tremendos.

Por esa época, mis padres “me vendieron”, o al menos yo se lo decía así para afeárselo, a una viuda, una señora rica del pueblo. Yo iba a hacerle compañía y dormía en su casa. A cambio ella les pagaba un dinero a mis padres. Era una señora terrible. Había que hacerle compañía hasta que terminaba la carta de ajuste en la televisión. Yo quería dormir porque tenía que madrugar para ir al colegio y ella no me dejaba. Sin embargo, tenía dos cosas buenas. Una, que en su casa había libros. La segunda, que íbamos mucho al cine juntas. En verano íbamos todos los días a la sesión doble. Era genial. Siempre echaban una “de amor” y “una del Oeste”. Así fue como descubrí el cine un poco de casualidad, sin ser muy consciente.

¿Qué edad tenías por aquel entonces?

Unos nueve años. Más tarde, con catorce o quince, entré en el entorno de unos veraneantes del pueblo, formado por “hippios”, hijos rebeldes de la burguesía catalana, jóvenes contestatarios de pelo largo que escuchaban a Bob Dylan y a los Rolling Stones. A través de un chico con el que acabé saliendo entré en contacto con su entorno de Barcelona, jóvenes de nuestra edad a los que les interesaba el cine. Dos de ellos hacían cortometrajes y me abrieron otras perspectivas. Con ese grupo nos íbamos los fines de semana a unas masías estupendas donde nos sentíamos libres y fingíamos llevar una vida “hippiosa”. En ese grupo había gente como, por ejemplo, el hermano pequeño de Pau Riba, Xavier Riba, o Lluís Casals, que acabó siendo un destacado fotógrafo.

¿Cuándo sales de Castellar del Vallès?

Después de tercero de bachillerato, mis padres consideraron que tenía que ponerme a trabajar de verdad. Así que de día entré a trabajar en una gestoría y de noche estudiaba en el instituto Egara, entre

Sabadell y Terrassa. Un tiempo después pasé un examen psicotécnico para entrar de secretaria en la clínica Santa Fe de Sabadell. Esto fue entre el 71 y el 72.

En el instituto conocí a gente interesante. Una compañera de estudios quería irse a Londres de *au pair*. Me despertó la idea de salir. Me apunté a estudiar inglés en una academia y al terminar quinto de bachillerato me fui a Londres dejándolo todo para disgusto de mis padres, ya que para ellos era importante el dinero que ganaba en la clínica. No era muy consciente de por qué quería ir a Londres, solo sabía que me quería ir.

¿Cómo fue tu experiencia allí?

A Londres me fui en el 73. Súper cría. Fui a parar como *au pair* en casa de una familia de judíos ortodoxos, de los que no contestaban al teléfono los fines de semana, ni abrían la puerta. No usaban electricidad ni para cocinar... Era un mundo que no concebía que pudiera existir en pleno Londres.

¿Por qué crees, en retrospectiva, que querías marcharte a Londres?

Yo me fui a Londres porque no me podía ir a Barcelona. Era una salida a esa vida gris de pueblo y además suponía un enorme grado de libertad personal, de independencia de mis padres, y el aprendizaje de otro idioma. Creo que, con respecto a este tema, los catalanes estábamos más adelantados que en el resto de España, donde se ha tardado mucho tiempo en ser conscientes de la importancia de hablar idiomas. Mis padres no me hubieran dejado nunca irme a Barcelona. En cambio, les convencí de que me iba a Londres a aprender inglés para, a mi regreso, poder ganar más trabajando de secretaria. En realidad era un engaño. Mi excusa fue el inglés, pero se trataba de ver otros mundos que yo había atisbado gracias a los veraneantes de mi pueblo.

Para mí Londres fue un lugar de aprendizaje de cosas que no existían en donde yo vivía. En mi casa estaba abocada, al ser la segunda hija, a trabajar en oficios que no me gustaban con los que

ganar dinero para que mis hermanos pudiesen ir a la universidad, pero yo también quería estudiar. Yo me rebelé y, al hacerlo, logré que mis padres me metieran en las monjas, con lo cual se inició un camino que ellos tuvieron que aceptar. Para mis padres era tolerable que los chicos estudiaran, pero no nosotras. Detrás de mí venían dos chicos y estaba previsto que estudiaran, pero las chicas tuvimos que luchar para conseguirlo. Creo que mi actitud de rebeldía les allanó el camino a las demás.

En Londres aproveché para ir mucho al cine, aunque no me enteraba de demasiado porque mi nivel de inglés era muy bajo. Me daba igual: veía todo tipo de cinematografías.

¿Te acuerdas de qué cines frecuentabas?

Iba al ICA [Institute of Contemporary Art], me hice socia porque había unos ciclos magníficos, también al BFI [British Film Institute]. Con el desconocimiento que tenía, iba a ver cine por intuición. Por ejemplo, veía películas de Hitchcock, al que adoraba. También a Losey, sobre todo las películas de los cincuenta y sesenta me las tragaba todas. Las antiguas de Kubrick me fascinaban: *Senderos de gloria (Paths of Glory, 1957)*, *Atraco perfecto (The Killing, 1956)*. Estaba en contra de ese cine americano de grandes catástrofes que estaba de moda.

Por lo que nos cuentas, tu primer acercamiento al cine es muy visual, porque no prestas tanta atención al diálogo...

De alguna forma era muy consciente de mi falta de cultura. Los amigos de Barcelona eran gente bien que despreciaban su entorno culto, el de la burguesía catalana. Yo era al contrario; pensaba: “Para poder ser admitida en este grupo como una igual tengo que tener cierto grado de cultura”. Ellos lo tenían sin ser conscientes. Yo leía y veía todo el cine que podía. Y si había un cineasta que me gustaba, intentaba ver todas sus películas, aunque a veces no me enteraba ni de la mitad... Al final iba varias veces a ver la misma película.

Durante tus estancias en Londres, ¿tomabas notas sobre las películas que veías?

Tanto como tomar notas, no... A partir de una película buscaba otras. Me decía: “Voy a ver todo Hitchcock”. Creo que la primera que vi fue *Frenzy* (Alfred Hitchcock, 1972). Me impactaba cómo conseguía aunar fondo y forma, su sentido del suspense, cómo conseguía tener al público atrapado todo el tiempo. Del montaje, al principio, no era consciente. Aún no sabía que quería hacer cine pero reflexionaba después de ver las películas. Notaba que Hitchcock se expresaba por medios puramente cinematográficos. Me llamaba la atención la estructura, maravillosa en la mayoría de sus películas. El ritmo no consistía en un “montaje picado”, sino en que te iba llevando de un sitio a otro, sin dejarte relajarse ni un momento, manipulando y jugando contigo, atrayendo tu atención sin que fueras consciente o notaras el montaje. Aunque en aquel momento no era consciente de estructura, de ritmos, de *tempo*... algo en su cine me impactaba.

Entonces tu estancia en Londres es anterior a tus inicios en el mundo del cine...

Exacto, yo fui a Londres para huir de un entorno poco estimulante. Es verdad que ya me escapaba algunas veces a Barcelona al Cine Arcadía y al Ars. Allí veía películas como *La rodilla de Claire* (*Le genou de Claire*, Éric Rohmer, 1970) o las de Delvaux. Por entonces solo veía arte y ensayo, el que llegaba a Barcelona en aquel momento. Había ciclos que me interesaban mucho, pero fue como las lecturas, que me las hacía yo sin ninguna guía. No es como ahora, que la gente estudia y les marcan el camino. Conmigo no fue así, pero no estuvo mal, no me quejo.

¿Qué hiciste al regresar de Londres?

Yo me fui en octubre y regresé a mi pueblo en mayo. Ese verano lo pasé fatal. No duré mucho en mi pueblo. Me instalé con aquellos amigos *hippies* en Barcelona, en un piso del Ensanche, que compartíamos con Pim Casals, un arquitecto hermano de Lluís Casals,

el amigo fotógrafo. Nos movíamos por Zeleste, un local de la calle Argentería, donde tocaban Pau Riba o Jaume Sisa. Íbamos en una furgoneta donde llevábamos todos los trastos de la música. Era un entorno de gente joven inquieta y también de cierta vanguardia.

¿Volviste a Londres alguna otra vez en esa época?

Sí, por razones personales regresé a Londres poco tiempo después. Solicité trabajo en una cadena que se llamaba London Hostels Association, donde ya había trabajado un corto periodo de tiempo durante mi primera estancia. Me hicieron un contrato de trabajo, algo imprescindible en aquella época para vivir en Inglaterra. A los dos meses dejé los Hostels y acabé trabajando en el Barcelona Restaurant, en el Soho, un edificio de dos plantas. En la planta de abajo tocaban flamenco y en la de arriba estaba Joaquín Sabina tocando la guitarra. Joaquín Sabina conocía Londres mejor que nadie, llevaba ya unos años allí, tenía complejo de exiliado. Me pedía que le tradujese canciones de Ovidi Montllor, que cantaba en catalán. Casualmente en el Barcelona Restaurant había un camarero argentino que quería hacer cine y que me llevaba a ver películas. Esa segunda estancia en Londres duró solo unos meses porque al final, también por razones personales, decidí regresar a Barcelona de nuevo e instalarme allí.

UNA MONTADORA EN TRANSICIÓN

¿Es a tu vuelta a España cuando decides entrar en el mundo del cine?

Yo no sabía si quería hacer cine o no. Solo sabía que mis empleos anteriores no me gustaban. En ese momento, tras el regreso definitivo de Londres en el verano del 75, con un amigo y otro chico amigo suyo que había hecho algún corto empezamos a movernos para intentar entrar en la industria del cine. Íbamos a las productoras y nos preguntaban qué queríamos hacer. Los chicos lo tenían más claro, yo no. “Pues siendo chica solo tienes dos opciones, o *script* o montadora”. Pudimos ir a ver algún rodaje y cuando vi el caos del plató, me dije: “No, me voy a montaje”. Más tarde he comprendido que ser *script* es uno de los mejores oficios para aprender cine pero mi mundo está más en el silencio y la reflexión. El montaje permite estar en contacto con el director sin tener que compartirlo con todo el mundo, como ocurre en rodaje. Por eso, creo, elegí el montaje.

Tomada la decisión, la gente de producción me presentaron a algunos montadores. Me extrañó que se dedicasen al oficio, porque me dio la impresión de que no les gustaba el cine. Y para colmo te desanimaban. Me acuerdo que uno de ellos, Emilio Ortiz, me dijo: “Pero si esto del cine se va a acabar, hay que dejarlo. ¿Para qué te vas a dedicar a esto? Ni empieces, el cine está muy mal”.

Parece que, históricamente, hay una relación entre el género y ciertos oficios en el cine...

En general, en esa época era muy raro ver mujeres en el equipo de cámara o de sonido, por ejemplo. El mundo de las mujeres se reducía, aparte del área de producción, a *script*, maquillaje y peluquería. En producción siempre ha habido mujeres. Tengo un amigo en producción que dice: “Es que las chicas sabéis hacer varias cosas a la vez, los chicos no”.

¿Cuáles fueron tus primeras experiencias en el terreno del montaje?

Pude trabajar como meritoria de montaje en una película de José María Nunes, *Iconockaut* (1976). El montador, Ramón Quadreny, había hecho *Ditirambo* (Gonzalo Suárez, 1969), tenía un buen currículum. Ahora bien, cuando entré a trabajar en esa película, que se montaba en su casa, Quadreny se encerraba en la sala de montaje con Nunes. Y yo, en otra sala aparte, iba numerando manualmente los rollos de imagen y sonido.

Numeraba a toda velocidad para terminar cuanto antes y poder entrar en la sala de montaje a ver trabajar al montador. Pronto constaté que eso no iba a ocurrir. La ayudante de montaje y mujer del montador, Susana Lemoine, me daba más y más trabajo de manera que no había forma de poder entrar a ver cómo montaban. Y si no había nada más que numerar me hacía quitar el polvo o ir a hacerles alguna pequeña compra. Así no se podía aprender a montar.

Más adelante trabajé con una montadora, Carmen Fábregas, cuyo marido era el director de cine Miguel Iglesias. Ella era una buena mujer pero formaba parte de ese grupo de profesionales que trabajaban en el cine aunque podrían haberse dedicado a cualquier otra cosa. No parecía interesarle demasiado el oficio. Mientras montaba las películas con sus ayudantes hablaba de todo menos de cine. Hice con ellos una comedia para la productora Profilmes, *Desnuda inquietud* (Miguel Iglesias, 1976). También hice otra inefable, *Makarras Conexión* (1977), dirigida por los hermanos Calatrava, gente muy agradable. Seguía siendo meritoria, es decir, trabajaba mucho pero no cobraba ni aprendía, que era lo más grave.

¿Cuáles eran las condiciones laborales de una montadora en la época?

Cada vez que te incorporabas a una película había que ir al Sindicato Vertical a sellar el contrato que te hacía la productora, un contrato en que constabas como meritoria, auxiliar o ayudante, antes de poder llegar a montadora. Meritorio significaba realizar cuatro películas sin cobrar, selladas por el Sindicato Vertical. A veces el Sin-

dicato no te sellaba tu trabajo porque se lo había sellado a otro meritorio, que no participaba en la película pero era “conocido de alguien”. Así se hacía difícil conseguir tener cuatro películas y poder ascender a auxiliar, donde ya se cobraba algo.

¿Cuáles fueron las personas que realmente te enseñaron el oficio?

Yo soy absolutamente autodidacta. El lenguaje del cine, con sus especificidades, lo descubrí yendo a la Filmoteca. El único montador que me enseñó algo, simplemente porque amaba el cine y te transmitía su pasión por el montaje, fue Anastasi Rinos.

En el otoño del 75, al mismo tiempo que con mi grupo intentábamos entrar en la industria, fui a ver a un chico de mi pueblo, Pere Joan Ventura, que era cámara. Vivía en Barcelona y estaba en contacto con cineastas como Pere Portabella, Manel Esteban o Georgina Cisquella. Pere Joan es quien me presenta a Anastasi Rinos, que fue el montador de las primeras películas de Bigas Luna. Anastasi no estaba dispuesto a pasar por las normas del Sindicato Vertical de cuatro películas de meritorio, tres de auxiliar y ocho de ayudante, para ser montador. Él no sabía muy bien qué hacer conmigo, pero me presentó a otro montador, Raúl Román, que fue el primero que me dejó tocar película, en 16 mm, en un corto de Anna Ricci. Le acompañé también en un anuncio del Cola Cao. Guardo muy buen recuerdo de él.

¿Cuál fue tu relación profesional con Anastasi?

En 1977 me contrataron en *La oscura historia de la prima Montse* (Jordi Cadena, 1977), donde Anastasi iba a ser el montador y yo la ayudante. Pero la alegría nos duró poco. Él y yo tenemos una manera parecida de enfrentarnos al montaje: hacer una versión larga para poco a poco ir la puliendo y afinando. Los productores vieron una proyección de lo que llevaba montado y les pareció que no estaba bien. Le defenestraron, le bajaron a ayudante y a mí, de nuevo, a auxiliar. Emilio Rodríguez pasó a ser el montador. Era un profesional de la época que gozaba de mucho reconocimiento. Montaba en moviola vertical, marcaba con lápiz graso todos los trozos de planos que iba eligiendo

para que el ayudante le cortara y empalmara los trozos seleccionados siguiendo las instrucciones de sus marcas. Lo que le devolvía era un primer montaje de la secuencia. Me sorprendía la habilidad de Emilio Rodríguez para que esos primeros cortes fuesen los definitivos, pocas veces hacía correcciones. A eso le llamaban tener oficio. Con Emilio Rodríguez acabé compartiendo rótulo como comontadora en uno de los noticieros del ICC (Institut del Cinema Català).

En *La oscura historia...* pude asistir al proceso completo de montaje, así que aprendí algunas cosas. Pude ver el doblaje, las mezclas, y cómo el compositor Carles Santos afrontaba el proceso de composición de la banda sonora. Componía una música “posible” a partir del guion, sin tener la duración de las secuencias, sin saber dónde iba a empezar y dónde terminar, por lo que en montaje hubo que ir acoplando las distintas músicas a las distintas secuencias de la mejor manera posible. Me extrañó que no esperara a tener el montaje definitivo para ponerse a componer y grabar las músicas.

Has mencionado el ICC. ¿Cómo entras allí?

Mientras montaba en Profilmes conocí a Roser Carvajal, que pasó a trabajar como secretaria del Institut de Cinema Català en la época en que se puso en marcha. Nos hicimos muy amigas, me introdujo en el ICC y pude participar en algunos de los noticieros que se hacían en aquel momento, primero como ayudante y más tarde como montadora. Era emocionante, porque por primera vez se hacían unos noticieros en catalán, por una necesidad de contar la actualidad desde otro ángulo, desde nuestra identidad, y un poco como reacción al inefable NO-DO...

En cierta medida, el ICC institucionaliza la representación de algunos aspectos que previamente se habían desarrollado en un cine que se hacía al margen de la legalidad, como el de Pere Joan Ventura o Manel Esteban...

Efectivamente, el ICC hace posible que, desde una institución, se hablara de una serie de temas como la Diada Nacional de Cata-

lunya, el catalán en la escuela... temas que nos concernían y de los que no se podía hablar durante el franquismo. La idea era: “Aprovechemos que ha muerto el Caudillo para hablar de temas que nos conciernen desde una perspectiva propia”. En cambio, Pere Joan y el Grup de Producció desarrollaban su cine con Franco todavía vivo y sus películas eran más arriesgadas: “Que sepa todo el mundo que aquí la policía está pegando a la gente en las manifestaciones, que entran a la universidad, que sacan a los estudiantes a rastras, que se meten en las fábricas...”. Todo esto lo hacían desde la ilegalidad.

¿Tu relación con el ICC tenía continuidad fija?

No, se dio la casualidad de que estuve disponible para participar en tres o cuatro noticiarios pero eso fue todo. Mucha gente trabajaba en ese momento para el ICC.

¿Te contrataban por trabajo?

Sí, por trabajo.

Ahí trabajas con Josep Maria Forn, Jorge Feliu, Julià Ynglada, Albert Abril... ¿Cómo fue la relación de trabajo con ellos?

Les vi muy poco, en la mayoría de noticiarios ejercí de ayudante. Como es natural, los directores se relacionaban más con los montadores que con los ayudantes. Lo que más recuerdo son mis horarios de trabajo de pasar noches enteras en los estudios Sonoblok, que por esa época acababan de ponerse en marcha. Era un edificio inmenso, una antigua fábrica de hielo en la calle Roger de Flor. La urgencia de las fechas de entrega nos llevaba en ocasiones a trabajar día y noche. Se hacía una pequeña mezcla allí mismo y se entregaba el copión al laboratorio.

El hecho de ser noticieros, con una labor informativa, ¿determinaba tu labor como montadora?

El noticiero se elaboraba entre todos, pero un cámara que rodara buenos planos de recurso era esencial para montaje. En alguno de

estos reportajes, como *L'especulació del sol* (Joan Bosch, 1978), nos llegó muchísimo material. Lo que no me acuerdo es cuánto duraban esos noticieros, imagino que dependería del tema. Yo trabajé además en *Autopista B-30* (Julià Ynglada, 1977), *La Rambla* (Josep M^a Forn y J. M. López Llaví, 1977), *El català a l'escola* (Jorge Feliu, 1977) ... que recuerde.

¿Eras espectadora de estos noticieros?

Solo fui a pases en Sonoblok o a las mezclas. Tampoco sé si tuvieron éxito de público.

¿Llegaste a militar en algún partido u organización?

Me afilié a la CNT en 1977. Una vez que cae el Sindicato Vertical, se crean los Sindicatos del Cine. Básicamente, había dos grupos, CC.OO. y CNT. El fuerte, con más afiliados, era CC.OO., que llevaba luchando y preparándose para ese momento con el PCE y el PSUC detrás. Yo era más ácrata de mentalidad y un poco *hippie*, venía de la contracultura, de algo que llegaba de fuera, de las lecturas de Kerouac, Allen Ginsberg y Burroughs, la psicodelia, la música de Janis Joplin y Jimi Hendrix...

Había, por tanto, diferentes tipos de militancia...

En esa época, había básicamente dos actitudes muy diferenciadas entre los jóvenes: los militantes antifranquistas, como Pere Joan Ventura, Manel Esteban o Georgina Cisqueña, y luego estábamos los *hippies*. Es curioso, me movía en un entorno más cercano a los primeros. Terminé compartiendo piso con mi amiga Roser Carvajal, la secretaria del ICC, y Joan Anton Gutiérrez, que era hijo de Antoni Gutiérrez "el Guti", el secretario general del PSUC a quien acabé conociendo. Así que, vivía en el entorno del PSUC y me acuerdo de que iba a las Diadas con ellos. Pero eso era una cosa y otra la afiliación en un sindicato de cine. A pesar de convivir con ese entorno del PSUC nunca hicieron proselitismo conmigo. En las fiestas del PCE recuerdo haber bailado con alguno de sus líderes como Gre-

gorio López Raimundo. Era gente con un largo historial de lucha antifranquista, pero yo no acababa de sentirme cómoda entre ellos, no era lo mío.

¿Cuáles crees que fueron, entonces, las razones por las que te sumaste a la CNT?

Cuando tocó afiliarse, me decidí por algo romántico. Si hubiera vivido la Guerra Civil, me habría afiliado a la CNT, me parecía una hermosa utopía. A la CNT fuimos a parar un determinado tipo de gente, como Tomàs Pladevall o Francesc Bellmunt. En CC.OO. estaban los más sesudos; gente muy seria, comprometida. En la CNT, pronto me di cuenta de que los que llevaban la voz cantante, está feo decirlo, eran los que querían medrar. Me pareció que se repetía un mismo afán de poder. Eso me hizo escorarme hacia el lado ácrata de la vida.

¿Cuándo dejas de estar sindicada en la CNT?

No sé decir. Siendo montadora seguía en la CNT, pero en algún momento dejó de interesarme. Me sentía como un número más. Soy un desastre ideológicamente...

Paralelamente, durante esos años entras en TVE Catalunya...

En 1977, cuando trabajaba para el ICC, el jefe de montaje de TVE en Barcelona me vio en Sonoblok y preguntó por mí. Me ofreció entrar en televisión, porque iban a salir unas plazas de montador. Me dieron un puesto de montadora en los estudios de Miramar.

Cuando vimos que trabajaste en el ICC y TVE, pensamos que hubo algún tipo de relación entre ambas experiencias, porque en ambas lo “informativo” tenía cabida.

Pura casualidad. Todo fue por estar disponible. Yo lo estaba para trabajar, porque a montar se aprende montando, ¡y parece que no lo hacía mal del todo! Por lo demás, entre el ICC y montar en TVE no había apenas diferencia, más allá de la duración de los reportajes.

¿Cómo fueron tus primeras experiencias de trabajo en TVE?

Ahí sí que aprendí a montar, pero no era fácil, porque montábamos en un material reversible en 16 mm y había que tener mucho cuidado manejándolo. Si estabas nerviosa y te sudaban los dedos, podías dejar huellas en el material que salía en emisión. Por eso había que llevar guantes, que apenas usábamos. Se montaba a toda velocidad y una vez emitido, desaparecía, no se volvía a ver más. Me tocó editar *Polideportivo*, un programa que se emitía a diario. Te llegaba el material en caliente porque lo acababan de revelar, el ayudante lo sincronizaba a toda velocidad y el reportero de turno te podía decir: “Elige las mejores jugadas de Ballesteros”. Pero yo de golf no tenía ni idea, ni de ningún otro deporte. A pesar de eso, montaba carreras de coches, mucho fútbol y hasta los toros para el telediario de fin de semana si me tocaba guardia.

Al empezar en televisión escogí el horario de tarde para poder estudiar Filología Inglesa por la mañana en la Universitat Central de Barcelona. Así que al mismo tiempo que montaba en televisión, estudiaba y seguía haciendo el cine que podía.

Y, al mismo tiempo, sigues en contacto con otros sectores más militantes, como el de Pere Joan Ventura. ¿Tenías algún vínculo con el Grup de Producció u otras iniciativas?

Pere Joan me invitó a asistir a alguna de las reuniones del Grup de Producció, pero eso fue todo. Ellos, por ejemplo, estaban dispuestos a pagar entre todos los alquileres de cámaras, pero yo no. Era muy joven, empezaba a ganarme la vida y hacía ya más de lo que podía. Pere Joan me presentó a Jesús Garay, para quien monté el largometraje *Nemo* (1977).

Nemo pertenece a un contexto underground...

Efectivamente, *Nemo* era cine underground. Jesús trabajaba en Filmoteca y *Nemo* se la produjo él mismo con muy pocos medios y rodeado de amigos que le ayudaron, como Pere Joan, que hizo de

técnico de sonido en la película. Creo que esa precariedad económica fue lo que le hizo aceptarme como montadora.

¿Cómo organizaste el trabajo con él?

Jesús había rodado en 16 mm. El material positivado había que desglosarlo, ordenarlo por secuencias y montarlo. Cuando me ofrecieron la película yo solo había sido ayudante de montaje, no sabía cómo enfrentarme al montaje de un largometraje y Jesús me vigilaba todo el tiempo, no fuera a meter la pata. Tuve que marcar e imaginar sobreimpresiones y encadenados, y lo disfruté mucho. Otro detalle que recuerdo fue que, cuando Jesús me trajo la música del Coro de los Peregrinos de *Tannhäuser*, me las ingenié para sincronizar el momento más álgido de los coros con el momento de la explosión del fuego en la secuencia inicial de la fundición. Ya me sentía cómoda manipulando el sonido como un elemento narrativo esencial, pero no pude aportar mucho más que seguir las instrucciones de Jesús. Había muy poco material rodado y de lo que había se aprovechó todo.

¿Determina mucho el formato en 16 mm el tipo de montaje de la película?

No... Lo que determina el montaje son las intenciones del director. Una película de tipo *underground* como aquella, sin apenas presupuesto, dependía de lo que el director había podido rodar y de los costes que podía asumir, por ejemplo el del laboratorio: había que revelar y positivar el material, montar el negativo y hacer el tiraje de las copias. Eso costaba dinero. Jesús había rodado calculando estrictamente los planos necesarios: no sobraba ni para respirar. La forma definitiva de la película la tenía él en la cabeza y nada podía fallar dada la pobreza del material. Mezclamos en Sonoblok con unos elementos sonoros mínimos. Con el tiempo a Jesús le perdí la pista. Debió ver tan claro que yo sabía poco de montaje —y quizás también como compensación por haber trabajado gratis— que me regaló el libro *Técnica del montaje cinematográfico* (1953) de Karel Reisz, nunca se lo agradeceré bastante.

Volviendo a TVE: ¿qué trabajos destacarías de tu etapa inicial allí?

Me tocaba lo que me tocaba... Aprendía muy rápido el oficio y eso hizo que me pasasen a otros programas, como uno cultural muy interesante, *Brújula*, donde trabajé con Manel Esteban y Guillem Frontera. También trabajé en *Tot Art*, *Art Flash* y *Els Museus* con Octavi Martí, que ahora es director adjunto de la Filmoteca de Catalunya. Además estuve en *Giravolt*, programa semanal de prestigio con reportajes de actualidad, dirigido por Jordi Lladó con grandes reporteras como Mercé Remolí, Georgina Cisqueña o Lulú Martorell, entre otras. Me gustaba montar estos reportajes como si cada uno de ellos fuera el más importante de mi vida.

¿Quién te seleccionaba para cada programa?

Los reporteros te iban pidiendo. Le decían a alguien de producción del programa: “Oye, pídemle a Teresa”, y entonces ellos iban al jefe de montaje que a su vez organizaba el trabajo semanal. Al final se hizo evidente que me solicitaban bastante y eso me llenaba de orgullo.

¿Desarrollaste algún método de montaje en televisión?

No era posible. Simplemente trabajaba para que los planos encajaran de alguna forma, que no saltasen, que los tiempos tuvieran un equilibrio, buscar una conexión entre los planos... Esto me pasó montando para Sergi Schaaff dos documentales que rodó en África. La fórmula que encontré para darle sentido a un material con poco argumento fue ir generando pequeñas subhistorias, secuencias que contuvieran pequeñas tramas. Me iba inventando relaciones entre los distintos planos, creando vínculos entre las imágenes; conexiones temáticas, de encuadre, por la luz, etc. Trabajé muy bien con Sergi. Tiempo después le nombraron jefe de programas y cuando desde la sede de Cataluña se iba a producir y rodar la serie *Las aventuras de Pepe Carvalho* (Adolfo Aristarain, 1986), él propuso mi nombre para el montaje.

¿Con qué medios contaba TVE Catalunya para montaje?

¡Todos! La televisión tenía muchos medios. Cada día salían los reporteros a grabar para los informativos o los distintos programas que se hacían desde allí. Los montadores estábamos en Miramar, un centro en Montjuïc con muchas salas de montaje. También estaban las redacciones de Informativos, de *Giravolt*, de *Polideportivo*... Varios platós y los controles de emisión. A mí me gustaba ir al control de realización y ver a los realizadores diciendo: “Ahora pincha la uno. Ahora la tres. Ahora enfócame aquí. ¡Cámara dos!”. Recuerdo que entregaba a telecine el material que acababa de montar y lo veía emitirse casi al momento. En las emisiones en directo había una tensión enorme y mucha adrenalina, pero también mucha fluidez. Montabas y formabas parte de un programa diario que nadie valoraba en términos de montaje, sino de entregarlo a tiempo.

¿Existía algún tipo de manual de estilo al que tuvieses que atenerte desde el punto de vista del montaje?

No. Cada programa tenía su fórmula. Trabajábamos en función del formato. Los códigos de estilo sí están muy marcados en las series de ficción, porque hay más de un montador y más de un director. En una película esto no ocurre y tampoco en los reportajes televisivos, por lo menos en mi época. Era más determinante el hecho de trabajar con material reversible, que no nos permitía equivocarnos demasiado en los puntos de corte.

¿Cuáles son para ti las diferencias entre un montaje cinematográfico y uno televisivo?

Para mí, la gran diferencia entre cine y televisión residía en lo poco que se valoraba el trabajo hecho, lo que llevaba a montar de cualquier manera. Yo prefería trabajar en ficción, en el cine argumental, con un guion, donde las situaciones evolucionan y avanzan, donde hay un *crescendo*, un desarrollo y un desenlace. Eso no lo tenía en televisión. Así que procuraba montar cortos como *El consumidor* (Albert Vidal, 1978), donde había un guion, actores, diálo-

gos, y donde la forma y el ritmo importaban. En televisión no se prestaba demasiada atención ni a la forma, ni al ritmo, ni al resultado final. Era material de consumo: consumido y olvidado. La única recompensa quizás, un cierto prestigio personal ante tu realizador o tu reportera. La televisión lo devora todo.

¿Esta inmediatez era común a todos los programas televisivos que te encargaban?

No siempre. Lo más interesante era montar programas que no se emitían diariamente, sino que disponía de más tiempo para montarlos y cuidar el acabado. Hice unos documentales musicales sobre Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet... que disfruté muchísimo. Recuerdo también un reportaje en profundidad sobre Salvador Dalí, que nos llevó bastante tiempo. Pero era muy frustrante la sensación de que daba igual cómo lo hicieras.

Recuerdo una experiencia televisiva que me abrió los ojos con un rollo de celuloide en 16 mm, una “torta” como las llamábamos, que tenía una serie de reportajes montados y unidos unos a otros, preparada para llevarla a telecine para emisión. A un ayudante se le cayó el núcleo de la torta y, con la mayor indiferencia, ¡zas!, rompió un fotograma por la mitad para facilitarse el volver a enrollar la torta más fácilmente. Su indiferencia y desprecio por el trabajo hecho me impactó. Detrás de este hecho estaba la idea de que como solo se emite una vez, ¿quién va a darse cuenta o a decir algo por un fotograma roto? Mucha gente no estaba allí porque le gustara el oficio, sino por razones alimenticias. No fui consciente de ello hasta más adelante. En ese momento, estaba estudiando Filología Inglesa, leía muchísimo, trabajaba de tres a diez y me sacaba el carnet de conducir, o montaba lo del ICC o lo de Jesús Garay. Todo sucedía a la vez. Como yo tenía mi vida más allá de la televisión con los estudios, los montajes de cortos, el ICC... cuando estaba en televisión me dedicaba solo a montar. No me enteraba de que había todo un mundo de relaciones de poder entre ayudantes y montadores, pequeñas envidias o problemas por ser el ayudante hombre de una montadora mujer.

Volviendo al cine, poco después montarás Numax presenta... (Joaquim Jordà, 1979-1980).

Un día el coordinador de los montadores de Miramar, José María Aragonés, me preguntó si quería montar *Numax presenta...* a medias con él, yo le contesté que por supuesto. Cuando le llamó Joaquim Jordà para empezar a montar él estaba ocupado en mil cosas y, por eso, me ofreció que lo montáramos a medias. Yo no imaginaba entonces lo importante que iba a acabar siendo para mí montar *Numax presenta...* Y sobre todo conocer a Joaquim Jordà.

Cuéntanos, ¿cómo fue la experiencia trabajar con él?

Me lo pasé muy bien montando *Numax presenta...* Joaquim no pagaba nada por el trabajo, pero después te llevaba a cenar y te presentaba a directores, a intelectuales ante los que yo me avergonzaba, porque no sabía de qué hablaban o no podía estar a su altura. Joaquim ejercía de Pigmalión. Yo pensaba que, a base de estar a su lado, iría aprendiendo. Por ejemplo, me encantaba ir al cine con él. Me acuerdo de que fuimos a ver *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979). Él se durmió, roncaba muy fuerte y los espectadores se enfadaban. Se iba despertando de vez en cuando y decía: “Ahora morirá este”, y ese personaje moría. Volvía a abrir el ojo y decía: “Ahora tiene que morir este”. “¿Por qué?”, contestaba yo. “Porque el negro no puede morir el primero pero no puede quedar el último”. Sabía tanto... ¡era tan divertido! Siempre acertaba con lo que iba a pasar; era insoportable.

Acabó siendo una de las personas más importantes de mi vida. Joaquim era mucho Joaquim. Tenías que estar con él día y noche. Con él montar era casi convivir.

¿Cómo se organiza a nivel de montaje este trabajo?

Teníamos que montar a medias con José María, pero empecé yo que estaba más disponible... Él montó la secuencia de la fiesta final, que le quedó muy bien. Yo monté todo lo demás: lo que pasaba en la fábrica, la parte teatral en la que hacían una representación fil-

mada en color... Me interesaba mucho el proceso que vivieron los trabajadores de Numax, lo veía y no daba crédito. Había poco material, así que prácticamente se aprovechó y se montó todo.

¿Joaquim tenía planeada la película entera o la fuisteis descubriendo en montaje?

Numax presenta... se presta a distintas lecturas. Joaquim era consciente de todas ellas. Recuerdo que decía que a la película le faltaba una parte, la de las fuerzas políticas y sindicales del momento. Joaquim quería contrarrestar lo que estaban pasando los de Numax con lo que decían los líderes sindicales. ¿Qué es ser clase trabajadora? ¿Por qué tiene que haber gente que haga trabajos que no les gustan y no solo consideramos que eso está bien sino que los sindicatos hacen encendidas defensas del trabajo? ¿Eso tiene que ser así?

¿Cómo fue recibida entre los diferentes sindicatos?

Me acuerdo de que era el primero de mayo de 1980 cuando se presentó en la Filmoteca en Barcelona. Asistieron tanto gente de sindicatos como los obreros de Numax. Se enzarzaron durante horas porque la película fue mal recibida por los sindicatos, que veían la historia de Numax como la historia de una batalla perdida: los obreros tuvieron que ceder la empresa porque no la sabían gestionar. Y no era eso. Ellos la habían gestionado de maravilla, pero no les interesaba seguir autoexplotándose. Esto lo descubrieron gracias a una concienciación que se produjo mientras autogestionaron la empresa: “Nos hemos dado cuenta de que no queremos ser obreros de una fábrica y venderle algo a un consumidor que en realidad es nuestro hermano de intereses. No queremos ser el capitalista, preferimos no estar en ese lado”. Los obreros de Numax despertaron a otros mundos posibles, a otras opciones de vida. Esta es la historia que le interesaba a Joaquim. Los sindicatos decían que aquello era un fracaso: “¿Cómo dicen estos tíos que ser obreros es un rollo?”.

En cuanto a la CNT, no entró en este tipo de discusión o crítica

a la película. Los del cine éramos distintos, una élite. La CNT no estaba en televisión, por ejemplo. La CNT por principios estaba en contra del poder, tenía una tradición enorme en Cataluña, y, si no era antisistema, para mí era lo más parecido. Evidentemente había reivindicaciones que defender porque veníamos de una época muy dura, pero los discursos que se escuchaban en algunos sindicatos sobre la defensa de la clase obrera a veces parecían una especie de letanía, como un automatismo... Yo no lo veía claro porque por mis orígenes me podría haber tocado entrar a trabajar en una fábrica. Mi propio padre cuando abandonamos el mundo rural y nos trasladamos a Castellar tuvo que entrar a trabajar en la fábrica de la Tolrá. Se me ponían los pelos de punta sabiendo que hay gente condenada a eso. Lo de la fábrica, ¿a quién le gusta?

Ese espíritu de no volver a trabajar en algo que no se disfrute conecta con el final de Numax presenta...

Por eso es positivo. No entiendo, entonces, la reacción tan negativa de los sindicatos. La película fue boicoteada, tenía que haber tenido un circuito de exhibición a través de ellos... De hecho, al siguiente primero de mayo se pasó en la Filmoteca en Madrid y ocurrió otro tanto.

Con Jordà, la relación siguió a nivel de amistad y no a nivel profesional...

Me porté un poco mal con él, pero pasé una época en que hice mucho cine y nacieron mis hijas: no tenía tiempo. No le pude montar *El encargo del cazador* (Joaquim Jordà, 1990), de lo que me he arrepentido siempre, ni *Veinte años no es nada* (Joaquim Jordà, 2005). En este caso él estaba en Barcelona y yo en Madrid.

¿Cómo percibiste a su círculo, el de la Escuela de Barcelona?

Para mí, toda esa gente estaba súper bien posicionada. Yo alucinaba. Cuando Joaquim me presentó a Vicente Aranda para hacer *Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1981) aquello fue

como ascender a la primera liga. Desde el punto de vista de los técnicos, Morgana Films y Lolafilms eran unas grandes productoras. Tenían fama de trabajar bien, pagar bien y dar de alta en la Seguridad Social a todo el mundo, algo no tan habitual en la época. Claro que el director de producción, Carlos Durán, era militante del Partido Comunista.

¿Con quiénes tenías más contacto?

Al que conocí un poco más fue a Carlos Durán. Era un gran tipo, que estaba en mil cosas a la vez, y, como todo su entorno, estaba muy posicionado en la industria. Todos ellos formaban parte de la *gauche divine*, aunque Joaquim, a quien conocí más a fondo, no se integró en la industria. Él era más transversal. Hacía solo lo que le apetecía. Nunca se vendió ni dejó corromper.

Y Jordà es el que te abre las puertas para trabajar con Aranda...

Él le habló de mí a Vicente para hacer *Asesinato...* de una forma insensata, porque la película se rodó en Madrid y yo la montaba en Barcelona, por mi cuenta, sola, durante el rodaje. No lo he pasado peor profesionalmente en mi vida, pero mereció la pena, aprendí muchísimo.

DE BARCELONA A MADRID, ENTRE LA TELEVISIÓN Y EL CINE

¿Cómo conociste a Vicente Aranda?

En *Cambio de sexo* (1977) Vicente había tenido una mala experiencia con su montadora y fue él mismo quien hizo el montaje de la película en una moviola vertical con el apoyo de un ayudante. Sin embargo, esta montadora firmó la película y figuró en los créditos porque el Sindicato Vertical obligaba a la contratación de un montador profesional para tener acceso a las ayudas al cine. Aunque un director quisiese montar él mismo, tenía que contratar a alguien de montaje.

Joaquim escribió con Vicente un guion maravilloso que se llamaba *Dos una pareja, tres una multitud*. Era una comedia que hubiera arrasado, muy moderna para la época. Joaquim le habló de mí y le dijo: “Coge a Teresa, te gustará, es una montadora joven, sabe poco pero tiene entusiasmo”.

¿Por qué no se llegó a realizar este proyecto?

De repente cambiaron de idea y me pasaron un nuevo guion. Como estaba precontratada, hice el nuevo. Resultó que estaba basado en *Asesinato en el Comité Central* (1981) de Manuel Vázquez Montalbán, que había ganado el premio Planeta. En Lolafilms se asustaron con el guion de *Dos una pareja...* y decidieron que esta novela era un proyecto más seguro porque ya había tenido un fuerte lanzamiento con el Premio Planeta. Las novelas de Pepe Carvalho eran un éxito, pero esta a mí me resultaba un poco pesada de leer, era una especie de “broma interna” sobre el PCE. De hecho, la película fue muy mal en taquilla.

Vicente Aranda también era socio de Morgana Films...

Claro. Morgana Films eran él, su hermano Palmiro y su amigo Carlos Durán. Después fundaron juntos Lolafilms, donde estaban

también Oriol Regás, del entorno de la *gauche divine*, Juan Amorós y José Manuel Lara de Planeta, entre otros.

¿Cómo fue esta primera experiencia de trabajo con Vicente Aranda?

Vicente rodaba en Madrid y me encargó que fuese montando mientras él dirigía. “Tú vas montando y me sorprendes”. Muchos montadores no se pondrían a montar sin hacer un visionado de las secuencias con el director, eligiendo tomas con él y hablando de cómo afrontar el montaje, de lo que es importante para el director en cada secuencia. Después él se va y tú te pones a montar. A algunos directores les gusta estar presentes en el proceso de montaje, pero lo habitual es que se vayan y dejen trabajar al montador. Pero no lo hicimos así, sino que me puse a montar sin haber intercambiado ideas con él o haber elegido las tomas juntos. Me quedaba montando hasta las tantas de la noche. Quería adivinar las intenciones del director pero para lograrlo hay que saber “ver” el material. La manera de rodar nos indica muchas veces como montar. Pero yo eso aún no lo sabía.

¿Aranda no supervisó el proceso en ningún momento?

Venía a Barcelona algún fin de semana para ver qué tal iba todo. La primera vez que le mostré mis premontajes me dijo: “A ver, ven aquí: ¿por qué has montado aquí este plano? Cuéntamelo”. Yo, en esa escena en concreto, quería resaltar la interpretación de los actores, pero no tuve en cuenta el lenguaje de los planos; que la combinación de unos planos con otros también sirve para narrar, que cada plano que se utiliza tiene que servir a un propósito. Esa pregunta que Vicente me hizo tan a bocajarro me sirvió para ponerme las pilas. Fue un aprendizaje duro pero necesario para mi evolución como montadora.

¿Qué más dificultades te encontraste a la hora de montar esta película?

Intuí que faltaba una última revisión, pero no me atreví a plantearlo. Es algo que siempre hago cuando ya se da por terminado

el montaje, un último afine, para asegurarme de que he encontrado el ritmo y el *tempo* de la película. Respiro con los personajes, persigo la narración. Me gusta sentirlos a cada uno de ellos. Esto también lo aprendí de Hitchcock.

¿Cuál fue, entonces, la intervención de Aranda en el conjunto del montaje final?

Vicente estuvo presente en la fase final del montaje. Le gustaba marcarme algunos puntos de corte, pero su fotograma de corte no era el mío. Yo prefería disimular el montaje, buscar el fotograma preciso para que no se notara el corte. Él era partidario de un montaje más intelectual. A Vicente le importaba la combinación de planos pero no en qué fotograma cambiar de plano. Como la película nos quedó larga me decía: “Hay una manera de reducir una película: a cada cambio de plano le quitas tres fotogramas y con eso reduces tres minutos en total”. ¡Pero eso me estropeaba todos mis cambios de plano! Yo sentía el ritmo de los planos, él no.

¿Se repitió este modo de funcionar con Aranda, dándote cierta libertad en el montaje?

Fue a más. Él se fue liberando del montaje. Decía que el rodaje era un naufragio y el montaje una salvación. Era un director muy brillante, normalmente sabía muy bien cómo rodar las escenas, que llevaba muy bien planificadas al rodaje, pero cuando una secuencia no la veía clara rodaba muchísimo material pensando que ya la descubriríamos y le daríamos forma en montaje. Cada vez confiaba más en mí y en que yo me esforzaría en encontrar el mejor montaje posible.

¿Él nunca asistía al propio montaje?

No durante el rodaje, él venía después. Y tampoco diariamente. Le avisaba a medida que iba teniendo secuencias montadas.

Asesinato... es la primera película en la que trabajas como responsable de montaje en un circuito de producción y distribución más amplio. ¿Qué supuso esta experiencia en tu carrera? ¿Notaste un cambio en las dinámicas o disciplinas de trabajo?

Como trabajaba en televisión tenía que pedir vacaciones o permisos. No me afectó en nada más. Si después de *Asesinato...* me hubiesen llamado para montar otro largometraje, hubiera optado por el cine. Para mí no había comparación entre montar una ficción cinematográfica o los reportajes en los que me tocaba trabajar en televisión. Pero al terminar *Asesinato...* volví a televisión y me acomodé a mi vida de siempre con mis estudios en la Universidad. Consideré el montaje de esta película como una excepción en mi carrera. Lo que sí es cierto es que este trabajo supuso una inyección de dinero porque el sueldo de montadora jefe en una película comercial era mucho mayor al que yo cobraba en la televisión.

¿Tu relación contractual con las empresas cinematográficas de esta época es solo por una película?

Siempre es así. Los montadores somos *freelance*, y nos contratan por película. Otra cosa es que haya montadores que tienen un buen vínculo con una productora o un director. Eso lo establece el tiempo. Pero tampoco es garantía de trabajo.

A nivel económico, en ese momento tú vives de tu trabajo en televisión...

Sí, exacto.

¿Qué cambia en tu siguiente trabajo con Aranda, Fanny Pelopaja (Vicente Aranda, 1984)?

Para mí fue la primera película en que de verdad sentí que era la montadora. En *Asesinato...* no era buena, no podía serlo, pero seguí formándome y aprendiendo. De pronto, me vuelve a llamar Vicente; se había pasado un año trabajando en la novela *Prótesis* (1980) de Andreu Martín. No veía claro el proyecto hasta que al final encontró

la fórmula del cambio de sexo: el protagonista, de ser Miguel “El Dientes”, pasó a convertirse en Fanny “Pelopaja”. La verdad es que es uno de los guiones de Vicente que más me gustan.

Se trata de una coproducción...

Entraron unos productores franceses a los que les interesó muchísimo el proyecto y aportaron a dos superactores, Bruno Cremer y Fanny Contençon.

¿Esta estrategia de producción en la que participan varios países afecta a tu labor?

Muchísimo. Para empezar había que doblar a la mitad de los personajes. Los franceses tenían que doblar a los actores españoles y nosotros a los franceses... eso fue el desastre de la película. Desde entonces he dejado definitivamente de creer en el doblaje.

A raíz de esto, me sucede algo llamativo: a los montadores, al estar tantísimo tiempo arriba y abajo con el material, las películas nos penetran de tal forma que se nos quedan entre los pliegues de la vida, y en mi caso al volver a verlas, cuando un personaje habla, antes de que el otro le responda escucho su frase en mi cabeza. Al volver a ver *Fanny Pelopaja* me ha vuelto a pasar: oigo una frase en francés y me sale la respuesta en castellano, y al revés. El hecho de montar cine te lleva a verlo de otra manera. Si voy al cine mientras estoy montando una película solo veo cambios de plano. ¡Es increíble!

¿Qué más compromisos te supuso la colaboración con Francia?

Los productores franceses, cuando dimos por finalizado el montaje, vinieron a ver una proyección. Llegaron con una montadora francesa de lujo, una mujer ya mayor que había montado grandes películas. La trajeron para que dijera qué le parecía el montaje, e interviniera si veía que algo no funcionaba. Era una mujer encantadora, sensible. Yo no la atendí demasiado porque no me gustaba la idea de que otra montadora supervisase mi trabajo. ¡Manías de joven

pretenciosa! Después de la proyección nos trasladamos a la sala de montaje. Solo me pidió cambiar una toma de sonido de una frase en francés sin tocar la de imagen. Y se fueron de vuelta a París. Aquella visita sí que fue una prueba de fuego.

¿Tu trabajo se realiza de manera similar al anterior largometraje?

Mejor. Iba montando durante el rodaje que, al transcurrir en Barcelona, le permitía a Vicente venir más a menudo a la sala de montaje. Además, en *Fanny Pelopaja* yo ya estaba algo curtida. Me dije que nunca más un director me iba a preguntar por qué había hecho tal o cual cambio de plano sin saber yo el porqué. Esa fue la gran lección. Quizás otra persona habría salido huyendo, porque la forma de expresarse de Vicente en *Asesinato...* fue dura, pero yo decidí quedarme y aprender. *Fanny Pelopaja* supuso otra oportunidad y la verdad es que salí bien parada.

A nivel de medios, ¿Fanny Pelopaja es también similar al anterior largometraje?

Sí, Lolafilms era una productora muy buena, había los medios necesarios, aunque monté esta película en una moviola vertical, la de toda la vida. La imagen se veía a través de un pequeño visor con una pantalla muy luminosa, que había que disputarse con el director. La moviola era perfecta para el montaje de imagen, pero con el sonido magnético siempre había problemas. Si además el sonido magnético tenía empalmes de celo a veces “hacía acordeón”: se trababa en el lector de sonido y se arrugaba, por lo que al final se estropeaba. Era muy difícil trabajar con sonido en la vertical pero para la imagen era imbatible.

Háblanos de tu trabajo con el sonido.

En esta película aprendí mucho de montaje de sonido. En aquella época el montador de imagen era también el montador de sonido. En *Asesinato...*, y también en *Fanny Pelopaja* los sonidos de tráfico, coches, disparos... eran todos de archivo, se pedían a un técnico que

tenía todo tipo de sonidos y, una vez elegidos, yo los iba colocando y sincronizando con la imagen. Hay una serie de efectos que se hacen en sala, los “efectos sala”, que tenía que revisar y ajustar la sincronía. También tuve que ajustar el doblaje y en *Fanny Pelopaja* no fue nada fácil, había que ir ajustando labiales y procurar que no se notara demasiado que los actores franceses decían sus diálogos en francés. Finalmente llegaban las músicas. Había que decidir dónde colocar cada bloque, qué música funcionaba mejor y dónde, y buscar el mejor punto de inicio y final. Ya con todo iniciamos las mezclas.

En *Asesinato...* tuvimos un mezclador buenísimo, el señor Sangenis, de Sonoblok. Me decía: “Teresa, al buen montador se le conoce en las mezclas”. En ese sentido, en el rodaje de *Fanny Pelopaja*, dada la tradición francesa del sonido directo, los franceses aportaron un técnico de sonido buenísimo, Bernard Ortion, que tenía la costumbre de grabar muchos *wild tracks* de todas las acciones, todos los ambientes que podía, etc. Procuraba tener un fondo de cada escena, para poderlos igualar cuando hubiera que colocar los doblajes. Eso de montar con *wild tracks* y sonidos grabados expresamente para la película, en lugar de tener que acudir a sonidos de archivo, era nuevo para mí. Me gustó muchísimo la experiencia y creo que ahí empecé a ser consciente de la importancia del sonido.

Esta atención por el sonido continúa posteriormente, ¿no?

Pasé por otra experiencia brutal, que fue *Tiempo de silencio* (Vicente Aranda, 1986), película rodada en Madrid sin siquiera sonido de referencia. Me tenía que aprender los diálogos y seguirle la boca a los actores. Todo el sonido se generó después. En la película hay un aborto, y el sonido de una cucharilla haciendo el “raspado” provocó que algunas mujeres se desmayaran durante la proyección y que otras se saliesen del cine. Ese sonido me quedó muy logrado. No me daba cuenta de lo duro que iba a ser para las mujeres que lo reconocían. Cuando te involucras en el montaje de sonido quieres que cada elemento suene a verdad, que añada valor a la imagen.

¿Te sientes ya del equipo de Aranda?

Se empieza a decir. Yo volví a televisión y allí me surgió *Las aventuras de Pepe Carvalho* (Adolfo Aristarain, 1986). La producción se hizo desde Barcelona, en Miramar. TVE buscaba entre su plantilla a gente que pudiese hacer ese trabajo. A mí me cogen porque he montado con Sergi Schaaff, que me recomienda, y porque tengo ya un pequeño currículum como montadora de cine. Por esa época, Vicente se fue a Madrid a rodar *El crimen del capitán Sánchez* (1986) para *La huella del crimen*. Pero sí, me sentía parte de su equipo, tenía complicidad aunque no tuviese todavía una relación sentimental con él, esto vino después.

¿Cuándo te trasladas a Madrid?

En la postproducción de *Las aventuras de Pepe Carvalho*.

Hablemos entonces de esta serie...

Las aventuras de Pepe Carvalho fue mi doctorado, mi máster de montaje, digamos...

¿Cómo fue tu dinámica de trabajo en esta serie?

Esto no era como montar una película cada dos años. Adolfo, que rodaba como Dios, debía realizar ocho capítulos de cerca de una hora con solo tres semanas de rodaje para cada uno. A pesar de ello conseguía unas imágenes maravillosas, todos los días me llegaba un material buenísimo y yo montaba sin parar. Fue un aprendizaje brutal.

Recuerdo que Adolfo venía poco a montaje. Algún sábado cuando había cambio de localización o entre capítulo y capítulo aprovechábamos para ir cerrando el montaje. Yo alucinaba con su manera de rodar, tan lógica, tan exacta. Porque, excepto en algunas secuencias en las que yo tenía más opciones de montaje, como las de boxeo en el capítulo *Young Serra, peso pluma*, todo lo demás no tenía ninguna complicación. ¡Cómo planificaba! Empleaba una cámara muy viva.

Adolfo ha sido, para mí, el director con más aptitudes para dirigir que he visto en mi vida. Si hubiera hecho su carrera en el cine americano, le habría ido muy bien... Nuestra relación laboral fue buena pero escasa, porque él estaba rodando y reescribiendo los guiones sin parar. Siempre iba con prisas: “No, esta noche quiero escribir”, decía.

¿Los tiempos eran muy diferentes en cine y televisión?

Claro. Él apenas tenía tiempo porque necesitaba apropiarse de los guiones. Y aunque siempre mantenía la trama básica y el personaje principal, iban entrando diferentes actores dependiendo de los capítulos.

¿Destacarías algún episodio en particular?

Me gustaba mucho *La curva de la muerte*. Mercedes Sampietro está fantástica ahí, su personaje es muy humano, con muchos matices. O el episodio de Menorca, *La dama inacabada*, ¡a mí me encantaba! Cuando Carvalho persigue al personaje de Carme Elías a través de un laberinto de casas, o las secuencias con los caballos en las fiestas de Sant Joan...

Esa secuencia en particular es muy significativa porque practica algo muy sistemático en toda la serie: normalmente combináis las tramas puramente de ficción con elementos más ligados al registro documental. ¿Eso lo teníais planteado creativamente antes de montar o surgió con el propio trabajo con el material?

Eso venía de Adolfo, de los guiones. Montalbán no escribió apenas. Lo hizo Domènec Font, que iba entregando sus guiones, y Aristarain los iba corrigiendo. Esta serie era una coproducción con Francia, así que los franceses trajeron algunos actores buenísimos como Eddie Constantine (en *Golpe de estado*), entre otros, pero Montalbán quería que Pepe Carvalho lo hiciera Jean-Louis Trintignant y, quizás al no conseguirlo, se alejó del proyecto y no se implicó tanto en los guiones. Pero hay que reconocer, ahora que he vuelto a ver la serie, que Eusebio Poncela está muy bien.

Fue una lástima el olvido en que cayó esta serie. La copia estándar está muy mal y el negativo debe de estar destrozado. Los franceses, en cambio, la han tratado muy bien y tienen copias en buen estado pero en francés. ¡Habría que restaurarla! O ni siquiera, bastaría con pedírsela a los franceses y ponerle el sonido de la versión española.

Por primera vez coincides con el compositor José Nieto...

Este fue un hecho clave en mi carrera. Pepe Nieto, el músico que había asignado TVE a la serie, se implicaba mucho en el montaje. A veces me decía: “Oye, ¿aquí no tendrías unos fotogramas más? Porque me vendría muy bien para empezar la música aquí”. Y elegíamos el fotograma exacto donde debía entrar la música, a veces entre frase y frase. Pepe se involucraba en el mundo sonoro de cada capítulo. Me preguntaba “¿Aquí qué sonidos vas a poner?”, y según lo que le decía tomaba una decisión u otra sobre si poner música o no, y eso me estimulaba. Yo procuraba siempre que mis sonidos se anclaran en la imagen, que tuvieran fuerza dramática. Y Pepe se daba cuenta de todo ese esfuerzo. Nos complementábamos bien. Su música se alejaba de los tópicos del género.

En cuanto tuve ocasión se lo recomendé a Vicente, que había decidido que no pondría más música en sus películas. Yo le dije: “Verás cuando conozcas a Pepe Nieto”.

¿Desarrollaste con Pepe Nieto disciplinas de trabajo comunes?

Nos entendíamos muy bien. Hasta el punto de que, en la mayoría de las ocasiones, yo ya sabía dónde iba a querer poner música Pepe antes de que él viniera a montaje. Por ejemplo, le decía a Imanol Uribe: “Dejo esta parte un poco más larga porque aquí seguro que Pepe va a querer colocar la música”; y muchas veces acertaba. A veces he batallado con el director con respecto a temas de ritmo, hasta un punto en que es mejor no insistir más, pero sabía que en cuanto viniera Pepe a montaje le iba a señalar lo mismo e iba a convencerle, siempre detectaba los problemas de ritmo. Pepe es un ci-

néfilo loco, lleva la música y el cine metidos en el alma. Sabe perfectamente lo que es la “respiración” de los personajes: cómo vas cambiando de afinidades según avanza la película.

¿Los medios con que tú cuentas en televisión durante esta etapa son diferentes a los de cine?

En la serie me pusieron dos ayudantes. Se vinieron incluso a Madrid conmigo para el montaje de sonido y las mezclas en los estudios Exa. En televisión no se numeraba el material porque era reversible: como lo que se emitía era lo mismo que se montaba, no podía tener marcas. Pero en la serie trabajábamos con copión de trabajo como en el cine. Además, necesitaba a las ayudantes para generar las bandas de sonido.

¿Notaste diferencias en la forma de trabajar en Madrid con respecto a la de Barcelona?

Lo pasé muy mal en las mezclas. En Barcelona había una tradición de sonido que no encontré en Madrid. Después de Sangenis, en Sonoblok entró a trabajar Ricard Casals, que tenía formación musical. Casals hablaba inglés y es el único mezclador que he conocido que estaba todo el día leyendo sobre sonido en inglés. Estaba al tanto de todo. Tenía además una forma de estar en mezclas como un capitán de barco: tranquilo, pero con todo bajo control. Te ponías en sus manos. Daba la sensación que con él todo iría bien. Sabía escuchar, tenía buen gusto y sabía ecualizar y mezclar como nadie, sin generar ninguna tensión. Yo siempre pensé que tenía que venirse a Madrid porque es donde se hacía el cine en aquella época.

Pepe Nieto también lo pasaba mal en mezclas. Los dos coincidíamos en que los sonidos no tienen que estar presentes todo el tiempo; el cine no es realidad, sino más bien una impresión de realidad filtrada por el estado anímico de los personajes... La percepción del sonido es algo subjetivo. Ya sabéis el tópico: te metes en el avión y los motores suenan, pero a los diez minutos de estar volando te has olvidado y ya no sientes ese sonido.

En el cine español yo me encontraba con el hábito del realismo extremo, los sonidos tenían que escucharse todo el tiempo. Si hay lluvia, suena la lluvia: ¡no! Puedes meter un sonido de lluvia, pero una vez establecido se puede prescindir de él, sobre todo si además hay música. Mezclábamos en mono y en estéreo, poco más. Pensábamos que el sonido había que tratarlo como un elemento narrativo importante que junto con los diálogos, la música y la imagen “trabajan cada uno a su vez en una especie de relevo”, como decía Robert Bresson. Son acertadísimas las reflexiones que hace sobre sonido en su libro *Notas sobre el cinematógrafo* (1975). Me gusta especialmente lo que escribe de que “cuando se solicita solo al ojo se suscita la impaciencia del sonido, cuando se solicita solo al oído, se suscita la impaciencia del ojo”. Utilizar estas “impaciencias” me han servido y me sirven de guía.

¿Por qué decidiste entonces trasladarte a Madrid?

Pedí permanecer allí porque en ese momento empecé una relación sentimental con Vicente Aranda y en Madrid me sentía más cómoda. Casualmente una montadora de Madrid se enamoró de un director de doblaje catalán y quería trasladarse a Miramar, así que el jefe de personal de televisión se las arregló para intercambiarnos, porque hasta que saliesen plazas podía pasar mucho tiempo. Otra razón para quedarme en Madrid fue que era donde estaba el cine en aquel momento. Si hubiera podido me habría ido a Londres o a Los Ángeles, pero Madrid lo tenía más cerca.

¿Por qué no te dedicas exclusivamente al cine?

No podía dejar televisión porque en el cine el trabajo no está asegurado. La categoría de montador de cine es una categoría de mucho peso como para dársela a alguien que empieza. Mirad lo que le pasó a Anastasi Rinos en *La oscura historia...* No fue solo un tema del Sindicato Vertical, es que era su primera película. A los productores les daba miedo no tener a alguien con experiencia. Es muy difícil que te den la oportunidad de montar un largometraje. El problema

es empezar. Así que aposté por intentar ser montadora en Madrid, pero con un pie en la televisión hasta que me llegara la oportunidad.

Coméntanos tu relación contractual con la televisión.

Yo era fija. Había pasado unas oposiciones y tenía mi plaza. Con el tiempo, cuando empezaron a llegarme ofertas para montar cine me pedía excedencias de tres meses para hacer *Caín* (Manuel Iborra, 1987), *Luna de lobos* (Julio Sánchez Valdés, 1987) o *Berlín Blues* (Ricardo Franco, 1988), entre otras. Hasta que cogí una excedencia de diez años y ya se me pasó la fecha para volver.

¿Cuando haces Los jinetes del alba (Vicente Aranda, 1990) estás todavía en televisión?

No. Ya había pedido la excedencia. Lo producía TVE pero a través de una productora de cine, fue la época de Pilar Miró en televisión.

¿Cuándo pediste esa última excedencia?

En *El Lute II. Mañana seré libre* (Vicente Aranda, 1988).

Pero hemos visto que tenías un telefilme, El ángel caído (Roberto Bodegas, 1991).

Ah, sí. Lo hice también como *freelance*, fuera de televisión. Era una serie que Emiliano Piedra coprodujo con unos franceses. Y como yo había montado *Berlín Blues*, también producida por él, me ofreció el capítulo de Roberto Bodegas. La protagonizaban Charles Aznavour y Mariangela Melato. Él era un detective privado y ella su novia. Charles Aznavour era muy simpático y, aunque no era una gran serie, me lo pasé muy bien.

¿Cómo compaginabas tus trabajos en cine y televisión durante la década de los ochenta?

Gracias a la serie de *Las aventuras de Pepe Carvalho*, TVE me manda a donde están los montadores de prestigio. Me pusieron a

montar series documentales de Jaime Villate. Los que montábamos en Cinearte éramos unos privilegiados. Y entonces me llegó *Tiempo de silencio*. Además, Joaquim Jordà, que estaba en Madrid escribiendo un guion para Brezal P.C., *La vieja música* (Mario Camus, 1985), me puso en contacto con ellos. Una vez más fue gracias a su ayuda que me ofrecieron montar *Caín* y *Luna de lobos*.

Antes hablabas, con Tiempo de silencio (1986), de tu labor con los elementos sonoros...

Ese fue mi otro gran aprendizaje de sonido. Como la película era de época, se decidió rodar sin sonido, ya que el sonido del tráfico lo haría inservible. ¡Podrían haber llevado sonido de referencia, para ayudarme a montar los diálogos! Habría podido tener un sentido del ritmo, del *tempo*... Fue durísimo montar así, tenía que asegurarme de que los personajes dijeran bien los diálogos, si no el doblaje no hubiera podido hacerse bien. Así que para montar les leía los labios, respiraba con ellos, sentía y vivía sus pausas y sus dudas.

¿Era la primera vez que trabajabas así?

Sí, era la primera vez. ¡Sin sonido de referencia!

¿Y fue la última?

Sí, la última. Me pareció un horror.

La postproducción debió de ser muy trabajosa, ¿no?

Con *Tiempo de silencio* teníamos que crear los sonidos desde cero. Hicimos, además, un doblaje con casi todas las frases en boca. Y después, ya con ese doblaje en montaje hice el último afine. Durante ese proceso descubrí que hay unos sonidos muy fuertes que ayudan al cambio de plano, lo mismo que un ruido, que hace que no veas un salto de eje o un salto de continuidad espacial de un personaje dentro del plano. Las consonantes bilabiales, que son sonidos fuertes, como “m”, “b” o “p”, te ayudan a cambiar de plano. Cada idioma tiene su fórmula en este sentido, pero en español hay unos

sonidos muy claros. Primero, para cambiar de plano me apoyé en las miradas y después, según las intenciones de los personajes, buscaba una consonante sonora fuerte que me ayudaba a salir de un plano y entrar en el siguiente. Sigue siendo un buen truco.

En la fase de montaje de sonido tenía que imaginar lo que podría sonar en cada momento en cada espacio. Lo encontraba divertidísimo. Por ejemplo, en las secuencias de las chabolas, me inventé que pasaba un tren, porque cabía la posibilidad de que estuviesen situadas en Entrevías. Sonaba un tren en *off* que nunca se veía. Yo me decía que era la versión en español y en cutre del momento de *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) en que se oía un tren en *off* justo antes de que Al Pacino, en la escena del restaurante, tomase la decisión de disparar a los enemigos de la familia.

¿Y Vicente Aranda qué tenía que decir sobre eso?

No, él no decía mucho. Le hacía gracia cuando inventábamos cosas. “¿Qué te parece esto?” “Muy bien, muy bien”.

Vayamos con “Los Lutes”. ¿Cómo surge la oportunidad de hacer la primera película? Porque no parecía el proyecto más acorde a la trayectoria previa de Vicente Aranda...

Estaba mal visto. Parecía como si fueses a hacer algo del ¡*Hola!*! Un tema intrascendente, tópico. Los productores eran el matrimonio José María Cunillés e Isabel Mulá. Isabel había sido una gran *script* y había trabajado en alguna película de Vicente. Ella y José María vieron en la autobiografía del Lute la posibilidad de una película. Estábamos en los estudios Exa terminando *Tiempo de silencio*, aparecieron los dos y le ofrecieron a Vicente hacer la película. El entorno de Vicente le decía: “Para qué te vas a meter en este tema”. Pero hubo algo que a Vicente le interesó y se dejó llevar por su intuición.

Era muy difícil separar los momentos fundamentales de esa autobiografía tan larga. Las vidas son circulares, en la vida real no hay una progresión dramática tan clara. Pero Vicente y Joaquim Jordá,

que era el coguionista, encontraron el pulso a esa historia. En principio solo se iba a hacer lo que después constituyó la primera parte, *El Lute. Camina o revienta* (1987), pero el éxito fue tal que se hizo *El Lute II. Mañana será libre* (1988). Después vimos que el personaje tenía algo mítico. A la gente le encantaba este hombre, a quien la Guardia Civil intentaba acorralar sin éxito.

Los filmes también se vieron como miniserie.

Los productores, como vía para continuar explotando ambas películas, las vendieron a TVE como una miniserie. Las dividimos en capítulos de unos 50 minutos, y al inicio de cada capítulo repetíamos la parte final del anterior. Creo que salieron cinco capítulos.

En la primera película notamos secuencias con un gran esfuerzo de montaje, sobre todo en lo referente a tiempos y ritmos, como en la de la fuga del tren en marcha.

Curiosamente, cuando vi *El fugitivo* (*The Fugitive*, Andrew Davis, 1993), que es una película que me gusta mucho, me llamó la atención la secuencia en que el protagonista inicia una huida: tiene similitudes con lo que hicimos en *El Lute. Camina o revienta*. Es una película con tanto material bueno... Vicente rodaba con mucha amplitud. Hay directores que van directamente a las frases que van a montar. Vicente, en cambio, rodaba planos larguísimos, la cámara era omnipresente, parecía vivir con los personajes y sus quimeras. Se me hacía difícil cortarlo, encontrarle el ritmo. De tal manera que el primer montaje me quedó larguísimo.

Lo cierto es que nunca he sabido encontrar a la primera el ritmo interno de las películas. Voy montando secuencia a secuencia y todo me parece fundamental. Entender el ritmo es una cuestión de fases; yo no lo encuentro a la primera. Habrá otros montadores que sí puedan, yo no. Llego al montaje definitivo de manera progresiva. Todo lo que al principio te parece necesario luego lo vas afinando e incluso eliminando en posteriores correcciones. Es como la escultura, afinas una y otra vez “hasta la intensidad”, como diría Bresson.

Para *El Lute. Camina o revienta* hicimos un primer pase, una proyección en *interlock* en 35 mm, y los productores aunque intentaban disimular se llevaron un buen susto. Yo quise tranquilizarles diciendo que era solo un primer montaje y que los siguientes estarían mejor. Este tipo de proyecciones eran imprescindibles para ayudarme a encontrar el ritmo de la película.

¿Hubo secuencias completas que se quedaron fuera?

No, que yo recuerde. Me da rabia que en algún cambio de secuencia, con el dichoso *afine*, recorté algunos fotogramas de más. Es que esto de montar es muy complicado y difícil de dominar. Siempre se falla en algo. Ahora estoy muy atenta a que eso no me pase. Si hay que acortar una película, para que no quede larga, eso no puede ser a costa de cargarse el ritmo.

En relación con la película, esa especificidad de la edición, ese espacio concreto que tú dominas y que queda fuera del director, ¿dónde lo ves?

Un director te dice, por ejemplo, si cambias demasiado de plano, o que el montaje es demasiado picado, aparte de todas las indicaciones con respecto a la interpretación de los actores... Con Vicente el problema era que rodaba planos perfectos, con todo un recorrido, como si fuera un ballet. A veces al intentar combinarlos podías destrozarlos. Es muy difícil decidirse cuando todo es bueno.

Cuando quieres montarlo todo, metes la pata indefectiblemente. Tienes que pensar hasta qué punto un plano ha dado ya todo de sí y hay que cambiar a otro. Como montadora eres la única persona que ha visto unos planos que nadie más verá, que no estarán en el montaje definitivo. Esto es lo duro del montaje. Hay que plantearse, ¿qué funciona mejor? ¿qué es imprescindible? ¿qué conviene que el público vea? ¿qué queremos que sienta?

Me acuerdo una secuencia de *El Lute. Camina o revienta*, en que llega un *bulldozer* para destrozar una chabola: ¡la cantidad de planos que podía haber para eso! ¿Todos cuentan lo mismo? Pues no, al-

gundo habrá que lo cuente mejor. Hay que buscar y rebuscar en el material, para que cuando llegue el director y te pregunte por qué te has decidido por un plano y no otro, puedas transmitirle de manera clara y concisa el porqué de tu selección.

El montador tiene que tener claro que todo el material está a disposición del director para verlo y discutirlo siempre que él quiera porque es quien tiene la última palabra. Pero también siempre que tenga ocasión, el montador tiene que hacer su propia valoración del material rodado. En el proceso de construcción de una narración coherente que es el montaje, hay que asegurarse de que, a pesar de la complejidad de la búsqueda por la cada vez mayor cantidad de materiales a nuestra disposición, se han seleccionado los mejores planos y las interpretaciones más adecuadas para poder llegar al mejor montaje posible.

A estas alturas, ¿ya tenías más asentado un método a la hora de enfrentarte al material?

Yo creo que sí. Desde el principio me di cuenta que tenía que trabajar sola. Con el director al lado yendo por delante de ti te conviertes en sus manos, pero no tienes tiempo de pensar por ti misma. Me pasó un poco con Helena Taberna; hice con ella *Acantilado* (2016). Me decía: “A mí me encanta estar aquí y verte trabajar”. Yo respondía: “Bueno, tú me ves trabajar en silencio y yo me tomo mi tiempo. Lo único que puedo hacer es pensar en voz alta para que sepas lo que estoy haciendo, para que oigas lo que pienso”. Para poder entender el lenguaje de los planos y sentir el trabajo de los actores, se necesita un grado de intimidad con el material, al que solo se llega en el silencio y la soledad de la sala de montaje.

En El Lute II el ritmo es muy vivo, mucho más que en la anterior; donde los bloques narrativos estaban mucho más marcados. ¿En la segunda parte fue más complicado el montaje, os planteasteis un método distinto?

Siempre encuentro que las autobiografías son muy difíciles de hacer y *El Lute II* tenía muchísimas secuencias. Había demasiado

que contar. Pero el método fue el mismo. Yo había aprendido más, cada película es un aprendizaje. A pesar de todo, siempre es difícil afrontar cada nueva película.

La cantidad de escenas de acción, o el hecho de que de nuevo sea una propuesta que tiene que ver con el cine de género, ¿influye en tu montaje?

Es verdad que había más acción, sobre todo en la parte de los cercos de la policía y la Guardia Civil. A Vicente le daba miedo la acción, por lo que hacía mucha coreografía. Es más difícil de montar y darle ritmo a un material como ese. Las acciones en planos fijos o en planos trepidantes que puedas cortar, que no necesiten mucho tiempo de lectura, son mucho mejores, controlas mejor el ritmo. En cambio, otras veces en que la cámara hace un largo movimiento descriptivo para que se entienda lo que quiere contar o recoge varias acciones simultáneas... ¡uff!, es más complicado de montar.

Hay una escena de persecución con helicóptero incluido, no nos parece que resultase fácil de montar tampoco.

No, no fue fácil, pero sí divertida. Estaba muy cubierta: teníamos planos desde abajo, una cámara lateral que seguía al coche, otra cámara frontal... Lo más duro fue que los coches dieran sensación de velocidad. Según qué objetivos se utilizan, parece que los coches no corran. Ahora esto está más resuelto. Hay mil maneras de simular velocidad.

¿Y tu relación con el guion en estas propuestas?

Ninguna. Yo leía el guion y poco decía. Más adelante me he sentido más segura. Ahora visualizo mucho lo que leo.

Por esa época montas el musical Berlín Blues: ¿qué particularidades encontraste en la edición de los números musicales?

Eran muy sencillos y no había mucho material. Ricardo Franco era un director que tenía muy clara su planificación. Y se trataba de

una película que era lo que era. No la valoré mucho en aquel momento. Me gustó mucho poder comprobar que era verdad una teoría sobre cómo montar musicales. Al hacer los cortes para cambiar de plano acorde al ritmo, el sonido te entra de forma inmediata pero la imagen necesita dos o tres fotogramas para que el cerebro la procese. Entonces, si cortas en los *beats* exactos, la impresión al ver el montaje es que la imagen entra tarde, que has cortado mal. Para que funcione el ritmo de la imagen con la música, los cortes de la imagen tienen que ir un par de fotogramas por delante de los de sonido. Es un truco que conocen los montadores de musicales. Constatar esto fue muy bonito.

Ricardo Franco te presentó a Imanol Uribe, ¿verdad?

Sí, fue otra de las cosas buenas de conocer a Ricardo, que tenía esta personalidad tan dulce. Él e Imanol eran íntimos amigos. Me lo presentó él y mi amiga Teresa Aranda que les conocía a los dos. Me llamó para hacer una película un tanto extraña, *La luna negra* (1989).

Esta película estaba hecha para televisión, ¿no?

Era un episodio para televisión de una coproducción internacional, llamada *Sabbath* (TVE, 1989-1992). El coproductor español fue Antonio Cardenal, muy amigo de Imanol. Digo que era una película extraña porque no era el tipo de cine que uno espera de Imanol. Pero lo que él hace siempre tiene algo especial. Me fascinó su personalidad.

La luna negra es una película de terror muy sencilla; el género manda, como decía Javier Aguirresarobe, el director de fotografía. La historia era la que era. Pero fue el inicio de una larga colaboración y una gran amistad con Imanol.

¿Durante este tiempo vas formando algún tipo de equipo?

Cuando me instalé en Madrid no conocía a nadie, mis ayudantes en *Las aventuras de Pepe Carvalho* regresaron a Barcelona, así que

fui poco a poco creando un equipo, pero con dificultad. En televisión tuve suerte, me pusieron a Javier Ramos, un buen ayudante y mejor persona. En cuanto al cine, acabé teniendo a una chica portuguesa, Bela Da Costa, que era una ayudante que conocí en *Los jinetes del alba*. Luego tuve un ayudante argentino, Alejandro Lázaro, que apareció un día por Exa y se me presentó. Después conocí en Nueva York a Irene Blecua, una chica catalana que estaba estudiando cine y que quería hacer montaje, cuando vino a Madrid la cogí de auxiliar. Con alguno de mis ayudantes tomé contacto mientras le impartía clase, como sucedió con Renato Sanjuán, y con todos me he llevado bastante bien. Después algunos fueron ascendiendo y se convirtieron en montadores.

Siempre he tenido tendencia a coger gente que venía de fuera. Quizá para contrarrestar la mala sensación que tuve cuando llegué a Madrid. Me sentí claramente rechazada por la gente de montaje, al menos con la que yo coincidí en Exa. Algunos de ellos y sobre todo algunas de sus ayudantes me decían: “Pues en Madrid no hay tanto trabajo, la vida es muy cara y los pisos... ¿qué has venido a hacer tú aquí?”. Eran muy endogámicos. Estuve a punto de volverme a Barcelona. Me sentí agredida. La verdad es que nunca lo he comentado, pero estar en Madrid teniendo que demostrar todo el tiempo que era capaz de hacer mi trabajo fue bastante complicado.

EN EL CENTRO DE LA INDUSTRIA

Antes habías hablado de La huella del crimen. La película Amantes (Vicente Aranda, 1991) había surgido en principio como un telefilme, pero finalmente se estrenó como largometraje para cine...

Con el proyecto en marcha Vicente dijo que, dado el esfuerzo que le supuso hacer *El crimen del capitán Sánchez* para esa misma serie, le parecía mejor rodar algo más y estrenar un largometraje en lugar de un capítulo de televisión. Podría ser el pistoletazo de salida de la serie a la que la película daría publicidad. TVE lo aceptó, pero esta decisión no afectó al montaje.

Hubo mucha suerte con esta película. Se comenzó a rodar por la parte más o menos final de la historia. Se fueron a Burgos y el primer día de rodaje se puso a nevar. Eso marcó el estilo de la película. Había algo purificador en esas escenas con nieve delante de la catedral de Burgos. Yo iba montando a toda velocidad a medida que se rodaba, porque existía la posibilidad de que la vieran los programadores del festival de Berlín... De hecho, vieron la última media hora y la eligieron para la sección oficial. Creo que a Laurie Anderson, que estaba en el jurado, no le gustó nada, pero al final le dieron el Oso de Plata a Victoria Abril.

¿El planteamiento en montaje difería de las anteriores películas con Aranda?

No especialmente. Recuerdo una secuencia entre Victoria Abril y Jorge Sanz, cuando están sentados en un banco delante de la catedral de Burgos. Para esta secuencia se rodaron dos planos, uno frontal de Victoria con Jorge Sanz de espaldas algo ladeado y viceversa. Ambos planos tenían un valor increíble. Hice un primer montaje de plano-contraplano: ¿cómo podía perder esa mirada de Jorge, esa reacción de Victoria? Sin embargo, al intercalar ambos planos la escena perdía fuerza, se perdía la tensión que había en cada plano por separado. Lo que hice fue cambiar de plano solo un par de veces, mantenerme en el lado que me parecía que tenía más valor

para después pasarme al contrario y permanecer allí todo el tiempo posible.

¿Cómo llegas a notar estas particularidades, ese desequilibrio de fuerzas entre planos?

Simplemente prestando atención al montaje. Hay cosas que son muy evidentes. Hay una comunión con el material. Yo creo que a los demás montadores les pasa lo mismo, no se puede trabajar de otra manera: el material nos penetra. Somos los que pasamos más tiempo con el material. La película es del director y tú montas su película. El director es el responsable de prácticamente todo, pero nadie está más horas con el material que el montador. El director puede dedicarle horas y horas a la idea de la película, pero con el material en sí, a partir del cual saldrá la película definitiva, no la imaginada, nadie convive tanto como el montador. Por eso es tan difícil montar dos películas a la vez, como se hacía antes. Cuando yo llegué a Madrid, los buenos montadores hacían dos películas al mismo tiempo... ¡Y en 35 mm, que solo moverse entre los materiales suponía ya un tiempo y un esfuerzo!

¿Cómo fue el trabajo con el sonido?

La música de Pepe Nieto fue fundamental. En aquel momento ya formábamos un buen equipo. En sonido estaba Gilles Ortion, un hombre dulce y entrañable, hermano de Bernard Ortion, el que había hecho el sonido de *Fanny Pelopaja*. Nos fuimos todos a Barcelona a mezclar con Ricard Casals.

En la secuencia final del tren, donde yo había puesto un silbato del jefe de estación y el sonido de la locomotora, vimos que faltaba algo. Ese final me lo arregló Ricard Casals. Puso un falso inicio de salida del tren, con un sonido que sacó de un CD y lo metió en la película. Quedó genial. Hubo que repicarlo a magnético, sincronizarlo, cargarlo en el lector de sonido... Puede parecer una tontería, pero es importante tener un mezclador que no solamente ecualice, combine y equilibre los distintos sonidos, sino que se preocupe por

todos los aspectos de la película, que sepa el valor añadido que un buen sonido colocado en el lugar adecuado puede darle a la imagen.

Hoy en día, si al montador de sonido, ya en mezclas, le piden algún sonido que no ha incluido, lo saca en un momento de su Pro-Tools o de su almacén de sonidos y no tarda nada en colocarlo en su sitio. Pero en esa época, si nos faltaba algún sonido, había que parar la mezcla. Con el 35 mm en la moviola solo podíamos escuchar dos sonidos a la vez, tenías que imaginarte todos los demás porque hasta las mezclas no los escuchabas juntos por primera vez. Si me faltaba algún sonido o el que tenía no funcionaba, yo prefería parar las mezclas. Era trabajoso y nos hacía perder tiempo. Además, para colmo, me delataba ante los productores y el director, pero no puedes ignorar lo que no funciona, porque quedará así en la película para siempre.

Por Amantes te nominan al Goya, antes lo habían hecho por Berlín Blues. ¿Qué supone una nominación al Goya?

No le di ninguna importancia. Ahora le daría más. Reaccioné solo años después. ¿Cómo es posible que no me diera cuenta de que aquello significaba que los compañeros de profesión habían visto algo en ese montaje? Por otra parte, en los premios hay algo de casualidad, a veces nos nominan porque es una película importante de un director importante. Además, cuando se juzga un montaje, solo vemos el resultado. Puedes ver si tiene buen ritmo, si la historia fluye bien, pero no puedes saber si por el camino te has dejado el mejor material fuera. Se analiza a partir de lo que se ve... pero ¿es esa es la mejor película posible? Por eso yo pensaba que me nominaron porque la película había sido un éxito, no por el montaje. ¡Pero ahora pienso que estaba equivocada! Tenía que estar súper agradecida. Entonces era muy jovencita.

¿Las nominaciones al Goya tienen algún tipo de desarrollo en lo laboral?

No en aquel momento. Más adelante sí lo ha tenido. Por ejemplo, a mí me lo dieron por *Días contados* (Imanol Uribe, 1994). Eso sig-

nificó un reconocimiento importante, pero no necesariamente más trabajo. A la película le vino muy bien porque se volvió a estrenar.

Tras La luna negra, tu segunda colaboración con Imanol Uribe es El rey pasmado (1991), ¿es verdad que casi fue tu primer montaje digital?

Salió la propuesta de hacerla en digital, porque ya se empezaba a pensar en esto, pero finalmente no se hizo. Vi que tenía que sacrificar a mi equipo de ayudantes, Bela Da Costa y Alejandro Lázaro, y no quise hacerlo. Yo no entendía cómo en el nuevo sistema se hacía la EDL [*Edit Decision List*]: el material te llegaba con unos códigos de referencia, tú trabajabas *off line* y luego creabas una lista de cortes. El laboratorio iba al negativo original y replicaba tu montaje. En realidad, es lo mismo que con el copión en 35 mm, pero no lo vi claro. Además, no había mucha memoria y la imagen tenía poca calidad. Había que cambiar la manera de respirar con el material y encontrarle el ritmo a un aparato que funcionaba con un teclado. No es lo mismo que manejarte con la moviola, la textura del copión es distinta, la luz de la pantalla que lo atraviesa recuerda a los proyectores de cine, y el ruido de la moviola te envuelve y aísla. Cada nuevo aparato exige un cierto tiempo de adaptación y asimilación. A punto de empezar el rodaje, no quise correr el riesgo de equivocarme.

¿Fue la película que consolidó tu trayectoria como montadora dentro de la industria?

Creo que ya estaba bastante bien posicionada. Imanol era un director reconocido que siguió contando conmigo. Para mí siempre es una sorpresa empezar con un director y constatar que hay una continuidad de trabajo con él. Me he dado cuenta al hacer películas más pequeñas, que han tenido menos repercusión, que lo más importante es tener un buen director. Un buen director se puede equivocar en una película, pero no se va a equivocar en todas. En un primer momento no me daba cuenta, porque empecé con Vicente y

tuve la suerte de ir trabajando para directores interesantes, pero eso no es lo habitual. En el cine hay directores interesantes y directores con los que quizás no habría podido desarrollarme tanto como montadora. Cada película con un buen director es una oportunidad para ser mejor montadora.

Una película de esa época que será muy importante para ti es Jamón, jamón (Bigas Luna, 1992).

Marcó mucho mi carrera. A partir de esa película mi labor fue más incontestable. *Jamón, jamón* supuso un enorme esfuerzo de montaje: cambios de orden, eliminación de escenas, cortes en muchos diálogos, combinar varias secuencias en una. El productor Andrés Vicente Gómez al contratarme me dijo que la película era inmontable. Sabía qué materiales había y al ver el resultado supo valorar mi trabajo. Durante un tiempo se convirtió en mi valedor.

Hablemos entonces de Jamón, jamón. ¿En qué estado se encuentra el montaje cuando entras a trabajar en la película?

Durante aquellos años el mejor montador del cine español era Pablo G. Del Amo. Yo lo conocí porque era del grupo de amigos de Vicente Aranda. Sobre todo era un gran teórico del montaje. Montaba las películas de los grandes. En ese momento estaba haciendo una de José Luis García Sánchez y Andrés Vicente Gómez le pidió que supervisase el montaje de la de Bigas. Escogieron a una chica que hasta entonces había sido ayudante. *Jamón, jamón* era su primera película como montadora. “Que vaya montando y ya la supervisaré Pablo”, pensaron.

Una de las primeras secuencias conflictivas que les llegó fue la pelea a jamonazos. La forma de rodar de Bigas es “mediterránea”, por decirlo de algún modo. Quizá más que “mediterránea” se trataba de un cineasta pintor. Le interesaban los colores, las formas, le importaban otras cosas más allá de los diálogos. Para la planificación, era peculiar, distinto. No podías esperar un plano-contraplano, no podías esperar que rodara planos de recurso... eso no le interesaba.

Total, que la montadora le mostraba el material a Pablo G. Del Amo y en la escena de los jamonazos le decía: “No se puede montar, ¡estos jamones rebotan!”, porque los jamones que se utilizaron en la pelea eran de látex. Además la escena se rodó delante de la nave donde estaban los jamones con lo que según la hora del día su sombra se proyectaba sobre la pelea. A lo mejor se habían rodado unos planos por la mañana y el contraplano se rodó por la tarde, con lo que al cambiar de plano había una evidente falta de *raccord* de luz. Pablo le señalaba esos problemas a la montadora. Ella iba al rodaje y le decía a Bigas: “Esto es inmontable por esto y por lo otro”, y él se desesperaba. Eso no hay que hacerlo nunca, en montaje el tacto es importante.

En esos momentos, nace mi hija mayor y me voy a Barcelona a presentarla a la familia. Estando en Marcel, una peluquería muy de moda en ese momento, se sentó a mi lado Pepo Sol, uno de los productores de la película, para quien yo había hecho algo de publicidad en Ovideo TV. Pepo me comentó que estaban interesados en que hiciese el montaje de *Jamón, jamón* y me invitó al rodaje. Al día siguiente fui y allí mismo Bigas me suplicó que hiciese la película. Al regresar a Madrid me reuní con el director de producción, quien también me insistió para que me encargase del montaje y yo acepté encantada.

Luego me enteré que Anastasi Rinos, el que había sido mi primer montador y que ahora se había pasado a dirigir publicidad, les había hablado de mí para hacer la película pero esto había coincidido con el momento en el cual yo estaba a punto de dar a luz.

¿Cómo se organizó tu trabajo en Jamón, jamón, una vez que estás dentro?

Llegué a montaje y al ayudante de la anterior montadora, Alejandro Lázaro, y a Bela Da Costa, a la que llamé para que fuera la primera ayudante, les dije que me reconstruyesen todo el copiÓN de arriba a abajo. No quise ni ver lo que se había montado hasta entonces: empecé de cero.

¿Qué cambios practicaste en la película?

Iba montando las diferentes secuencias y se iba haciendo evidente que había que reordenarlas. Excepto la primera escena de la película con Javier Bardem toreando en los Monegros, que era un muy buen inicio, las escenas siguientes las cambié de orden. Por ejemplo, la presentación de los espacios de la fábrica: junté distintas escenas de distintos momentos porque funcionaban mejor como conjunto. Así que al mismo tiempo que se presentaba al personaje de Penélope trabajando en la cadena, arriba, en la parte noble, donde estaban las oficinas, se veía a Jordi Mollà, el niño bien, intentando venderle al padre la idea de unas bragas para perros, y a la madre, Stefania Sandrelli, haciendo un *casting* de calzoncillos a unos jóvenes, entre los que estaba el personaje de Javier Bardem. Con este nuevo orden la fábrica tenía más entidad y se presentaba a los protagonistas prácticamente al mismo tiempo.

También, con la autorización de Bigas, eliminé bastantes diálogos del personaje de Juan Diego. No porque no estuviera bien, sino porque era innecesario para la película y la ralentizaba. La mayor parte de las escenas de Juan Diego estaban rodadas en planos secuencia, lo cual no daba mucha posibilidad al montaje y tuvimos que cortarlo bastante.

Quedé muy satisfecha con la escena de la fiesta anual de la fábrica, que no se completó en rodaje porque les llovió mucho. Lo que originariamente eran varias secuencias que iban una detrás de otra lo convertí en una sola secuencia. Empecé con un bello plano que presentaba a los músicos tocando, veíamos a Penélope sirviendo unas tortillas y a la madre de Jordi Mollà comiendo paella entre los obreros. Jordi le presentaba su novia a su madre, quien estaba distraída observando a su marido hablar con la madre de Penélope. La escena terminaba con un magnífico plano de atardecer de una enorme paellera vacía en el suelo, con perros alrededor lamiendo los restos y gotas de lluvia en el ambiente.

Pero no nos queda muy clara cuál es la relación específica con Bigas. ¿Él está en el estudio?

No, él venía al estudio de vez en cuando. Al principio, yo me puse a montar por mi cuenta, mientras todavía rodaban. Después de terminar Bigas vino a Madrid dos o tres días y pude mostrarle lo que llevaba hecho y se fue. Era evidente que, dadas las dificultades de rodaje, tenía que dejarme bucear en los materiales para intentar encontrar soluciones. En cambio la escena del sueño, que era como de Dalí, la editó entera Bigas en Ovideo TV, en Barcelona. Como estaba llena de sobreimpresiones, en el copión no era fácil ver el resultado: había que marcarlo y enviarlo a la truca e ir probando, así que Bigas me entregó una maqueta en vídeo, que estaba muy bien: cada imagen se sobreimpresionaba con otra... solo tuve que copiarlo. Por lo demás, aunque Bigas vino poco a montaje hablábamos bastante por teléfono. Nos entendimos perfectamente.

La película quedó muy bien, tenía imágenes muy potentes en gran medida gracias al magnífico trabajo de fotografía de José Luis Alcaine. Y no solo de fotografía, sino que también hizo muchas sugerencias en cuanto a encuadre, planificación, etc. Por supuesto detrás estaba un director con una visión. Bigas podía ser algo esquemático verbalizando sus ideas en montaje, pero lo que proponía era siempre interesante y con esa mirada propia tan especial. El guion que escribió junto con Cuca Canals estaba lleno de impactantes ideas muy visuales. Quim Monzó colaboró en los diálogos.

¿Cuál fue tu intervención en la famosa secuencia de la pelea a jamonazos?

Era una escena importante. Los actores empezaron enfrentándose con jamones de verdad, pero se hacían heridas que había que desinfectar, curar y maquillar, así que finalmente se utilizaron réplicas de látex, y había que vigilar para que no se viese que los jamones rebotaban. Cortaba al siguiente plano justo en el fotograma del golpe. Y entraba la reacción al golpe cuando este acababa de suceder. Añadí también un sonido en cada golpe para hacerlo más creíble, lo

colocaba un fotograma antes del golpe y debido al pestañeo del ojo, daba la impresión de que se golpeaban de verdad.

Por otra parte, Bigas había rodado con un objetivo macro unos insertos de dos mantis religiosas devorándose una a otra para intercalar en esa escena, entre golpe y golpe. Pensaba además que sería interesante ralentizarlas. La escena hubiera pasado de durar tres minutos a durar nueve minutos. Toda la película está trufada con insertos de detalles que importaban mucho a Bigas: las perlas cayendo, las aceitunas, el reloj de cuco, el vaso de leche... que yo procuraba encajar dentro de las escenas, pero con las mantis no pude. Es más, creo que ni lo intenté. Desde un punto de vista simbólico podía estar bien, pero rompía el *crescendo* de la escena y el impacto del golpe de gracia que mata a Jordi Mollà. Era un momento muy importante, y me negué a destrozarlo, no compensaba. Bigas lo entendió.

¿Tuvisteis problemas con el montaje de sonido?

No, lo disfruté mucho, como siempre. Por temas de coproducción, Nicola Piovani, un compositor italiano muy reconocido, se encargó de la música. Bigas quería que la música marcara el drama, le preocupaba que ese aspecto no quedara claro y le insistió a Nicola. Por eso Nicola tuvo una percepción determinada viendo la película. Cuando nos llegó desde Italia la música grabada para los distintos bloques, nos encontramos con algunos temas algo tétricos, oscuros y otros temas preciosos, cargados de luz y optimismo. En las escenas de toreo, cuando hacen lunas, por ejemplo, la música era dramática, nos llevaba a una España oscura, de toros y sangre. Bigas se desesperaba. Pedí entonces que me repicaran varias veces los tres temas que funcionaban y los pusimos varias veces a lo largo de la película, en distintas escenas. Temas compuestos para unas escenas yo los utilizaba también para otras. A veces tenía que repetir una melodía para que la música llegara hasta el final de la secuencia. Me acuerdo que Bigas estaba horrorizado, y eso le honra, porque es una faena manipularle la música al compositor. Y llamaba a Nicola a Roma y le hacía escuchar a

través del teléfono las distintas manipulaciones que tuvimos que hacer. Todo le pareció bien.

Fuimos a mezclas a Sonoblok, con Ricard Casals, y quedaron muy bien. Con los años, Pepe Nieto coincidió en una mesa redonda de compositores de cine con Nicola Piovani y este reconoció en público que no entendió *Jamón, jamón* hasta ver la película terminada.

Dos años después montas Días contados, película por la que ganas un Goya...

Días contados fue un punto álgido en mi carrera y en la de Imanol como director. Consiguí aunar, a partir de la novela de Juan Madrid, todo ese mundo de yonquis y gente tirada con el de ETA. En la novela el protagonista era un fotógrafo pero a Imanol no le funcionaba hasta que lo convirtió en un etarra. Es una película llena de aciertos.

Imanol tenía otra obsesión, que era el sonido directo, cosa en la que pocos directores estaban interesados en la época. Gilles Ortion era su técnico de sonido, José Nieto componía la música y yo hacía el montaje: nos juntamos cuatro fervientes defensores del sonido.

¿Qué particularidades te encontraste con el montaje en esta película?

La película no tuvo problemas de montaje. Imanol sabe muy bien lo que quiere, sabe darle el *tempo* y el ritmo adecuados a cada escena. Solo frenaba el ritmo la escena de la “orgía” de la que se habla durante toda la película, que se rodó en plano secuencia. Pepe Nieto sugirió el montaje en paralelo con los coches de los etarras llegando a Madrid para cometer el atentado. Quedó mucho mejor.

Rima con los créditos de inicio, ¿no?

Efectivamente, y le permitió a Pepe Nieto volver a la música inicial. Las dos secuencias crecen con el montaje en paralelo. Pepe iba por delante de mí en estas cosas, sabía mucho, había hecho mucho cine y detectaba enseguida los problemas de ritmo.

También tuvimos que trabajar mucho la secuencia final, cuando el personaje de Carmelo Gómez corre hacia su muerte al ver que la protagonista entra en la comisaría. Había un diálogo un poco largo entre los terroristas en el interior del coche, Elvira Mínguez y Joseba Apaolaza, que ven la explosión y se marchan. Eso no tenía fuerza. Solo teníamos un plano corto, ralentizado, de Carmelo acercándose a la puerta de la comisaría. Decidimos eliminar el diálogo dentro del coche y centrarnos en el personaje de Carmelo. Ralentizamos en truca toda una serie de planos, para obtener un final más potente. Uno de los problemas del 35 mm era que marcabas los ralentizados, se hacían en truca y los devolvían a montaje, con lo que se tardaba un tiempo en ver el resultado. El coche choca con la barrera de entrada a la comisaría y, a continuación, ralentizamos unos fotogramas. Vemos el plano final de él, que entra y desaparece de cuadro; la imagen se congela y entonces se produce la explosión final, creada digitalmente. En ese momento la imagen viraba a rojo para contrastar con el tono azul metal de la fotografía, el metal de las balas. Ese final lo creamos con Imanol en montaje mano a mano. Quedó muy potente, no cambiaría un fotograma.

¿Qué retos os impuso el sonido en esta película?

En *Días contados* me lo pasé muy bien con el sonido. Habíamos mezclado *El rey pasmado* (1991) en Barcelona, con Ricard Casals, pero esta vez no pudimos porque la sala estaba ocupada. Al final tuvimos que ir a los estudios de Pinewood. Allí aprendí muchísimo.

¿Era la primera vez que ibas?

Sí. Había que tener la película lista para el festival de San Sebastián y no podíamos esperar a que Ricard Casals estuviera libre. Yo tenía un amigo inglés, Ray Gillon, que había supervisado las mezclas en Dolby de *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989) en Sonoblok. Le pedí ayuda y me aconsejó Pinewood, con el mezclador John Hayward.

¿Cómo fue tu experiencia allí?

Fue increíble, ver mezclar a Hayward me abrió los ojos. Para él, cada sonido era una oportunidad de focalizar la atención del espectador. Una película que transcurre prácticamente toda en la ciudad es monótona en el aspecto sonoro, así que constantemente me pedía algún tipo de sonido con que romper la monotonía. Cada espacio tiene su entorno sonoro. Yo había creado unas bandas con los sonidos correspondientes a cada uno de los espacios en que transcurre la acción. Hayward los adelantaba, los manipulaba, les daba otra dimensión. Por ejemplo, para la secuencia del vertedero donde la policía amenaza al Portugués (Chacho Carreras) con una pistola él buscó y puso sonidos de cuervos graznando. ¡Fue una gran idea! Servía para romper la monotonía y además le añadía algo desagradable a la escena, que funcionaba muy bien.

La siguiente que realizas con Uribe es Bwana (1996). Es una película muy distinta a vuestra anterior colaboración...

Fue un cambio muy llamativo, era una comedia negra. En la película hay un fallo mío, a un personaje muerto se le nota respirar un pelín. No teníamos quizás toda la calidad de imagen posible y no me di cuenta.

¿Por qué es un fallo tuyo?

Es mío porque en montaje tengo que verlo todo. No puedo no ver. Estas cosas son mi responsabilidad. Desde luego no son del director. El grado de concentración que se da en montaje no se da nunca más. Teníamos que haber llevado esos fotogramas a truca para que no se le viera respirar. De todas formas no se nota apenas, nadie lo vio.

¿Es con Imanol Uribe con quien montas tu primera película en digital?

Fue *Extraños* (1999), después de la cual vino *Plenilunio* (2000); ambas fueron producidas por Enrique Cerezo. *Extraños* la hicimos

en los estudios Exa, con Lightworks. Es una película... extraña. Extraña para todos, una especie de experimento. Me acuerdo de que Enrique Cerezo, que siempre decía lo que pensaba, después de una proyección dijo que no había entendido nada. De todos modos, dio vía libre y le produjo la siguiente. *Plenilunio* vuelve a ser un cine más personal de Imanol. Es una novela de Antonio Muñoz Molina, pero este personaje que viene traumatizado del País Vasco, después de haber sido amenazado por la ETA, era el toque personal de Imanol.

¿Qué ha supuesto la colaboración con Imanol Uribe en tu carrera?

Es el segundo director con el que más he trabajado. La colaboración se paró porque Buster Franco, el hijo de Ricardo Franco, con quien Imanol tenía una relación muy cercana, quería empezar a montar largometrajes, así que Imanol le dio una oportunidad para empezar. Pero Imanol y yo nos hemos entendido muy bien, y parece que volveremos a retomar nuestra relación profesional en un proyecto futuro.

Imanol me parece un director muy sólido, con las ideas muy claras, sabe muy bien que quiere contar y cómo. Me gusta mucho su manera de entender el cine: muy directa, con una puesta en escena clara y concisa.

¿Era entonces muy diversa la manera que tenías de trabajar con Imanol de la que tenías con Vicente Aranda, el otro realizador con el que más has colaborado?

Vicente hacía una planificación compleja, con una cámara que cubría toda la acción, con paradas y retomando el movimiento, y lo mismo desde el ángulo opuesto. En montaje tenías la posibilidad de distintos puntos de corte en el recorrido. Había opciones de montaje: intercortar, montar en continuidad, pasar a los planos cortos... Te obligaba a una continua toma de decisiones. Y muchas dolorosas, porque el material era muy bueno y había que desechar y sacrificar mucho.

Haces siete películas con Uribe ¿evoluciona tu trabajo con él de alguna manera especial?

En que llegamos a conocernos mucho. Ya no hacía falta hablar.

¿Estableces algunas constantes en tu relación con él en cuanto a los métodos de trabajo?

Siempre montaba durante el rodaje e Imanol venía a verme siempre que podía. Solía quedarse contento con el resultado. Coincidíamos.

Otro cineasta importante con el que trabajas es Álex de la Iglesia. ¿Qué representa en tu carrera?

Nadie imaginaba que *El día de la bestia* iba a ser una película tan importante. Andrés Vicente Gómez dio luz verde al proyecto cuando muchas productoras lo habían rechazado. A Álex le dijo: “El director de fotografía puede ser tuyo, la dirección artística también, pero la montadora la pongo yo”. Esa montadora era yo. Así que quise hablar antes con Álex para ver si estaba de acuerdo y sí lo estuvo.

¿Cómo fue tu experiencia de trabajo con De la Iglesia, un director mucho más joven?

Empezamos el rodaje y Álex decía que vendría a montaje. Siempre que empiezo con un director nuevo, no quiero tomar decisiones de montaje sin una primera conversación con él. Quiero ver cómo respira con el material. Pero quedábamos y no venía. Al final llevaba dos semanas cobrando por el montaje sin haber hecho nada, por lo que me puse a montar por mi cuenta. Fui a rodaje y le dije: “Como no venías, me he puesto a montar”. Recuerdo que se puso nervioso. Le afectó, él pensaba que tenía que estar a mi lado dándome las indicaciones exactas. Cuando vino a montaje, vio las secuencias que había montado. Una de ellas era la de la pensión, cuando José María (Santiago Segura) le presenta el cura a su abuelo, y excepto un detalle que me pidió montar en plano más corto, le gustó. Así que seguí premontando.

¿Qué particularidades recuerdas de este trabajo?

En la mayoría de secuencias no podía hacer mucho, porque no sobraban planos. En la secuencia de la persecución tras “la matanza de los Reyes Magos”, Álex se había empeñado en rodar un plano hecho con una grúa en la calle Preciados, que subía muy alto. Una vez montado se hizo evidente que ralentizaba la persecución. Rompía el ritmo. Había que eliminarlo pero Álex se resistía. Hasta el último segundo no me lo dejó quitar. En el fondo tenía que ver con la producción: Álex había insistido mucho en que le concedieran una grúa para rodar ese plano, y si al final no lo vas a usar, te duele.

Cuando Alex vino a montaje al terminar el rodaje yo había pre-montado prácticamente toda la película, así que dos semanas después ya teníamos el montaje. Curiosamente él no tiene esa noción o se le ha olvidado, no sé.

¿Qué quieres decir?

Lo he leído en un libro, *Cómo hacer cine 2*, en que nos entrevistaron a todo el equipo de *El día de la bestia*. Álex cuenta que la película no se empezó a montar hasta después del rodaje. Él se quedó con esta idea porque estuvimos más de dos meses con el montaje de sonido y la postproducción digital y después tres semanas mezclando.

El libro se escribió cuando ya había acabado nuestra relación profesional. Además no sé si en esto hay también un afán por sentirse autor de todo, una autoría que nadie le discute, pero el montaje es mi responsabilidad. Lo increíble es que él no tiene que defender nada aquí: el excelente guion es suyo, estuvo mucho tiempo con su gente preparando el rodaje, la planificación es suya. Excepto en algunas escenas como la de los Reyes Magos o la de final, no me llegaba material de sobra. Lo que yo hacía era tensar al máximo y darle el ritmo necesario al material.

Has contado que la postproducción y el sonido os llevaron dos meses.

Esta película necesitaba un gran refuerzo sonoro. Tenía un punto de cómic y había que potenciar mucho los sonidos para darle más

valor a la imagen y que no pareciera de cartón piedra. Y los sonidos realistas no funcionaban.

Le pedí al jefe de postproducción que me dejase traer a Ray Gillon. Empezaba a darme cuenta que hay que crear sonidos expreso para cada película, y que yo no podía encargarme de todo. Aquí no existía la figura del montador de sonido y con los de efectos sala tampoco se iba a conseguir lo que yo quería. Necesitábamos sonidos distintos y Ray me trajo unos muy interesantes. Él nos hizo los sonidos de la bestia, la puerta abombándose, la cucaracha, algunos sonidos del programa de televisión... Me regaló un magnético de dos minutos y medio del *skyline* de Nueva York: el sonido del metro chirriando en los pasos elevados, sirenas de policía, helicópteros... que de vez en cuando incluía en la mezcla, ¡a pesar de que en Madrid no hay metro con paso elevado!

El sonido ha contribuido mucho a darle credibilidad a la película. La pensión era un decorado, pero bastaba con ponerle el sonido del conducto del agua, unas toses en *off* de algún pensionista... para darle la cutrez necesaria. Se veía un Madrid en obras. Además, Álex quería que el sonido potenciara ese Madrid caótico. Llevé a mezclas una gran cantidad de bandas magnéticas. Todos y cada uno de los sonidos, excepto los de Ray, fueron elaborados uno a uno por mí y colocados por mis ayudantes. Pero las condiciones técnicas de la sala de mezclas no eran las mejores para esa película, limitaba nuestra creatividad. Yo creo que *El día de la bestia* habría que haberla mezclado fuera, en Inglaterra o en Francia, o en Sonoblok con Ricard Casals.

La película ganó un Goya al Mejor Sonido...

Yo me pasé montando el sonido de la película dos meses. Tanto en la de Bigas como en *El día de la bestia* mis ayudantes y yo trabajábamos día y noche, porque no nos daban tiempo de postproducción: el sonido tenía que estar cuanto antes pero hubiera necesitado más tiempo, así que hicimos un esfuerzo ingente.

Cuando *El día de la bestia* ganó el Goya en la categoría de sonido

estaba mezclando en Cinearte otra película, lógicamente estaban todos felices celebrando pero yo me enfadé. Conseguimos hacer un buen sonido a pesar de Cinearte, que como digo, no tenían las condiciones necesarias en ese momento. Además, en aquella época yo era muy beligerante y, aunque había hecho el trabajo de sonido, eso no constaba en los títulos de crédito. En su momento, el tratamiento sonoro de *El día de la bestia* se convirtió en una marca, una marca muy fuerte y sentí no constar en los títulos como montadora de sonido. Es algo que también me pasó en *Días contados*.

Lo cierto es que ya tenía una cierta fama de que me gustaba mucho el sonido. Después de *Jamón, jamón* incluso me han ofrecido hacer el montaje de sonido de alguna película pero solo hacía este trabajo en las películas que yo montaba. En relación con esto, había viajado en 1994 a Nueva York y había conocido a Thelma Schoonmaker, la montadora de Scorsese. Me puso en contacto con alguna gente de sonido, estuve en las salas de montaje de sonido de Skip Lievsay y pude entrar en Sound One, unos estudios de mezclas muy conocidos. Allí pude constatar cómo trabajaban con el sonido cuando aquí todavía no le dábamos el valor necesario. Thelma estaba en pleno proceso de montaje de *Casino* (Martin Scorsese, 1995) y ya se había pasado al Lightworks; las empresas que lo patentaban invertían mucho dinero en esto, porque interesaba que se viera en los créditos que la montadora de Scorsese se había pasado al digital. Ellos tenían doble equipo: uno para el montaje digital, desde donde sacaban las EDL, y un copión en 35mm para que Scorsese viera en proyección los montajes que iban haciendo. Algo que nosotros no nos podíamos permitir. De todas formas, al regresar a España, me dije que en cuanto se me presentara la ocasión montaría en digital.

En El día de la bestia ¿había storyboard?

El único *story* que vi fue el de la secuencia del anuncio de la Schweppes. Había que tener muy claro cómo se iba a rodar, combinando planos hechos en un plató con los de la Gran Vía, los fondos que habría que incrustar, etc. Como Álex dibujaba muy bien, hizo

ese *storyboard*. La verdad es que vino muy bien para rodar pero luego en montaje yo trabajaba siguiendo la acción y los diálogos, no mirando el *story*. A Álex sí le vino bien tenerlo. Es un director muy inteligente y sabe que cuando estás rodando todo el mundo tiene ideas, así que es mejor ceñirse a lo decidido previamente para no dejarse engañar por supuestas ideas brillantes que podrían estropear la secuencia.

¿Había una conciencia que iba a ser una película significativa?

En absoluto. Álex sí sabía lo que estaba haciendo, pero no creo que los productores lo vieran tan claro. En cambio a mí el material que me iba llegando durante el rodaje me gustaba mucho. Cuando iba a la productora los sábados a cobrar y me preguntaban, yo les decía que era buenísima. Me miraban raro.

¿Te pagaban semanalmente?

Sí, los viernes o sábados nos pasábamos por la productora en la calle Velázquez.

¿Intervino Andrés Vicente Gómez en el desarrollo de la película?

Andrés siempre ha sido un productor que se implicaba. En todas las películas, en unas más que en otras, daba su opinión, aunque siempre respetando al director. Esto lo he vivido en distintas películas.

En cuanto a la recepción de El día de la bestia, sabemos que la crítica valoró el ritmo...

Eso fue una crítica de Ángel Fernández Santos. Decía que existía un ritmo muy ajustado en el montaje que no tenía nada que ver con el de *Acción mutante* (Álex de la Iglesia, 1992). En esta, como el guion Álex lo había trabajado muchísimo, poco se podía estropear, aunque con el material que me daba Álex me preocupaba muchísimo de que los planos durasen exactamente lo que tenían que durar.

El ritmo me interesa mucho. Pero una cosa es el ritmo y otra el montaje picado, donde ni siquiera ves qué está pasando. A veces conviene hacer este tipo de montaje picado, porque se necesita impactar al público, pero a mí lo que me gusta es que tengas el tiempo para ver. En este caso, los personajes decían sus frases, podías ver sus expresiones, y cada situación te llevaba a la siguiente de manera natural. Si se rueda bien puede haber ritmo en un plano secuencia. De hecho, en *El día de la bestia* hay planos secuencia bien interesantes.

Para ti en el ritmo participan muchos elementos...

¡Claro! Si tú estableces un ritmo de diálogos en un plano secuencia, ya estás dándole el ritmo a base de acciones y pausas valoradas al milímetro. Es un error creer que el ritmo es montar picado.

¿Cómo continúa tu relación con Álex de la Iglesia?

La película fue tan bien que Andrés Vicente le dio carta blanca. Así salió *Perdita Durango*, la novela de Barry Gifford. Se dio por hecho que yo iba a ser la montadora. La relación con Álex era buena, aunque realmente yo no formaba parte de su cuadrilla más íntima, quizá por algo generacional. Él tenía más relación con Alejandro Lázaro, mi ayudante.

¿Perdita Durango (1997) se montaba a la vez que se rodaba?

Sí, Álex rodaba en México y EE.UU., mientras yo iba premonstrando en Madrid, a pesar de lo cual al finalizar el rodaje estuvimos otros cinco meses más montando. Durante el rodaje yo veía el material y reportaba si estaba todo bien. Era tan lento montar en copión de 35 mm una película así, con tantos planos... Al terminar el primer montaje la película duraba demasiado. Hubo que sacrificar secuencias. Al intentar reducir si tomabas una opción de montaje, destrozabas la anterior. En cambio, con los sistemas digitales puedes ver las distintas versiones al mismo tiempo sin destrozarte las demás. Es una de sus mayores ventajas, por la que nunca volvería al 35 mm.

¿Tu relación con Álex en esta película es diferente a la que se establece en El día de la bestia?

Álex estaba fuera y yo iba premontando, con lo cual se encontró con mucho trabajo hecho. Pero luego tocó luchar para acortar y él se impacientaba. Todo eso hizo que el final del montaje fuese un poco duro por tener que eliminar escenas. Mis propuestas iban en un sentido y las de Álex en otro. Por ejemplo quiso eliminar un fragmento de diálogos muy interesante en la secuencia del cementerio de aviones, una localización visualmente muy impactante. Yo quería darle más importancia a los personajes, él a la acción. Esto fue un punto de fricción.

Pero a pesar de estas pequeñas discrepancias tu relación con Álex de la Iglesia continúa. ¿Es de la mano de Andrés Vicente Gómez o del propio de la Iglesia?

No lo sé porque se daba por sentado que yo era la montadora de Álex y de la productora. Tenía bastante trabajo solo con las de Vicente y las de Álex. Otras ofertas no las pude coger, porque además de trabajar para Lolafilms montaba las películas de Imanol Uribe. Mis tres directores eran Vicente, Imanol y Álex. Y además estaban mis hijas. Tampoco quería ser lo que llamaban la montadora de la casa. En EE.UU. e Inglaterra casi siempre se contrata al montador más adecuado según el tipo de película pero aquí somos montadores del director o de la productora. Yo, aunque tenía mis directores, he ido un poco por libre.

Después hicimos *Muertos de risa*, que fue volver a un guion más controlable desde el punto de vista del metraje.

¿Estás contenta del resultado final del montaje de Muertos de risa?

Sí. No hubo ninguna dificultad, fue muy bien, la verdad.

Entonces, ¿por qué una película controlable, donde no hay grandes dificultades, es tu última colaboración con Álex de la Iglesia?

No pasó nada con esa película, sino que Andrés Vicente Gómez había terminado su relación profesional con Vicente Aranda. Él

venía al montaje, me saludaba y no se sentía cómodo viéndome, sinceramente, porque yo era la pareja de Vicente. Su relación se rompió después de *La mirada del otro* (Vicente Aranda, 1997). Mi ayudante Alejandro Lázaro necesitaba empezar a montar y creo que Álex le quiso dar una oportunidad. Es ley de vida.

¿Qué pasó en La mirada del otro?

Ese proyecto surgió como propuesta de Andrés Vicente Gómez, a partir de la novela de Fernando Delgado, que fue Premio Planeta. La película, fue seleccionada para el Festival de Berlín y Andrés Vicente nos acompañó. En el último momento dijo que tenía una reunión muy importante en Madrid y nos dejó a los pies de los caballos con la crítica. Vicente quería un enfrentamiento con la prensa porque sabía, por los pases previos, que las críticas iban a ser demolidoras. Andrés Vicente Gómez tenía pendiente terminar el primer *Torrente* de Santiago Segura y no le convenía tener un conflicto con la prensa. Vicente se sintió traicionado por Andrés. Pero comprendo que Andrés, como productor, tenía otras películas que defender.

¿Pero fue esa rencilla entre Aranda y Gómez el único motivo de la ruptura laboral?

Hubo también otros problemas, esta vez durante el montaje de *Perdita Durango*. Andrés quería forzar a sus socios coproductores a cederle su parte y pretendía que, aprovechando que había un retraso en los pagos, yo me negara a seguir montando. Se iba a provocar una situación que los socios no iban a poder aguantar. Yo fui incapaz de hacerles esa faena porque me habían hablado del retraso en los pagos y yo lo había aceptado. Eso Andrés no me lo perdonó. Así que esperó el momento adecuado para prescindir de mí. Fue en el nuevo proyecto de Álex de la Iglesia, *La comunidad* (2000). Coincidió con que Imanol Uribe iba a rodar *Plenilunio* (2000), así que me llamó Álex para decirme que tenía una noticia buena y otra mala, que iba a rodar *La comunidad*, pero que Andrés Vicente no quería

que yo hiciera dos películas al mismo tiempo. No me dieron la opción de elegir con cuál me quedaba, aunque de todas formas me habría quedado con Imanol.

Lo que sí es cierto es que mientras trabajé con Álex, y lo mismo podría decir de Imanol Uribe, ambos tuvieron la elegancia de no tener en cuenta que yo estaba casada con un director de cine como Vicente Aranda. Esto tuvo que ser difícil para ellos. Entre los directores y los montadores la relación es sagrada, íntima. La sala de montaje es un confesionario, el director tiene que sentirse libre de contar sus debilidades. ¿Vas a llegar a casa y contar lo que te ha dicho tu director? No fui muy consciente en el momento. Aunque yo nunca he contado nada sobre mi trabajo. Además Imanol y Vicente eran amigos, también Álex se incorporaba a veces, cenábamos juntos en mi casa. Pero el trabajo no lo mezclaba en absoluto.

En retrospectiva, ¿cuál es la importancia de Andrés Vicente Gómez en tu carrera?

Muchísima. Habrá personas que hablen mal de Andrés porque ha tenido problemas económicos y se portó mal con mucha gente. Pero que ha sido un gran productor es innegable. Para él, el director era lo más importante y respetaba el montaje del director. También tenía respeto por los actores y, hasta que todo se estropeó, me he sentido muy considerada. Incluso me llegó a ofrecer un contrato de exclusividad con su productora.

¿Sigue existiendo una figura de productor como esa en la industria española?

Creo que la figura del productor ha vuelto a ser potente. Pero como en el cine no trabajo para tanta gente, ni he hecho series, que es donde actualmente está la industria, no sé decir. Yo trabajo proyecto a proyecto. Últimamente el productor con quien más he trabajado es Gerardo Herrero, que coprodujo *El hombre que mató a Don Quijote* (*The Man Who Killed Don Quixote*, Terry Gilliam, 2018).

¿Vuelves a retomar la relación con Andrés Vicente Gómez?

Volví a tener relación con él porque se reconcilió con Vicente después de muchos años e hicimos una película: *Canciones de amor en Lolita's Club* (Vicente Aranda, 2006).

Volvamos a Vicente Aranda durante los años noventa. Nos quedamos en Amantes...

Después de *Amantes* hicimos *Intruso* (1993), producida por Pedro Costa, y *El amante bilingüe* (1992) con Andrés Vicente Gómez. Vicente no paraba... Después del éxito de *Amantes*, Pedro Costa quería hacer otra historia de un trío con Victoria Abril. A Vicente el guion de *Intruso* le gustaba mucho. Es también la película de Vicente preferida de Pepe Nieto. Era una propuesta muy difícil, no fue bien. Vicente ya estaba en contacto con Andrés Vicente, que le ofreció *El amante bilingüe*, que a mí me parecía muy arriesgada. Para colmo optó por hacer una farsa que le quedó demasiado fría. A Marsé no le gustó nada y lo puedo entender. Además, Vicente en esa época estaba muy enfadado con el tema catalán, con el apoyo de la Generalitat a un cine basado en obras literarias de autores catalanes de prestigio. Vicente ha sido un hombre de un solo idioma y este era el castellano. Con Andrés Vicente surgió luego otro proyecto, *La pasión turca* (1994).

Para esta película barajasteis diferentes finales, ¿verdad?

Tenía dos finales rodados. En la novela original de Antonio Gala la protagonista se rinde y se suicida. Su amante Yamán la vuelve loca. ¿Pero cómo esta mujer no coge las maletas y se va? No puede ser que el sexo o la pasión sean algo tan bestia. En este sentido, llegó un momento en que la película me frustraba. Todo tiene un límite. Que si abortas, que si no puedes tener hijos, que si te obligan a que te prostituyas... Vicente, prefirió en cambio, crear una mujer fuerte, indestructible a pesar de todo. Escribió un final en que ella no se suicida. Se la ve cruzar el Puente del Cuerno de Oro al amanecer y marcharse.

Quedaba la duda de cuál sería el mejor final. Hicimos una proyección en *interlock* con el equipo de producción y de distribución: puse primero el final en que ella se suicida, añadimos un poco de cola negra y luego el otro final. El final del suicidio estaba muy bien rodado, era muy bello. Todo el mundo prefirió el suicidio. Pero yo no estaba por ese final. Le dije a Vicente: “Hagamos otro pase con más gente para corroborar”. Entonces cambié el orden. Primero ella va por el puente andando, con la voz en *off* final, la pausa de cola negra y después la versión del suicidio. Gustó más el final del puente. Y es que en realidad, cuando estás viendo una película, no tienes tanta capacidad analítica; te dejas llevar por la historia, sobre todo si no la conoces. El primer final que ves es el que te gusta, porque no esperas que haya otro final.

¿Las escenas de sexo, a nivel de montaje, cómo las abordáis? Con Vicente Aranda, una de las cosas que más llaman la atención son las escenas sexuales.

¿Sí, tanto? *Amantes* era la más dura en este sentido. Vicente decía que, en sus películas, en las escenas de sexo, cuando los demás directores hacen panorámica a la ventana, él prefería quedarse y ver qué pasaba. Pero también creo que es muy de la época eso. Seguramente tiene que ver con el final del franquismo, era una forma de rebelarse.

¿Tú cómo enfocabas estas escenas?

A mí no me gustan ciertas obviedades, hay cosas que me dan un poco de pudor. Por eso siempre he protegido a las actrices. Siempre que he visto una situación que podría ser un poco ofensiva, la he dejado en mínimos, la he cuidado todo lo que he podido. Dentro de que yo monto la película del director, claro.

En La pasión turca sí que hay una tensión muy evidente entre lo que se muestra y lo que no. ¿Lo planteasteis así durante el montaje?

No, eso me llegaba de rodaje. Hay una secuencia muy bonita, por ejemplo, en que ella lleva un colgante mientras tiene sexo con

su amante y el colgante golpea un jarrón mientras ellos se balancean. Ahí no ves nada. Hay menos escenas de sexo de las que parece.

No hablamos de explicitud, sino de cómo se trabajan este tipo de secuencias: cuándo meter un corte...

Intento ser muy cuidadosa, todo lo que puedo. Me parece que hay que serlo. Por los actores y actrices, que se dejan rodando trozos de vida. Por cierto, en *Días contados*, como Ruth Gabriel tenía que rodar la escena de la bañera, se pasó dos días paseándose por el rodaje desnuda. No tenía ningún pudor. Tampoco Victoria Abril: había crecido con una indiferencia absoluta al desnudo. Eso facilitaba mucho el rodaje. Claro, tienes que interpretar la película que el director quiere hacer. Ana Belén en *La pasión turca* hizo todo lo posible y más, se entregó.

Nos llama la atención, a raíz de lo que has contado del interlock, la capacidad que puede tener un montaje u otro para modificar la película.

Efectivamente, lo cual demuestra lo manipulables que somos. Cuando montábamos en 35 mm y cerrábamos el montaje de imagen ya no nos dejaban rectificar nada. Ahora, si surge una duda y se quiere cambiar algo, se hace una nueva lista de corte, enviamos un nuevo Quicktime a montaje de sonido, al compositor... Y solo es un problema de coste, nada más.

Tu siguiente trabajo con Vicente Aranda fue Libertarias (1996) que es de las pocas películas en las que te manejas con un género muy acotado, el bélico. ¿Eso también te supuso un reto de montaje?

Editar los sonidos fue lo apasionante. Llamamos de nuevo a Ray Gillon para algunos sonidos. La escena final con Ariadna Gil, en que su personaje mezcla en un rezo a Bakunin con las Sagradas Escrituras, creando un discurso entre religioso y anarquista muy especial, hubo que doblarla porque se escuchaba tráfico de fondo. El discurso que hizo al doblarse me dejó impresionada. Pedimos los

micrófonos y la percha de rodaje para imitar el sonido directo. Ariadna estaba tan metida en el papel que se sentó en el suelo, cogió la misma posición que su personaje, miró la imagen y el inicio de su primera frase y dijo de un tirón todo su parlamento, sin volver a mirar la pantalla. Le quedó perfecto, completamente sincronizado y con una interpretación buenísima. Porque respiraba con esa interpretación.

A partir de mediados de los noventa, la curva descendente de salas y espectadores se para. Empieza a ascender: hay más salas, se produce el desarrollo de modelos de exhibición como el múltiplex. ¿Eso no lo notas, a nivel profesional?

No, porque yo dependía de mis directores. No tenía tantas ofertas de directores nuevos. Vicente, Imanol y Álex estaban en la cresta de la ola. Lo único que se notaba era cómo las películas duraban mucho más en los cines que ahora. Y se hacía una ruta de estrenos. Los directores se iban a capitales de provincia a defender su película. Todo esto empezó a cambiar. Las películas se estrenaban con más copias para aprovechar la publicidad pero no se esperaba a que el boca a boca llevara a la gente al cine. Si una película no funcionaba la quitaban enseguida. Pero en cuanto al trabajo, a mí no me afectó, no.

¿En los años ochenta y noventa, cuáles eran las condiciones laborales de un montador?

Muy buenas. Había mucho trabajo. Los grandes montadores, como Pepe Salcedo, Eduardo Biurrun, etc., podían montar dos películas a la vez. Pablo G. Del Amo llegó incluso a hacer tres. Muchos directores querían trabajar con ellos.

¿Cuál sería tu equipo, tanto en nombres como en roles?

Yo hice equipo con Pepe Nieto, el músico, con Gilles Ortion de sonido, con un buen mezclador como Ricard Casals de Sonoblok o con John Hayward de Pinewood. Éramos gente muy preocupada por

el acabado. Pero ahora no sé responder cuando me dicen: “¿A quién recomendarías de montaje de sonido, quién hace bien los efectos sala?”. Cuando dejamos de montar el sonido de las películas, a los montadores, por temas económicos seguramente, nos echaron de los procesos de sonido y mezclas. Fuera de España, a pesar de los grandes equipos de sonido que hay, el montador de imagen sigue estando en la película hasta terminadas las mezclas. No aquí, excepto en la productora El Deseo, que son los que trabajan mejor.

NUEVOS ÁMBITOS, OTRAS VOCES

La tentativa de generar un espacio cultural europeo desde los años noventa afecta al cine y a la legislación española. ¿Cómo ha afectado a tu labor profesional?

Es el momento Eurimages. Para conseguir las ayudas, había que coproducir con otros países. Por eso *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001) se rodó en parte en Portugal, porque era una coproducción con ese país y con Italia. Los italianos aportaron algunos actores como Daniele Liotti, que interpretaba a Felipe “El Hermoso”, Giuliano Gemma y Manuela Arcuri en el papel de Aixa, la morisca. En aquel momento Manuela Arcuri era una estrella de la televisión. Los italianos querían que su personaje durase el máximo posible y, sin que el director lo supiera, pidieron al laboratorio una toma completa de un plano de ella bailando en el antro donde la encuentra Felipe. Pensé que lo pedían para hacer un *spot* o un tráiler pero, cuando vimos la versión italiana, habían sustituido la entrada de Felipe en el antro hasta que se sienta por un plano larguísimo de Manuela bailando, montado de cualquier manera, sin siquiera seguir el ritmo del baile. Vicente les demandó, era un atropello a los derechos de autor y a los derechos morales. Lo que quiero decir con esto es que la fórmula de producción entre países no siempre funcionaba bien porque las razones por las que entraban en un proyecto a veces eran espurias.

En términos contractuales, ¿los montadores sois parte de las coproducciones?

A mí me afecta menos porque el montaje casi siempre se hace en el país de origen o donde esté el director. Además el montador tiene que ser una persona de la confianza del director.

Aquí se hacen muchos *services* para los americanos que vienen a rodar capítulos de una serie o parte de una película, pero normalmente no se quedan a montar. Otro caso: Asghar Farhadi, el director iraní, ha hecho una película en España, de producción española, la ha rodado con un equipo de aquí, pero se ha traído a su montadora

de Irán, que no habla español. Me parece un caso paradigmático de la importancia del montador para el director. Así que, en las pocas coproducciones en que he trabajado, tengo que agradecer el esfuerzo de los directores por poner la película en mis manos y confiar en mí sin apenas conocerme.

¿Cómo surgen entonces los proyectos internacionales en que participas?

La primera película que hice en inglés fue *Perdita Durango*, aunque no era una coproducción. Más adelante me llamaron de la productora Kanzaman para una película de Bernard Rose, *Mr. Nice* (2010). Rose es un tipo peculiar, un hombre orquesta: director, guionista, cámara, compositor... había sido un *enfant terrible*, un niño prodigio. Me entrevisté con él en Kanzaman y me fui a Londres, a un estudio del Soho. La película la tuve que montar en Final Cut, un programa que yo no conocía, pero era el que Rose manejaba. Me pusieron un ayudante inglés, profesor de Final Cut, que supo enseñarme muy bien, de manera que a los diez días ya me manejaba mejor con este programa.

Bernard Rose, aunque es inglés, vive en Los Ángeles y quería volver allí a acabar él mismo el montaje de la película. Cuando me contrataron no fui consciente de que yo era la *production editor*. Yo quería mostrarle mis montajes al director durante el rodaje, sobre todo cuando estábamos rodando en España, en la Ciudad de la Luz pero él nunca venía a montaje. Era muy frustrante que nadie viese mis montajes. No es fácil montar tanto tiempo en soledad sin intercambiar ideas con nadie.

Después de que terminase el rodaje y tras tres semanas suplementarias, entregué un primer montaje. El director cogió el material y se lo llevó a Los Ángeles. Al cabo de unos meses me escribió diciendo que había empezado montando desde cero, pero que después comparó su montaje con el mío y muchas veces se había quedado con lo que yo había hecho. Ese *e-mail* me hizo ilusión. ¡Por fin sabía la opinión del director!

Otra coproducción internacional es La mula (Michael Radford, 2013).

El director, Michael Radford, me fascinó. Fui a entrevistarme con él a una especie de hotel-cortijo en el campo, entre olivos, en la zona de Andalucía, donde iban a rodar. Se había traído a toda la familia, hijos, amigos de los hijos... Tenía una habitación inmensa a la que, cuando comenzamos a rodar, yo iba los fines de semana a enseñarle mis montajes.

Fue una lástima el desastre posterior: vino dado por temas económicos y por la distinta manera de entender la coproducción de los productores españoles respecto a los ingleses e irlandeses, que acabó muy mal. Si hubiese sido solo una producción española nada de eso hubiera pasado. Era un proyecto estupendo, Radford le había cogido el pulso, el director de fotografía era maravilloso... podría haber sido un gran éxito.

Michael, que era también coproductor, decidió dejar el rodaje y marcharse a escondidas, cuando quedaban solo unas secuencias por rodar. Calculó muy bien en qué momento se iba, justo cuando iban a cambiar de localización, quería forzar a los productores españoles a aceptar sus condiciones. Se creó una situación muy traumática. Pero los productores españoles, que se esperaban que algo así pudiera suceder, pusieron enseguida a un director de su confianza a terminar el rodaje

¿Cómo te afectaba toda esta situación?

Yo seguí montando. Tenía un contrato con la productora española y pensaba que sabía la película que el director quería porque había revisado con él prácticamente todo lo montado y conocía el estilo de montaje que quería para la película. Además creía que en algún momento las cosas se iban a solucionar.

Hubo muchas conversaciones y, finalmente, un encuentro en los estudios donde montábamos en Madrid. Vino Radford y le mostramos el montaje. Curiosamente, le gustó lo que había rodado el otro director. A mí incluso me dijo que el montaje estaba bastante bien

pero que le iba a decir a la productora que no le acababa de gustar para forzar las cosas... Al final estuvieron a punto de llegar a un acuerdo que pasaba por que le dejaran terminar la película en Dublín, debido a la coproducción, rodar en plató algunos insertos y acabar allí el montaje, pero los productores españoles no aceptaron los tiempos de postproducción que exigía Radford. Habían hecho un gran esfuerzo económico y andaban apurados con las fechas de entrega de la película para recibir la subvención. Creo que eso fue un gran error. A partir de ahí, todo desastres: terminé el montaje con los productores, no tuvimos acceso al negativo original que estaba en Londres, las copias que se vieron en el cine salieron de los telecines para edición... Radford no pudo supervisar el montaje final... Y la película se estrenó sin el nombre del director.

También tienes relación con la cinematografía portuguesa a través de películas como António. Um rapaz de Lisboa (Jorge Silva Melo, 2002) y O Cônsul de Burdeos (João Correa, Francisco Manso, 2011).

António. Um rapaz de Lisboa me llegó por su director de fotografía, José Luis Alcaine. El director de la película, Jorge Silva Melo, es un gran director de teatro y me cayó muy bien. Sentí que los portugueses a los españoles nos veían con afecto. Extrañamente, nosotros vivimos de espaldas a Portugal.

Me llamaron para esa película cuando yo pasaba por una situación complicada: mis hijas eran todavía pequeñas y estar con ellas era una faceta de mi vida que no me quería perder. Además seguía montando con mis directores de siempre. Ni podía irme fuera mucho tiempo, ni podía tampoco hacer varias películas a la vez. Así que envié por delante a Irene Blecua, que era mi ayudante entonces, para ir sincronizando los materiales y que fuera premontando con Jorge. Después llegué yo para revisar lo que habían hecho y como estaba muy bien y solo tuve que ajustar cosas de ritmo y *tempo*, al terminar el montaje les pedí que pusiesen a Irene de comontadora. Antes no se usaba el crédito de “montaje adicional”, que yo creo que está muy

bien porque sirve para de reconocer a una persona que empieza a montar pero que no necesariamente es “comontador”. Ese crédito está, por ejemplo, en *El desentierro* (Nacho Ruipérez, 2018), una película que he montado recientemente y en la que hubo dos ayudantes que estuvieron trabajando como fieras al lado del director.

Para *O Cônsul de Burdeos* me llamó el productor Jose Mazedá, al que conocí en *Juana la Loca*, aunque él ya había coproducido *El rey pasmado* de Uribe. En *O Cônsul de Burdeos* tenían a un montador principiante, con lo que hicimos lo mismo que con *António...*: fui a hacer el montaje final. El montaje estaba bastante logrado hasta un punto a partir del cual era evidente que el joven montador no había tenido tiempo para hacerlo bien y tuve que rehacerlo todo. Fue una buena experiencia y constamos los dos como comontadores.

¿Te ofrecen proyectos con otros países europeos?

Me salieron varias películas en París por el productor Francisco Ramos, que fue fundamental en una época determinada de mi vida. Aunque por la maternidad no pude aprovechar todo lo que me ofrecía.

Paco Ramos, que había estado trabajando unos años para Antena 3, montó una productora, Alquimia Cinema y me llamó para hacer el montaje de *Piedras* (Ramón Salazar, 2002). Mejicano de origen, es un productor con muchas ideas y tenacidad que siempre ha estado bien conectado internacionalmente. Actualmente, está instalado en Los Ángeles trabajando para Netflix y produciendo muchas series en España.

Me ofreció proyectos como *Agents Secrets* (Frédéric Schoendoerffer, 2004), que le pasé a Irene Bleuca (creo que le fue muy bien) y *Janis et John* (Samuel Benchetrit, 2003), una película preciosa de un joven director tunecino, que, aunque me gustó mucho, no pude hacer. El director quería montarla en París y yo no podía estar fuera tanto tiempo porque me coincidía con *Carmen* de Vicente Aranda, que era también una coproducción internacional. Teniendo *Carmen* no me podía ir a París. En mis circunstancias, si me surgían dos pro-

yectos, elegía el que fuera más cómodo para mis hijas. El hecho de ser madre ha marcado mi vida profesional. Es así, no sé muy bien qué se puede hacer, se convierte en tu opción personal, aunque depende mucho también de las parejas. Nuestros compañeros de montaje hombres nunca han tenido este dilema. Mira a Pablo G. del Amo, que hacía dos o tres películas a la vez. Nosotras nunca podemos. Solo ahora que me he “liberado”, dado que mis hijas han crecido, puedo hacer las películas que me apetece hacer y estar hasta las tantas de la noche o los fines de semana trabajando si quiero.

También participaste en La conjura del Escorial (Antonio del Real, 2008).

Era una película bastante ambiciosa que se rodó en inglés pero con un guion demasiado largo. Yo la acortaba y su director, Antonio del Real, no lo veía claro. Durante el montaje puedes sugerir cosas pero nunca puedes estar por encima de la visión del director, al que tienes que escuchar. De la inmensa mayoría de las películas que he tenido la suerte de montar me siento satisfecha con el acabado. Pero yo y todos los montadores dependemos absolutamente, para nuestro trabajo, del guion y de la visión del director.

¿Y en cuanto a los proyectos con Latinoamérica?

Durante los dos últimos años he trabajado en varios proyectos de República Dominicana, donde está resurgiendo la industria cinematográfica gracias al estímulo de las ayudas al cine. Además de las series de televisión, yo veo ahí otra vía de trabajo para los montadores. Tenemos además la suerte de que miran mucho hacia España y hay otros montadores españoles que ya han trabajado para ellos. Por lo que he visto, acuden a profesionales experimentados para sentirse más seguros. También necesitan que vaya gente allí a formar técnicos, guionistas, etc. Aunque, en mi caso, estos proyectos los monté desde España. Me entendí muy bien con una joven directora dominicana, Leticia Tonos, a quien le he montado dos películas.

Una muy buena experiencia anterior fue *Mal día para pescar* (Álvaro Brechner, 2011), una coproducción entre Uruguay y España. Su director, Álvaro Brechner, ya residía en España cuando montamos la película y fue él quien me llamó para hacer el montaje. Conocer a Álvaro fue una suerte para mí. Es un director que necesita y busca la complicidad del montador. Cree en ir descubriendo la película a través del proceso de montaje. Esta actitud abierta la he visto en directores muy creativos, muy dueños del guion, muy autorales. Ramón Salazar es también así, con él el montaje es una búsqueda constante de distintos caminos hasta encontrar la mejor opción. Tanto de Álvaro como de Ramón he aprendido mucho.

¿Notas en los directores más jóvenes una nueva manera de aproximarse al montaje?

Sí, pero es que ahora se graba mucho más material. Antes, cuando se rodaba en cámaras de 35 mm, el negativo era caro y nuestro cine pobre, lo cual limitaba las opciones de montaje.

Con las cámaras digitales y la utilización casi sistemática de dos cámaras en los rodajes, se graba mucho más material y las posibilidades de montaje se multiplican. Lo más habitual, ante la cantidad de material grabado es hacer montajes picados. Es fácil dejarse llevar por esa tendencia. Pero no es el caso de directores como Álvaro Brechner o Ramón Salazar. Ambos son directores capaces de renunciar a los planos que haga falta sin pestañear. En nuestra última colaboración, *La enfermedad del domingo* (2018), Ramón muchas veces iba por delante de mí, llegaba a montaje con ideas que nos ayudaron mucho a conseguir ese resultado tan afinado que tiene la película.

Pasemos entonces a hablar de Ramón Salazar, con quien colaboras por primera vez en Piedras.

Él había hecho un corto exitoso, *Hongos* (1999), y Paco Ramos se fijó en él. A mí me llamó Ricardo García Arrojo, el director de producción de Paco.

Ramón y yo sufrimos un poco montando *Piedras*. La película quedaba larga y había que acortarla. Eran historias entrelazadas, con

personajes muy distintos, interesantes y bien definidos. De todas formas nos entendimos muy bien. Desde *Piedras* he notado un cambio muy grande en Ramón, una gran madurez como director.

El gran desafío de la película reside en sus historias cruzadas. Hablas de cortar, pero ¿qué pasa con el hecho de dar continuidades?

El guion es clave, debe estar muy bien cerrado, porque si es largo y son historias entrecruzadas es difícil de cortar. Al final eliminamos lo que se deja eliminar, que no es necesariamente lo que quisiéramos eliminar...

Las reducciones en metraje suponen desvíos del guion original, ¿no?

Lo que hacíamos era cortar las historias secundarias, las que se dejaban. Cortas lo que puedes cortar. A veces tienes que sacrificar una escena muy buena porque narrativamente es la única que se deja eliminar.

¿Y allí los dos estáis decidiendo en montaje?

Sí. Ramón sufría mucho por su apego a los personajes. Para él todo era importante. A lo mejor decidíamos eliminar ciertas cosas. Él se llevaba ese montaje a casa en un VHS y lo veía. A base de verlo, o de hacer pases con gente, volvía a montaje y decía: “No, me he equivocado, prefiero devolver esto y quitar otra cosa”. Eso es muy humano: buscar y rebuscar para encontrar. A mí no me gusta que los montadores empujen a los directores a tomar decisiones definitivas sobre el montaje, al mejor montaje se llega por derivación.

Antes cuando montábamos en copión se decía mucho lo de: “El montaje ya está terminado y no se puede tocar”. Pero yo siempre pensé que si hay que tocar el montaje, se toca, aunque nos complique la vida a algunos. El director tiene que poder cambiar de opinión hasta el último momento. Es su criatura, quedará ahí para siempre. No habrá un subtítulo que diga: “Yo quise hacer otra cosa pero no me dejaron”.

¿Cómo fue el trabajo de montaje en una película musical como 20 centímetros (2005)?

En esta película las partes musicales no son las más picadas a nivel de montaje sino que son planos largos y unidos entre sí de manera que dan una sensación de fluidez. Contrastan con la parte de la vida real de los personajes, en las que el montaje está lleno de *jumpcuts*.

La manera de rodar de *20 centímetros* es muy distinta de la de *Piedras*, que era más clásica. En *20 centímetros* el *jumpcut* era constante. Como en los propios títulos, que me encantan, y que marcan el estilo de la película. No era fácil de montar porque había mucho material y mucho que buscar hasta encontrar lo mejor de cada plano, de cada toma y que estos *jumpcuts* no “saltaran” porque el hecho de que montes con *jumpcuts* no quiere decir que puedas cortar en cualquier sitio. El *jumpcut* implica falta de continuidad, pero no quiere decir que no haya que buscar el mejor fotograma de corte: buscar un movimiento, un gesto, algo que ayude al corte.

20 centímetros era una película larga ya de guion y había una parte, la musical, que no se podía cortar. Así que para acortar tuvimos que centrarnos en la parte más dura, la del personaje de Mónica Cervera.

¿Qué diferencias percibiste frente a otras experiencias que has tenido en el cine musical?

Curiosamente nunca he hecho un musical total como esos del Hollywood clásico. Pero *20 centímetros* tenía muchos más números que *Berlín Blues*, que fue más sencilla. Lo pasé muy bien, estoy muy orgullosa de ese montaje. Tenías que buscar cual era el mejor fotograma para cambiar de plano sin que se note, para pillar al público desapercibido, que nunca sepa cuándo cambias de plano.

¿Cuál es la siguiente colaboración con Ramón Salazar?

El año pasado Ramón me volvió a llamar para montar su excelente película, *La enfermedad del domingo*. Ha sido una colabora-

ción muy hermosa. Estando ya contratada en la película se puso en marcha el Quijote de Terry Gilliam y durante un tiempo compaginé las dos. Ramón fue muy generoso en ese sentido.

¿Qué planteamiento de montaje adoptasteis para esta nueva película?

Ramón, desde la primera reunión que tuvimos, me dijo: “No quiero hacer una película con un lenguaje estándar, quiero quedarme con el plano de una de las protagonistas todo el tiempo necesario. Cuando vayamos al otro personaje, también nos quedamos con ella todo el tiempo posible”. Y esa fue la línea que seguí en todo el montaje. Después de terminado el rodaje, cuando Ramón y yo nos pusimos a afinar juntos el montaje acabamos reduciendo algunos personajes y partes de la historia. Esa era la versión larga, que nadie verá y que solo he podido ver yo. También estaba muy bien construida pero la fuimos puliendo y puliendo hasta obtener el resultado final. Eliminamos escenas muy bellas, pero a cambio hemos logrado una película muy pura, muy focalizada en la esencia de las cosas.

¿El método de trabajo que tuviste con Ramón ha ido cambiando a lo largo del tiempo?

Siempre empiezo a montar durante el rodaje. En *La enfermedad del domingo*, como él rodaba en Cataluña, en la zona del Pirineo, bajaba a Barcelona algún fin de semana y me avisaba. Yo iba a Barcelona con mi portátil a una oficina donde teníamos un monitor grande para ver el montaje. A los dos nos venía muy bien ver mis premontajes y yo notaba a Ramón muy seguro de lo que hacía. Cuando el material es bueno, con distintas posibilidades de montaje y estás haciendo el primer montaje, lo normal es que se monte todo. Nunca en un primer montaje eliminamos diálogos o reducimos acciones. Por eso, los encuentros con Ramón en Barcelona fueron importantes, porque ahí ya empezamos a ver qué podíamos eliminar.

Algo interesante de nuestro trabajo es que no todas las películas se montan igual y lo que en una película es bueno puede ser malo

en otra. El acercamiento a cada película, a pesar de tener las mismas herramientas técnicas y los mismos códigos, es distinto cada vez. No debemos confiarnos. Hay mil variables, desde los materiales a la personalidad del director, nuestro estado anímico... que nos pueden llevar a hacer un mal trabajo. Nunca se está lo bastante atento.

Al trabajar con Ramón el montaje, ¿quién toma qué decisiones?

Pongamos, por ejemplo, la escena de *La enfermedad del domingo* en que Bárbara Lennie le prepara la cena a Susi Sánchez. La primera decisión de cuándo y por qué cambio de plano, si me mantengo en un personaje u otro, la tomo yo. Luego viene Ramón, ve ese montaje y la reacción que le provoca lo que ve nos sirve para ir llegando al montaje definitivo.

En La enfermedad del domingo nos han llamado la atención los efectos de sonido que imitan a un pase de diapositivas.

Esto fue un invento de montaje, no estaba previsto. Buscábamos una fórmula para las transiciones temporales y para hacer avanzar la historia. Por esa época vino Walter Murch a dar una *masterclass* en Madrid y le dije a Ramón de ir. Comentábamos la expresión de Murch, el “pestañeo”, “el parpadeo”, y Ramón me preguntó cuántos fotogramas serían un parpadeo. Como en la película hay una escena importante en la que se proyectan diapositivas, que al pasar hacían un ruido particular, bastante reconocible, se me ocurrió usar ese sonido sobre fondo en negro para crear el “efecto parpadeo”, para pasar de una parte a otra, de un capítulo a otro. Incorpora además un sentido doble: nos ayuda a pasar etapas en el presente al igual que Bárbara hará más adelante al confrontar a su madre con su pasado proyectándole las diapositivas de su vida en común. Siempre el mismo ruido... Teníamos un tempo lento, muy intimista, que seguía el ritmo vital de los personajes, pero no queríamos que el público se aburriera, por decirlo de algún modo. Buscábamos una fórmula de transición que no fuera la típica del fundido o del enca-

denado, algo que fuese adecuado para esta película y no para ninguna otra. Y la encontramos. Por cierto, el parpadeo pueden ser ocho fotogramas, nosotros con el sonido de las diapositivas usamos doce.

Eso es un poco adonde queríamos llegar: es un elemento que aportas y es una decisión de montaje que sirve a la continuidad narrativa...

Esto surge de trabajar de manera conjunta con Ramón Salazar. Ha sido una forma artesanal de buscar ya desde el guion el lenguaje de esta película. Y Ramón me iba dando datos que me ayudaban en las decisiones de montaje. Este descubrimiento sonoro me llegó cuando ya habíamos revisado el montaje varias veces. La secuencia de las diapositivas es de las más complejas que hemos montado. Había mucho diálogo entre madre e hija, le habíamos dado muchas vueltas y siempre con ese sonido como elemento narrativo... fue un hallazgo lógico, diría. Estoy tan contenta de ese montaje... es absolutamente colaborativo.

Ramón Salazar es una de las múltiples vinculaciones a nivel laboral que estableces a principios de la década de los 2000.

A partir de que hice *Piedras* con Paco Ramos, él me ofreció muchas películas. Y él es la razón por la que yo empiezo a entrar en contacto con nuevos directores, que al estar justamente empezando a dirigir todavía no tienen montador propio. Excepto Enrique Gabriel, que ya había hecho más películas, todos ellos, Luis Prieto, Ramón Salazar, Vicente Villanueva... eran directores con muy poca experiencia.

Profundicemos un poco en la figura de Francisco Ramos, ¿qué representa él en tu carrera y en esta nueva oleada de realizadores?

Hubo un productor fundamental en los noventa, que fue Andrés Vicente Gómez. Todo esto cambia una década después. Paco Ramos es un productor atípico en el sentido de que es muy empático, puede hacer una película porque le gusta el proyecto a pesar de saber que

no va a dar dinero pero que, si no la produce él, no la producirá nadie. Es una actitud excepcional. Siempre tenía proyectos interesantes entre manos. Ama el cine y a los actores.

Llegó un momento en que perdía dinero. Seguramente se metió en más proyectos de los que podía costear. Una de las películas que sufrió con esto fue *Condón Express* (Luis Prieto, 2012), que no se terminó hasta hace muy poco. Fue duro. También durante mucho tiempo quedó inacabada *Vidas pequeñas* (Enrique Gabriel, 2010), y Enrique Gabriel se lo tomó bastante mal.

A pesar de sus dificultades, Paco Ramos siempre dio la cara. Siempre que le llamaba se ponía al teléfono. Cuando se fue a trabajar a Zeta, me llamó de nuevo para montar *Lo contrario al amor* (Vicente Villanueva, 2010). La última vez que he estado con él fue al empezar el rodaje de *La enfermedad del domingo*, una película bastante arriesgada. Aunque de público no sé cómo ha ido, en Netflix ha sido un éxito.

Paco Ramos produce a Vicente Villanueva, con quien haces dos películas.

Con Vicente Villanueva tengo un largo y un corto. *Lo contrario al amor* y el corto *Meeting with Sarah Jessica* (Vicente Villanueva, 2013).

Ambas son comedias. ¿Cómo se plantea un género como la comedia en el montaje?

Hay que encontrarle el ritmo, no es tan sencillo, suele ser muy rápido tanto si se trata de un plano secuencia como de un montaje picado. Aunque a veces, al ver la película en el cine, te das cuenta de que tendrías que haber dejado un poco más de pausa antes de la siguiente frase porque el público se ríe y no se entiende... No se puede notar, no puedes parar el ritmo, pero sí que tienes que utilizar pequeñas argucias para manejar los tiempos. Eso sí, en la comedia el peso está casi todo en los actores, en la planificación y en la cámara que tiene que recoger esa interpretación. Bueno, como en casi todo el cine.

Miguel del Arco es también uno de los directores cinematográficos con el que has tomado contacto recientemente y realizas el montaje de su primer largometraje, Las furias (2016).

Uno de los grandes placeres del montaje son los actores. Miguel de Arco, Pedro Almodóvar o Ramón Salazar son grandes directores de actores. En *Las furias* los actores son el eje alrededor del cual se desarrolla el drama. Es una película coral en que cada personaje tiene su momento álgido. Toda la planificación de la película estaba centrada en los actores.

¿Cómo trabajas esto a nivel de montaje?

Tuve que buscar los matices: estaba atenta a cada gesto, a las pausas entre diálogos, a cuándo cambiar el plano de un rostro a otro... Me gustan los matices, los pequeños silencios, las miradas y lo que estas significan. Muchas veces se grababa una única toma por las limitaciones económicas, pero Miguel había ensayado mucho con los actores y estos lo daban todo en cada toma. Como siempre, cuando las interpretaciones son buenas se disfruta mucho montando, pero también se sufre cuando hay que eliminar.

En cuanto a tus directores habituales, Vicente Aranda siguió trabajando durante los años 2000 e incluso obtuvo a principios de la década repercusión con alguno de sus trabajos históricos.

Sí, tuvo una época buena con *Juana la Loca*, *Carmen* y *Tirant lo Blanc* (2006). *Juana la Loca* es un proyecto muy personal de Vicente aunque basado en aquella película protagonizada por Aurora Bautista.

Locura de amor (Juan de Orduña, 1948).

Exacto. Enrique Cerezo le entregó a Vicente un guion de Antonio Larreta. Fue un proyecto que estuvo a punto de naufragar varias veces. Al final se hizo porque se montó una coproducción y entró Eurimages.

En el montaje se eliminaron algunas secuencias, por la manía de reducir. De algunos de esos cortes me arrepentiré siempre. Por

cierto, cuando leemos guiones que se publican en forma de libro, como el de *Juana la Loca*, normalmente se edita el guion de la película montada; no el guion que se rodó, sino el que se montó. Los guiones rayados de la *script* acaban siendo documentos bien interesantes, que creo deberíamos entregar a Filmoteca.

¿En tu rol de montadora afectan las referencias históricas? ¿Estás atenta a los detalles de recreación histórica?

No puedo hacer mucho. Es un tema económico, como siempre. Solo puedo vigilar detalles. En todo caso, *Juana la Loca* es una película con una pobreza ante la que yo, como montadora, no podía hacer nada. Los exteriores y los interiores de los palacios están vacíos: ¿dónde están los cortesanos? Eso se pudo obviar gracias a la fuerza de la historia.

Hay una diferencia entre Juana la Loca, una película más pobre a nivel económico, y Carmen o Tirant lo Blanc.

Tirant lo Blanc empezó con muchos medios pero todo cambió a mitad de camino. *Carmen* sí que tuvo muchos medios.

¿Cómo se nota eso en el montaje?

Se nota muchísimo en la riqueza visual de los planos. Vicente en *Carmen* tuvo todos los medios que pidió y se nota en el resultado. Fuimos a mezclar a Pinewood con Hayward, que hizo unas mezclas muy delicadas llenas de detalles preciosos. Por ejemplo, cuando Carmen salta por encima de don José, Hayward subió muchísimo los efectos sala de las faldas levantándose junto con el sonido de unas campanillas que añadimos que colgaban de su falda. Lo ecualizó y lo fue desplazando desde el centro al *surround* de manera que como público sentimos que la falda nos pasa por encima.

¿Y con Tirant lo Blanc?

Es una película que empezó muy bien, se construyeron unos decorados de los interiores de los palacios magníficos y los trajes

de Yvonne Blake eran espectaculares. Se fueron a rodar a Palermo, a Barcelona y enviaron una segunda unidad a Estambul. Al final, cuando solo quedaban por rodar las batallas, no les dieron ni el tiempo ni los medios para hacerlo bien. En montaje nos tuvimos que inventar distintas soluciones para disimular la pobreza.

Es interesante que cuando no hay recursos económicos...

... eso se resuelve en montaje. De todas formas, a Vicente ese tipo de escenas no le interesaban y cuando a un director no le interesa algo se nota mucho. Le interesaba más el interior, las salas de palacio, cómo confabulan las mujeres... Si acaso, de las batallas lo que le interesó fue la manera tan peculiar de los almogávares de enfrentarse al enemigo.

¿Quién toma la decisión sobre los efectos visuales?

Pues cuando hay batallas se le pueden ceder a un equipo de VFX [Efectos Visuales] y se ocupan ellos siguiendo las instrucciones del director, pero no fue el caso. Las hizo la primera unidad de rodaje, con Vicente y Alcaine al frente, con el asesoramiento puntual de algunos técnicos de VFX para cromas y otros detalles. A Alcaine, para disimular la falta de medios, se le ocurrió grabar algunas imágenes de las batallas a ocho fotogramas por segundo y luego montarlas a veinticuatro. Con este procedimiento, la imagen se percibe a trompicones y haciendo una estela. Probamos tanto a ocho como a doce fotogramas y vimos que el efecto era más evidente y llamativo a ocho. Así que hay una serie de planos de batalla rodados así. Aprovechando esto, yo ralenticé el resto de imágenes de batalla que estaban a velocidad normal, y que era un material escaso. Con los ralentizados, los VFX y unos virados a rojo pudimos salir adelante.

Vicente Aranda es también uno de los cineastas que participa en ¡Hay motivo! (VV.DD., 2004), un proyecto reivindicativo y colectivo en el que tú asumes el montaje de algunas de las propuestas que se incluyen...

¡Hay motivo! se empezó a gestar en 2003; estábamos fatal, el país estaba como ya sabéis. Imanol Uribe, Pere Joan Ventura, Georgina Cisquella, el Gran Wyoming, Diego Galán asistieron a un festival de cine del Sáhara donde tuvieron la idea de “hacer algo”, porque la situación era insoportable. De regreso a Madrid siguieron reuniéndose y convocando a gente. Se apuntó todo el mundo, entre ellos Vicente, que era amigo del grupo. Yo también lo soy y me ofrecí enseguida a montar. Algunos estudios, como Exa, nos cedieron sus espacios. Fue un ejemplo de trabajo colectivo que no he vuelto a ver.

Lo más increíble fue cómo se consiguieron algunos de los materiales, gracias a gente que prefirió mantener el anonimato. Si había un corto que hablaba de Doñana, se buscaban imágenes de Doñana. Si había que hablar de política, se buscaban imágenes de políticos. En poco tiempo tuvimos todo el material necesario. Yo estaba en Exa y me tocó montar unos cuantos: los de José Luis García Sánchez, Ana Díez, Álvaro del Amo, el de Vicente y alguno más. Como montadora también me tocó darle el orden definitivo al conjunto de episodios.

Los directores que participaron debían atenerse a una duración de tres minutos más o menos. Ellos decidían qué tema les interesaba y qué materiales necesitaban. Se montaba en distintas salas de Madrid, o en Barcelona. Íbamos consiguiendo estos materiales, y los mandábamos a los diferentes estudios: Cinearte, a Barcelona... Andrés Santana desde su oficina de producción lo coordinaba todo, llegaban incluso mensajeros ofreciéndose a trabajar gratis: “Me he quedado libre, ¿qué puedo llevar?”. La lista de colaboradores que trabajaban de manera desinteresada es larguísima, los rotulistas, dobladores, mezcladores, gente de telecines, compositores... No costó ni un euro.

¿Es una película de “campana”?

Es una película de “no podemos más”.

En esa época un sector del cine español expresó públicamente su oposición contra las políticas del gobierno de Aznar; ¡Hay motivo! o la famosa gala de los Goya del “¡No a la guerra!” en el año 2003 son una buena muestra de ello. ¿Crees que tuvieron algún tipo de repercusión política?

No lo sé, pero al cine le hizo daño, el Partido Popular no nos lo ha perdonado aún y, posteriormente, tuvieron una actitud de “a estos artistas vamos a tenerlos entretenidos buscando cómo sobrevivir”. Los del cine no somos gente rica, vivimos de nuestro trabajo y si no se hace cine no sabemos hacer otra cosa.

Aparte de esto yo creo que sería muy sano un país en que se hiciese un *¡Hay motivo!* cada cinco o diez años, gobierne quien gobierne. Como escaneo de la situación del país sería muy interesante.

¿Y por qué crees que ahora apenas se ponen en pie estas iniciativas? El contexto político y social actual daría para ello...

Se ha sufrido mucho. Hacemos lo que podemos. Se pudo levantar *Yo decido. El tren de la libertad* (2014), pero después un grupo de mujeres de cine hemos intentado poner en marcha alguna otra iniciativa sin lograrlo.

¿Cómo nace Yo decido. El tren de la libertad?

Les Comadres de Gijón querían venir a Madrid y presentar en el Congreso firmas contra la ley del aborto que pensaba poner en marcha Ruiz Gallardón. Iban a viajar en tren de Gijón a Madrid y convocaron a mujeres de toda España para que se desplazaran también a Madrid y las acompañaran hasta la puerta del Congreso. Pilar Aguilar, una activista que vive en París, se enteró, le escribió un *mail* a Chus Gutiérrez y le conminó a que las mujeres del cine hiciésemos algo. Chus nos mandó a todas un mensaje: “¿Quién se apunta a esto?”. Se apuntaron muchísimas directoras y camarógra-

fas. Se trataba de acompañar al tren, grabando el viaje de Gijón a Madrid; lo llamábamos “El tren de la libertad” por la canción. Les Comadres tenían la costumbre de poner letras suyas a canciones populares. Con “El tren de la libertad” hicieron eso. Lo interesante fue que llegaron mujeres de todas partes de España, en bus o en tren, desde Zaragoza, Valencia, Andalucía, Extremadura, Galicia... y con ellas iban cámaras que grababan el recorrido. Otras cámaras estaban en Madrid, en distintos puntos, en la Estación de Atocha, frente a las Cortes etc... fue un despliegue increíble. Las tarjetas de las cámaras se iban depositando en un local de CC.OO. en Castellana, donde se identificaban para posteriormente llevarlas a montaje. Lo complicado iba a ser este último proceso.

¿Había mucho material?

Como trescientas horas, si no más, pero algunas tarjetas se estropearon y no conseguimos volcarlas.

La productora El Deseo prestó la sala de montaje. Durante unos meses estuvimos allí día y noche. Primero iban equipos de ayudantes que volcaban el material, lo digitalizaban y ordenaban. Esto estaba muy organizado, cada una iba las horas que podía. Llega un momento en que aparezco por allí y me pongo a montar.

Entonces vi que entre los materiales figuraba la orquesta Solfónica, que surgió del 15-M, cantando “A la puerta del congreso”, que era en realidad “Los cuatro muleros” con la letra cambiada. Había bastante material grabado con diferentes cámaras y con todo ello y los planos de Les Comadres de Gijón, avanzando hacia el Congreso para entregar las firmas entre furgones policiales y vallas, hice un montaje en paralelo con la canción. Quedó bastante emotivo y ya vi que la combinación de distintas acciones con las canciones de la Solfónica podía ser un buen hilo conductor del documental. Los distintos grupos de mujeres viajando en trenes o autocares aprovechaban para aprenderse la letra de “El tren de la libertad”. “Es genial”, pensé. “Puedo poner la canción de la Solfónica combinando las distintas imágenes de las mujeres como si todas estuvieran cantando a

la vez... viniendo de distintos sitios. Una estrofa la pongo en un autobús, la siguiente en un tren...”. Es un ejemplo de cómo el propio material marcó el estilo de montaje de la película.

El montaje de esta película coincide con un período de parón laboral en tu carrera...

La verdad es que me pilló en un momento de crisis absoluta como montadora: creí que ya me habían jubilado. Después de *Lo contrario al amor* me llegó *Maktub* (Paco Arango, 2011), pero tras hacer su montaje, por alguna razón no me llegaron más proyectos. Llevaba más de un año sin trabajar. Solo me había llamado Alejandro Lázaro para montar con él la miniserie *Historias robadas* (2012) de Belén Macías, porque él en aquel momento tenía mucho trabajo. Ese es el único encargo que tuve en dos años.

Empecé a hacer llamadas para hacer saber que estaba disponible, pero me di cuenta de una cosa fundamental. Si llamas para pedir trabajo, no lo consigues y es incluso peor. No encontré solidaridad alguna al principio, me quedé muy tocada. Pensé que se había acabado mi ciclo, que ya había trabajado bastante... me daba mucha pena porque montar es lo que más me gusta hacer.

Entonces surgió *Yo decido. El tren de la libertad* y me dije que todo el conocimiento que pudiese aportar lo iba a volcar en este servicio a la sociedad. No lo hice con la intención de que me dieran más trabajo, sino como un acto de voluntariado. Siempre tuve el complejo de no haber aportado a la sociedad. Siempre había ido por mi cuenta, sin asociarme a nada excepto a la CNT. Así que me entregué con entusiasmo al montaje de ese documental colectivo hecho por mujeres.

La vocación colectiva de la película se ve también en los títulos de crédito pero tu nombre aparece destacado...

Esto fue un regalo de las chicas, las que estuvieron durante todo el proceso. Era un trabajo colectivo. Hubo dudas de si poner títulos de crédito tipo: guion, dirección, producción... Era tan difícil deli-

mitar los trabajos. ¿Montaje era también codirección? En los documentales muchas veces el montador es en la práctica codirector por la toma continua de decisiones sobre un material que se va descubriendo mientras se monta.

Sin duda es una película de montaje. ¿Se podría decir que es una película sin realizadora?

Claro, no tiene realizadora y tiene muchas. Hicimos reuniones en montaje con directoras, guionistas, productoras... hablábamos de ideas generales pero no podían ponerse a ver esa cantidad de metraje, así que tenían que dejar que el montaje lo fuéramos descubriendo a través del material.

La idea de usar las canciones de la Solfónica con las acciones en paralelo surgió en la sala de montaje, de manera lógica. Pero es algo que ocurre con los documentales. El montador no es más que una persona con una sensibilidad suficiente como para captar lo que está en las imágenes y darle forma. Pero la forma que ellas te piden, no la que yo le quiera dar. La forma salió por el propio material.

Es una película encontrada.

Construida a partir de materiales que te van guiando.

¿Qué contacto estableces con otras de las participantes en este documental?

A raíz del documental en algún momento hablé con Daniela Féjerman. Poco después le salió el proyecto de *La adopción* (2015) y pensó en mí. Fue mi primer proyecto de cine en mucho tiempo y me llegó por haber hecho *Yo decido. El tren de la libertad*. Luego me llamó Belén Macías para montar *Juegos de familia* (2016), y más tarde me llamó Helena Taberna para montar *Acantilado* (2016). Tres directoras. Es llamativo, ¿no? Yo llevaba una carrera de más de treinta años y no había trabajado nunca en un largometraje dirigido por una mujer.

¿Percibes alguna diferencia entre trabajar con cineastas hombres o mujeres?

Estaba esperando esa pregunta. Pues todavía no lo sé muy bien. Las mujeres directoras, por lo que yo he conocido, son muy tenaces. Muy exigentes consigo mismas y con el acabado. Daniela, Belén y Helena son directoras que escriben también sus propios guiones. Quizás el proyecto con el que más disfruté fue *La adopción*, no porque fuese el primero después de varios años, sino por el tipo de historia que cuenta.

Daniela estaba rodando en Lituania y a mí me iba llegando el material a España. Yo iba montando y le hacía llegar Quicktimes de los montajes. La relación fue muy fluida. El productor, Gerardo Herrero, se pasaba de vez en cuando por la sala de montaje. El material estaba muy bien. Y había algunas secuencias en especial, muy agradecidas de montaje, como la de la borrachera de la pareja protagonista, Francesc Garrido y Nora Navas. Siguiendo la idea de Daniela monté la secuencia a base de *jumpcuts*, para dar esa sensación de discontinuidad progresiva de las borracheras. Aunque había saltos de imagen, la canción de fondo era continua. Así, me las arreglé para que Nora, cada cierto tiempo, cantara la letra en sincronía con la canción, aunque su imagen saltara. Era muy bonito jugar con eso: continuidad del sonido, discontinuidad de la imagen.

Mencionas a Gerardo Herrero. ¿Es él quien te propone para montar El hombre que mató a Don Quijote (Terry Gilliam, 2018)?

Terry Gilliam tenía a su montadora habitual, Lesley Walker, pero estaba ocupada y solo iba a incorporarse después del rodaje y él quería un montador durante el rodaje. Seguramente para Tornasol Films, productores de la película, traer un montador inglés salía muy costoso, así que le propusieron que cogiera a un montador español durante el rodaje. Creo que fue el director de producción, Yousaf Bokhari, que me conocía, el que propuso mi nombre. Y Gerardo y Mariela Besuievsky, también productora, estuvieron de acuerdo. Me concertaron una entrevista con Terry y nos caímos genial.

¿De qué parte del montaje te encargaste tú?

Terry Gilliam me propuso que yo hiciera un primer montaje, solo para ver que había rodado los planos necesarios. No se me suponía que fuese a hacer un montaje completo de la película. Pero juntar planos sin más, sin buscar la mejor opción de montaje no se me da bien, soy incapaz de hacer eso.

¿Cómo organizaste el trabajo con Terry Gilliam?

Él tiene una forma de rodar bastante anárquica. Coge dos cámaras, a veces tres, y rueda desde muchos ángulos. Las diferentes tomas a veces se convierten en planos distintos. Yo visionaba ese material y hacía unos primeros montajes que a Terry le solían gustar. Gracias en parte a la inestimable ayuda de Yuyi Beringola, la *script*, sus notas me eran de gran ayuda para construir la secuencia; era como tener a Terry hablándome.

Al poco tiempo, Lesley Walker estuvo libre para incorporarse, pero se decidió que siguiera yo hasta terminar el rodaje. Como dicen los del cine, no es bueno cambiar de caballo a mitad del río y habría sido complicado. Como Lesley estaba disponible me empezó a pedir que le enviara algunos de mis montajes. La verdad es que sus comentarios eran bastante amables y elogiosos.

¿Continuó tu labor al acabar el rodaje?

La película tuvo un final complicado. Al terminar el rodaje yo continué montando hasta tener un primer montaje de todo. Quedó bastante largo, por cierto. Ya en Londres, Terry tenía que reducir ese metraje con Lesley. Pero ni él ni Lesley se conocían tanto los materiales como yo, por lo que Terry pidió a los productores que me dejaran ir a Londres a trabajar con ellos, pero no se lo concedieron, imagino que por razones de tipo económico.

Terry me llamó y me pidió si yo podía continuar trabajando por mi cuenta en Madrid, acortando la película, y así lo hicimos. Yo enviaba a Londres los *bins* [carpetas] con mis reducciones, con largas listas detallando por qué consideraba que había que eliminar tal o

cual parte. Supuestamente Terry debía comparar las sugerencias de Lesley y las mías, y quedarse con lo que le pareciera mejor. Pero Lesley me contó que ella estaba trabajando en una versión a la que incorporaría mis propuestas en caso de que fuesen mejores que las suyas. Así que finalmente Terry no iba a poder comparar...

Un día de agosto Terry me llamó para pedirme que fuese a una proyección en Londres. Lo que me sorprendió es que se había eliminado un bloque completo de escenas, el de la posada, que tenía una duración de veintidós minutos y que era fundamental para mostrar todo el imaginario que quería expresar Terry. Es cierto que la historia se podía seguir perfectamente haciendo este corte y que también se solucionaba el problema de la duración, pero la película quedaba mucho más pobre. Así que, le insistí a Terry ante su guionista y algunas personas de su confianza que estuvieron en la proyección que no podía prescindir de esa escena... nadie me daba la razón.

Lesley Walker no estuvo el día de la proyección, pero al día siguiente hicimos una especie de *brainstorming* en la sala de montaje, donde cada uno iba diciendo lo que no le había gustado del montaje o lo que se podía mejorar. Lesley no estaba en buenas condiciones físicas y además se le notaba molesta con cada una de mis propuestas. Luego me enteré que estaba con un tratamiento médico complicado y que Terry se las arreglaba como podía con los ayudantes porque ella no estaba en condición de trabajar. Esto afectó al proceso de montaje y, por eso, Terry me pidió que continuara.

A Gerardo Herrero, el productor español, también le parecía que no se podía prescindir de ese bloque de la posada y me pidió que hiciera una versión más corta que Terry pudiera aceptar. La pude dejar en once minutos, se la envié a Terry pero ni la vio. Un tiempo después, estando con él en el laboratorio de Madrid, le recordé que había enviado esa versión y, a su regreso a Londres, la vio, le gustó y organizó una proyección. Me llamó diciendo que la escena se quedaba, que a todo el mundo le había encantado, incluso a Tony Grisoni, el guionista. Estoy muy orgullosa de haber peleado por esa escena.

Al final Terry resolvió ponerme de comontadora con Lesley. Yo nunca se lo pedí, no era por un título de crédito por lo que me esforcé tanto en que el montaje llegara a buen fin, sino por la enorme suerte de poder estar al lado de Terry y ayudarle a dar a luz su proyecto, tan largamente anhelado.

¿Cuál es tu balance final sobre esta película?

Terry no dispuso del presupuesto necesario para una película de esta envergadura. Sin embargo, todo el equipo se desvivió para que Terry pudiera hacer su Quijote. El resultado a Terry no le desagrada y a mí me gusta, y mucho. No entiendo por qué la película no ha gustado. En el pase de Cannes le aplaudieron, quizás más a Terry que a la película. Seguro que era un reconocimiento a su lucha sin cuartel enfrentándose a molinos de viento durante tantos años... y no haber muerto en el intento.

Recientemente has podido trabajar con otro gran nombre del cine de autor, Pedro Almodóvar, en su nueva película Dolor y gloria (2019). ¿Cómo ha surgido esta experiencia de trabajo?

Pedro Almodóvar siempre había montado con el mismo montador, Pepe Salcedo, quien murió hace poco.

En la Academia de Cine se organizó un homenaje a Pepe en el que estuvieron algunos de los directores con los que había trabajado, entre ellos Pedro Almodóvar. Yo estaba allí y vi cómo Pedro se emocionaba en su intervención y decía: “¿Cómo voy a seguir haciendo cine sin Pepe? Yo empecé con él y todo lo que sé lo he aprendido de él”. En ese momento todos nos preguntábamos: “¿Quién podrá sustituir a Pepe? No será fácil”. Yo nunca me planteé que me podía tocar a mí, pero cuando estaban preparando *Dolor y gloria* me llamó Esther García para preguntarme si estaba libre y si podría hacer la película de Pedro.

Me pareció un honor pero dudé un poco porque estaba ya comprometida con otro proyecto y porque me parecía muy difícil poder sustituir a Pepe Salcedo; pero entonces recibí una llamada del di-

rector de fotografía José Luis Alcaine, con el cual tengo una relación de amistad, y me dijo que estaba seguro de que Pedro y yo íbamos a entendernos perfectamente. Me animé a llamar a Esther, quien me citó en la oficina de Pedro para un primer encuentro. Nada más entrar me encontré con su hermano, el productor Agustín Almodóvar, quien me recibió como si esa fuera ya mi casa y eso me tranquilizó.

El encuentro con Pedro fue muy bien. Es la persona con más intuición que he visto en mi vida. Al despedirnos dije que solo había ido a verle para que nos conociéramos. Entonces me abrazó y me dijo: “Ninguna duda, eres tú, eres tú”. Al salir ya me sentía parte de ese proyecto.

¿Cuáles son las particularidades de trabajo con Almodóvar?

Me llamó la atención que consigue rodar siguiendo prácticamente el orden del guion. Para un director como Pedro, para quien el trabajo de los actores es tan esencial, rodar en orden le permite trabajar día a día con los actores a medida que la narración avanza y sus personajes van evolucionando. Además, al ir montando durante el rodaje, Pedro va viendo día a día el resultado del día anterior, lo que le permite focalizar mucho e ir corrigiendo y matizando el trabajo de los actores. Con la posibilidad incluso de repetir algún plano si hiciera falta.

Pedro es, además de intuitivo, muy afinado, con un gusto muy desarrollado y un sentido del ritmo innato. Al ver el montaje identifica enseguida los problemas de ritmo y, eso quiero subrayarlo, deja montar al montador. No necesita estar al lado del montador supervisándole cada corte, cada cambio de plano, sino que le deja trabajar. Es decir, el montador trabaja y luego le presenta sus resultados.

Me gusta también cómo se organiza el trabajo en *El Deseo*. Consideran que el montador de imagen tiene que seguir vinculado a la película durante los procesos de montaje de sonido y mezclas. Todas las productoras deberían trabajar así, aunque me temo que en España *El Deseo* es una excepción. Yo no puedo concebir el montaje de imagen sin pensar en el de sonido.

¿Cómo se planificó el trabajo de edición con Almodóvar?

Yo iba montando durante el rodaje e íbamos buscando la manera de que Pedro pudiera ir viendo los montajes. Durante el rodaje es muy difícil que los directores tengan tiempo para atender al montaje. Pero para Pedro es importante así que, dependiendo de las localizaciones me acercaba al plató o a la localización de turno con mi portátil y un disco duro externo, me instalaba en un despacho y, en cuanto Pedro tenía un momento, venía conmigo para ver juntos mi premontaje, normalmente del rodaje del día anterior. Cuando le llamaban para seguir rodando yo aprovechaba para realizar los arreglos que hubieran surgido. Pedro en cuanto volvía a tener un poco de tiempo libre venía de nuevo y le mostraba la nueva versión de montaje hasta salir del rodaje con un montaje bastante afinado. Muchos sábados quedábamos para visionar y revisar los montajes. Los sábados los ritmos de trabajo eran más distendidos, podía estar más tiempo con Pedro. Esa forma de organizarnos le permitía un seguimiento muy ajustado del trabajo de la cámara y los actores. Además, a mí me permitía tener la película montada casi al día y, lo que es más importante, irle conociendo y entendiendo su manera de hacer cine.

¿Y antes del rodaje hay algún tipo de indicación previa para la edición?

No, desde el principio quedamos en que yo iría montando. Él las indicaciones me las daba a partir de que veía el primer montaje. He de decir que he podido acertar mucho en esos primeros montajes gracias a las indicaciones de la *script*, Yuyi Beringola, que eran muy detalladas. Ella iba anotando en cada secuencia qué interpretaciones y qué frases de cada plano o toma le gustaban más a Pedro. Eso me facilitó mucho el trabajo.

¿Ibas mucho a rodaje?

Empecé yendo una vez a la semana, pero enseguida pasaron a ser dos, tres y finalmente iba casi a diario, dependiendo de las localizaciones. Progresivamente fuimos descubriendo una forma de tra-

bajar, muy bien coordinada con producción y con mi ayudante Clara Martínez Malagelada. De manera que ella recibía a primerísima hora de la mañana el rodaje del día anterior y me lo sincronizaba y preparaba para que yo pudiera ponerme a montarlo cuanto antes. A última hora de la tarde ya tenía un primer montaje que podía mostrar a Pedro si existía la opción de acercarme a rodaje.

Yo nunca había trabajado a ese ritmo. A veces llegaba a rodaje sin haber podido terminar el montaje, pero al llegar a lo mejor me encontraba con que Pedro estaba en medio del rodaje de un plano y eso me daba un tiempo para seguir montando y terminar la escena. No es de esperar que yo en otra película pueda llevar el montaje tan al día como en esta. En este caso ha sido posible porque Pedro rueda de una forma muy concisa, sabiendo lo que cada plano tiene que contar. El propio material me iba indicando cómo montar.

¿Pedro Almodóvar sigue muy de cerca el proceso de montaje?

Pedro sigue muy de cerca todos los procesos, incluido el montaje... pero no necesita estar al lado del montador todo el tiempo. Sabe muy bien qué material ha rodado y sabe ver lo que el montador ha hecho con ese material. Reacciona al montaje y te da indicaciones concisas de lo que le gusta, lo que no y por qué. Con un gran respeto por nuestra labor.

Me gusta de Pedro una especie de pureza que le hace prescindir de florituras y subrayados en cuanto los detecta. Le gusta pulir y pulir el montaje hasta llegar a lo esencial. Además es consciente de que los procesos de etalonaje, montaje de sonido, música y mezclas, van enriqueciendo y añadiendo valor a la imagen. En las mezclas demuestra una gran sensibilidad con respecto al mundo sonoro de la película, no solo las músicas, y ejerce un control total sobre el resultado final. Llevados del entusiasmo por aportar, a veces podemos perder de vista lo prioritario. Eso a Pedro no le pasa: llega a mezclas absolutamente focalizado, atento a las intenciones, detecta lo que no funciona, o su intuición lo detecta por él, no sé. Solo puedo hablar de lo que intuyo. Para mí Pedro sigue siendo una incógnita.

PENSAR EL MONTAJE

Como apartado final de nuestras conversaciones nos gustaría plantearte una serie de preguntas de carácter general que nos ayuden a conocer mejor tu pensamiento sobre el montaje. Aunque ha salido en diferentes momentos de la conversación podemos retomar una cuestión muy básica: ¿en qué consiste el oficio del montador?

Montar es darle la forma definitiva al material grabado. Desde el guion hasta el rodaje, la película no existe más que en la mente del director, los actores y el equipo. Solo en la sala de montaje adquiere la forma definitiva. Escena a escena elegimos los mejores planos, tomas, ángulos, puntos de vista, interpretaciones, etc. Y cortamos los planos combinando los distintos trozos entre sí, siguiendo las instrucciones del director. Una vez van surgiendo las escenas las vamos uniendo entre sí y empezamos a tener un primer montaje. A partir de ahí hay que estar pendientes del ritmo, de que la estructura funcione, de que la narración avance; vamos puliendo y tensando los planos y las secuencias hasta llegar a tener la mejor película posible. Al eliminar los tiempos muertos, lo que sobra, enfatizamos lo que realmente tiene valor. Como dice Bresson: “montar es el paso de imágenes muertas a imágenes vivas”.

¿De qué parte eres responsable en cuanto a elementos de la gramática audiovisual?

Los montadores dependemos totalmente de la visión del director. Nosotros actuamos de intermediarios entre la película que el director hubiera querido rodar y la que ha podido rodar. En montaje hay que conseguir que emerja la mejor película posible, que será casi siempre distinta a la que el director ha imaginado. Y eso tiene que ver con estar muy atentos y dejar que el material nos hable. Respetar la forma, el lenguaje propio de cada película, eliminando los tiempos muertos y enfatizando los momentos álgidos, asegurarnos de que la estructura funcione, del ritmo de cada escena, de que cada plano dure lo que tenga que durar, ni un fotograma más ni uno menos. De-

cidir cuándo quedarnos en el plano del personaje que habla, cuándo pasar al que escucha, qué pausa tiene que haber entre los distintos planos, cuánto tiempo mantener una mirada, qué personaje lleva el peso de la escena...

Evidentemente, montamos la película del director, no la nuestra, y él tiene la decisión final de casi todo. Pero un director con experiencia sabe que tiene que dejar trabajar al montador, al menos en un primer montaje. A ningún montador le gusta que un director le marque exactamente qué trozos montar, porque así no habrá manera de que el montador encuentre el ritmo de la película. Eso es un signo de director inexperto, que convierte al montador en mero ejecutor y al final la película se resentirá. Yo tengo que poder apropiarme del material que me llega de rodaje para poder encontrar la mejor manera de combinar los planos, de decidir por qué plano empezar la secuencia, cuándo cambiar de plano... para encontrar el ritmo de montaje adecuado a la película y poder detectar qué sobra y qué falta.

En la fase final de montaje, cuando empieza a haber visionados, hay que estar muy atentos a las distintas ideas que aporta la gente con la mejor intención, sobre todo si la película ha quedado larga y hay que eliminar escenas o partes de escenas. A veces al acortar vamos mejorando la película hasta que empezamos a estropearla. A veces, una escena parece redundante, pero la cambiamos de sitio y se convierte en esencial; o a veces no hay que eliminar la que nos ha parecido redundante sino otra escena que está antes o después. La fase de cuándo dar por finalizado el montaje es la más delicada y ahí sí que debemos trabajar codo con codo con el director.

¿Cuál es, entonces, la parte creativa del montaje?

El punto de corte es del montador, es el que respira con el ritmo de las frases y las miradas. Eso no se puede hacer por delegación. De eso el público no es consciente, pero en cada secuencia hay unas claves, unas sutiles relaciones de poder entre los personajes. Hay que saber qué personaje empuja la escena o está en el centro de la

escena. También tenemos que encontrar el lenguaje propio, el estilo de cada película y, por lo tanto, el montaje adecuado a cada película.

Muchas veces los directores dicen “estoy montando”; es solo una expresión, pero no dicen “estoy maquillando” o “estoy fotografiando la película” ... En realidad quieren decir estoy montando con el montador, pero esta expresión no ayuda al reconocimiento de nuestra labor. Además, hoy en día cualquiera puede manejar un programa de edición, por lo que parecería que cualquiera puede montar, pero montar es también saber *ver*, y eso no se aprende fácilmente, tampoco se puede enseñar el sentido del ritmo...

Por otra parte, debido a las cámaras digitales, cada vez se graba más material. Cuando rodábamos en negativo 35 mm se le asignaban a la película una serie de metros, de 16 a 20 mil para una película estándar, y de esos solo se positivaban las tomas buenas. Ahora, sin el límite del negativo, se graba mucho más, con lo cual el trabajo del montador se ha multiplicado. Tiene mucho más material que seleccionar y mucho que desechar. Las opciones de montaje se multiplican y es difícil decidirse por una.

¿Cómo determinan los guiones tu resultado final?

El guion, una vez se ha empezado a grabar, lo consulto solo de vez en cuando, especialmente al empezar a montar una secuencia cuando quiero saber de dónde venimos y a dónde vamos. Por lo demás, es la propia imagen la que te va señalando cómo montar. Ves la manera como el director ha grabado y eso ya te dice cómo montar; aunque a veces no se ve a la primera. Es más bien un puzzle: vas separando y encajando las piezas.

Hay montadores que visionan el material y toman notas. No es mi caso. Después de un primer visionado, voy seleccionando todo lo que me parece bueno o lo que me pueda servir para montar la escena. A veces, si no estoy segura de cuál toma es la mejor, separo de todas las tomas las partes que me parecen buenas y, al visionarlas una detrás de otra, enseguida hay una que destaca por encima de las demás: ese primer material bueno lo voy combinando entre sí, hasta

encontrar un camino. Muchas veces ese camino se resiste, entonces hay que volver a buscar y rebuscar en el material grabado, y más veces de las que una pueda imaginar nos encontramos con que lo que desechamos y nos parecía malo en un primer visionado acaba convirtiéndose en parte esencial de la escena... Porque en montaje nunca dos y dos son cuatro y, justamente, es en las secuencias con alguna dificultad de montaje donde acabamos encontrando una solución incluso mejor a la idea original.

¿Qué oficios del cine son los más cercanos en tus procesos de trabajo?

En la soledad de la sala de montaje solo nos relacionamos con los ayudantes de montaje, con el director y con el productor, nadie más. Pero es interesante establecer vínculos con parte del equipo de rodaje, especialmente con la *script*, a la que suelo contactar antes de que se empiece a rodar para hacerle saber lo importante que es para mí que me transmita qué tomas le gustan al director de la manera más detallada posible, que sea mis ojos y mis oídos en el rodaje, que me dé el máximo de información... Después, mi ayudante suele contactar con el técnico de sonido directo por cuestiones técnicas, con gente de producción para envíos de materiales y poco más. Al terminar el proceso de montaje, entramos en contacto con los compositores para hacer el *spotting* de las músicas; con la gente de VFX para la postproducción digital. Y, por último, quedo con los montadores de sonido a quienes transmito la necesidad de determinados sonidos para señalar algunas intenciones, si va a hacer falta hacer algún doblaje o algún añadido... A partir de ahí, normalmente, dejo de estar involucrada, aunque procuro ir a mezclas o a control de mezclas, donde me gusta participar en lo posible. En las mezclas vemos la película con todos los elementos sonoros, incluidas las músicas. Me parece importante estar ahí y poder aportar mi granito de arena.

¿Cómo ha modificado tu oficio el digital?

A partir de la incorporación de los sistemas digitales de edición el montaje ha dado un paso más. Además de poder tener distintas

versiones de montaje al mismo tiempo estos sistemas nos permiten trabajar con efectos y ver el resultado al momento. Hay un montón de cosas que podemos hacer: ralentizar las imágenes, congelarlas, darle la vuelta al fotograma, ampliarlo, pasarlo a blanco y negro, sustituir los cromas, poner las imágenes que aparecerán dentro de un televisor... Todo esto ahora lo damos por sentado pero, hasta hace muy poco tiempo, para ver el resultado de cualquier efecto había que marcarlo en el copión, enviarlo al laboratorio y esperar que nos devolvieran el efecto hecho en truca. Es una enorme diferencia.

¿A ti nunca te han supuesto ningún problema los saltos tecnológicos?

No, el sentido del ritmo es algo intuitivo, no depende de con qué aparato se esté editando, aunque es verdad que, sea la herramienta que sea, hay que apropiarse de ella: antes una moviola, ahora un programa de edición digital. Con cualquiera de ellos tenemos que pactar, encontrar nuestra propia manera de manejar los tiempos de los planos: generar algo entre tú y la máquina. La moviola vertical tenía algo que era muy cinematográfico, la imagen en celuloide se proyectaba a través de una ventanilla con una cruz de malta, muy precisa. El ritmo de la proyección se sentía igual al de las salas de cine y parecía no haber ninguna interferencia entre el montador y esa pantalla, que tenías tan cerca. Además se paraba en el fotograma exacto. Cuando me pasé a la moviola plana, la Flatbed, normalmente una Steenbeck, notaba que, al pararla para marcar el punto de corte, la película se deslizaba unos fotogramas de más. La proyección no era tan buena como en la vertical, pero en cambio podíamos llevar el sonido magnético en sincronía sin problema. Con el montaje digital he vuelto a sentir algo parecido a la moviola vertical.

Es verdad que he tenido que adaptarme al teclado del ordenador. Antes, con el celuloide, había que parar, marcar el fotograma, cortarlo y pegarlo en la empalmadora... el automatismo de esos actos nos permitía pensar mientras ejecutábamos el corte. Ahora con el teclado y sus *shortcuts* apenas se tarda nada, puedes ejecutar cualquier decisión de montaje en un momento: si piensas rápido, montas

rápido. Y esto puede ser malo, al menos al principio lo notaba así, ahora ya he encontrado mis recursos para que la máquina no me venza. Por ejemplo, hoy es fácil no volver a ver el material porque tienes acceso inmediato a cualquier imagen que crees que necesitas, con lo que, al no volver a revisar todo el material a velocidad normal, solo encontrarás aquello que buscas y no aparecerán soluciones inesperadas. Por eso hay que imponerse volver a ver el material con calma, buscar y rebuscar.

¿Ahora trabajas con varias muestras de una misma secuencia?

Yo voy entrando en el montaje de una secuencia progresivamente y voy probando cosas. Si estoy yendo por un camino y quiero probar otro, no destruyo esa primera versión sino que la duplico y voy probando distintas versiones. Si no me quedo mínimamente satisfecha con una escena, no consigo avanzar. Voy rectificando, voy guardando versiones, las deajo reposar, las retomo, pero al final me suelo quedar con una, que es la que le muestro al director.

¿Qué tipo de programas informáticos consideras que han hecho avanzar más la técnica de montaje?

Cada uno ha aportado lo suyo. Por ejemplo, el Avid lo siento muy sólido. Con él no tienes el sufrimiento con el movimiento de archivos que ha habido con otros sistemas.

Cuando para el montaje de *Mr. Nice* en Londres tuve que adaptarme al Final Cut, me pareció que era muy intuitivo, con unos *short-cuts* maravillosos, que me permitían montar muy rápido. Con los sistemas digitales yo empecé en el Lightworks, después el Heavyworks, el Avid, y llegué finalmente al Final Cut, que me gustó mucho.

Ahora he vuelto a la última versión del Avid, a la que me he adaptado tanto que ya no me apetece volver a cambiar. Al final con los sistemas digitales de edición es como ir en bicicleta, una vez automatizados no entorpecen ni tus pensamientos ni tus decisiones de montaje. Además, me customizo mi teclado de manera que las acciones que más ejecuto las tengo muy a mano, muy incorporadas a

mi respiración. Y mis manos se desplazan automáticamente. Con lo cual no tengo el menor interés en adaptarme a otro sistema. Ya me he adaptado bastante desde la moviola vertical al Avid...

¿Te has encontrado con películas que establezcan estilos más rupturistas en cuanto a montaje?

Muy pocas. Y pienso que cada película debe tener su estilo. El estilo se marca casi siempre desde el rodaje con el operador, en la puesta en escena, y eso a mí me afecta mucho. Por ejemplo, a veces agilizaría cosas que pienso que han quedado lentas, pero a lo mejor no puedo porque se han grabado en plano secuencia y no tengo ni un contraplano ni un plano de recurso en que apoyarme.

Solo puedo intentar saltarme la propuesta que llega de rodaje si tengo material suficiente para hacerlo. En este sentido hay directores que se cubren y no llegan a montaje con una sola opción. Es una alegría, porque al tener materiales, si el ritmo de la primera propuesta no funciona, tenemos elementos con los que poder cambiarla. A veces en montaje hay que darle la vuelta a todo y descubrir una forma distinta de la que se suponía iba a tener la película. Eso es muy delicado y hay que pactarlo con el director.

A veces, con algunos directores tengo la impresión de que tienen pánico a que el público se aburra, y creen que tienen que montar con planos muy breves, muy picados, para conseguir mantener la atención del público. No se dan cuenta de que el ritmo tiene que estar en otro sitio y que toda una película a base de montajes picados puede resultar monótona y aburrida. Ocurre algo parecido con la música. A veces se llenan las películas de música, o sea, el mismo pánico al silencio, a los “tiempos muertos”. Volviendo a Bresson, él dice que hay que ir a lo esencial: “No se crea agregando sino suprimiendo”.

¿En el cine actual los aspectos tradicionales que establecían una continuidad de montaje se tienen menos en cuenta?

El cine es ahora mucho más libre. Ahora la cámara se ha liberado, es ágil, se mueve con facilidad entre los espacios. En *El hombre que*

mató a Don Quijote había varias cámaras que se entrecruzaban entre sí. A veces vas a los rodajes y ni ves dónde está la cámara, que antes era un aparato voluminoso que costaba mover. Ahora se rueda de manera más ágil, más rica.

Y el montaje también es menos dependiente del *raccord*, del eje, en determinadas películas nos los saltamos sin problema. Aunque yo sigo disfrutando cuando una película está formalmente bien rodada y montada. Con bien montada quiero decir que no cae en el montaje picado porque sí, que permite que cada imagen encuentre su sitio y tenga su valor. Eso es un goce que nos han devuelto en parte las series: todo está permitido, todo es posible, pero bajo el paraguas del estilo, cada serie se presenta con unos tiempos y ritmos propios.

¿El cine, en tu experiencia como montadora, está perdiendo capacidades narrativas que están asumiendo las series de televisión?

Sí, claro. Las series tienen más oportunidades. Depende del género. No es lo mismo *Juego de tronos* (HBO, 2011) que una comedia, claro. Pero yo de las series disfruto mucho la forma y la duración en el tiempo. Los personajes entran en tu casa, los conoces y conviven una temporada contigo. Es todo un fenómeno.

¿Te gustaría hacer hoy una serie de televisión?

A mí sí. Una que estuviera bien, formalmente interesante, con una buena historia y buenos actores.

Las series están dando trabajo a mucha gente. Y me causa mucho placer cuando veo lo bien montadas que están. Me llama la atención que montan distintas personas y todas tienen que ceñirse a un mismo estilo narrativo, una especie de “pie forzado” bien interesante que viene marcado por el *showrunner*.

¿A la hora de montar se tienen en cuenta aspectos de la percepción sobre la imagen desde el espectador?

El montaje se basa en esa característica o defecto del ojo humano, el cual, al ver una película, no detecta que las imágenes no son conti-

nuas, sino que están formadas por numerosos trozos de planos combinados de tal manera que parece natural que sean así. El público ni es ni debe ser consciente de todo esto. Está en la naturaleza del montaje el que quede oculto al ojo del espectador. Pero, evidentemente, el público ve imágenes continuamente, sobre todo series. Y cada vez necesita menos tiempo de lectura de las imágenes, imagino. Digo “imagino” porque eso es algo que no tengo en cuenta cuando monto. Lo que importa es saber que el público es manipulable y que el cine y el montaje se basa en eso: en la manipulación del público, en saber lo que el público espera o desea ver, para dárselo o no. Para generarle expectativas, impacencias, deseos, llevarle de la mano. Hay que jugar con esas expectativas. Eso es el cine y el montaje. Estamos hablando no solo de técnica sino de una parte artística que tiene que pasar desapercibida al gran público. Es por eso que el público no puede ser consciente de nuestro oficio. Extraño oficio que combina técnica y arte.

Insistiendo en lo anterior: ¿tu formación como espectadora es fundamental a la hora de enfrentarte a tu tarea como montadora?

Para mí sí. Disfruto mucho viendo los distintos estilos narrativos y de montaje de las series y también de las películas. Por ejemplo, entre los montadores de este país me gusta especialmente Bernat Vilaplana, un montador catalán, bastante joven para la trayectoria que tiene. Me gusta mucho su punto de corte. Esto es algo que me llamó la atención en el montaje de *La cumbre escarlata* (*Crimson Peak*, Guillermo del Toro, 2015). Pero hay muchas películas y series en que me llama la atención algún hallazgo de montaje. Hoy en día hay mucha gente de la que aprender.

¿Quiénes son tus referentes entre los o las consagradas? A lo largo de nuestras conversaciones has citado a montadores como Walter Murch. ¿De quiénes has aprendido desde un punto de vista práctico?

Desde un punto de vista práctico, de Thelma Schoonmaker. De la que más. De esta mujer me veo *El cabo del miedo* (*Cape Fear*,

Martin Scorsese, 1991) y estudio los puntos de corte, me veo *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990) y no doy crédito. De hecho, fui a visitarla y le dije lo que la admiraba, también porque cuando monta imagen siempre tiene en cuenta el sonido.

Otro grande es Walter Murch. Además es un buen divulgador que ha sabido contar muy bien en qué consiste el montaje en sus libros. Me gusta especialmente *En el momento del parpadeo* (2003). También me gusta mucho el montador que trabaja con Spielberg, Michael Kahn. Leí mucho sobre su estilo de montaje en *Munich* (Steven Spielberg, 2005). Si hay algo que me llama la atención de un montaje busco entrevistas en las que el montador haya dicho algo sobre el tema. En nuestro oficio vivimos en una soledad absoluta y nos nutrimos de películas y lecturas. Yo leo mucho sobre montaje, directores, bandas sonoras... Son inquietudes que se tienen o no. A veces a los montadores nos cuesta compartir experiencias con nuestros colegas.

¿Se ha generado algún tipo de escuela de montaje en la industria del cine español?

No sabría decirlo pero no me lo parece.

¿Crees que has conseguido transmitir conocimientos también a través de la práctica colaborativa con las personas que han sido tus ayudantes?

He tenido distintos ayudantes, cada uno durante varios años; siempre ha habido un buen entendimiento entre nosotros. Hay un momento en que ellos y ellas se convierten en montadores. No sé hasta qué punto he podido influirles, todos están bien considerados en la profesión pero no sabría decir en qué medida pueden haber aprendido de mí porque el montaje es muy difícil de enseñar.

No obstante, con el 35 mm sí que se hacía más fácil para los ayudantes seguir el proceso de montaje. Como compartíamos el mismo espacio, mientras trabajaban, escuchaban las decisiones de montaje que se iban tomando con el director. Con el digital eso ya no existe.

Tienes un ayudante que te prepara el material en el Avid, y cuando él termina entras tú. Se ha roto la cadena de aprendizaje y el ayudante no te ve trabajar. Pero en cambio, si quiere, una vez ha terminado su trabajo, puede ponerse a montar una secuencia y enseñármela. También puede ver mis distintos montajes. Mientras se monta una película un ayudante puede aprender, pero debe tener una actitud activa. Por otra parte, yo de VFX sé lo básico y, aunque poco a poco voy poniéndome al día, todavía recurro al ayudante para que me eche una mano con los VFX más complejos. Así que necesito un buen ayudante, que me cubra las espaldas y que sepa hacer de todo: formatos, EDL, listas, VFX, etc. Desafortunadamente, no puedo perder el tiempo en eso.

¿Cómo se han transformado los lugares del montaje a lo largo de tu trayectoria? Es decir, ¿cómo ha cambiado el espacio en el cual se desarrolla tu trabajo?

Antes estábamos en salas de montaje en estudios. En Barcelona, en la calle Mallorca, había una planta con salas de montaje. Era muy agradable porque ahí estaban todos los montadores y había una zona común, aquello era divertido. Estaba también Sonoblok y antes La Voz de España. Aquí en Madrid yo siempre había montado en los estudios, sobre todo Cinearte y Exa, que eran los más emblemáticos. Allí te veías con los diferentes montadores, bajabas a tomar un café con ellos. Era un punto de encuentro y de posibilidades de trabajo. Te podías encontrar a un director desayunando que te decía: “Oye Teresa, ¿cómo estás de tiempo? ¿Podrías hacerme esto?”. Formabas parte de una comunidad y además compartías sala con tus ayudantes y auxiliares.

Cuando llegaron los programas informáticos de edición, los estudios los compraron y seguíamos trabajando allí. Sin embargo, llegó un momento en el que las productoras más activas comenzaron a comprar estos programas pensando en amortizarlos ya que así no tenían que pagar el alquiler de una sala a un estudio. Entonces, el montador se desplazaba a un lugar específico. La productora Tor-

nasol, por ejemplo, sigue teniendo sus propias salas de montaje.

Poco a poco los montadores empezamos a comprar nuestros propios programas de edición y a trabajar en casa, un poco debido a la crisis. Es un momento en el cual se pensaba que los montadores podíamos llegar a desaparecer porque los directores, sobre todo los jóvenes, que son gente hábil con los ordenadores, podían aprender a manejar cualquier programa de edición y ponerse a montar ellos mismos. Por suerte eso no fue así. Además la aparición de las cámaras digitales ha hecho que se grabe mucho material y no es fácil para nadie manejarse con todo ello. Así que nuestra labor está más valorada que nunca, porque nadie que no sea montador es capaz de seleccionar los mejores momentos y las mejores opciones de montaje. Hace falta una capacidad de organización y una paciencia enormes.

Por tanto, seguimos estando ahí, aunque con la facilidad que nos dan los ordenadores de poder trabajar casi en cualquier parte. Yo misma estoy montando con productoras como El Deseo o Tornasol, que siguen teniendo sus salas de montaje, pero me gusta llevarme a veces materiales a casa porque me gusta trabajar de noche, me gusta no tener un límite de horas.

Últimamente con alguna de las producciones que hice para República Dominicana podríamos haber ido a una sala de montaje, pero ¿para qué? En ese caso se trataba de una sala pequeña, incómoda, a la que tienes que ir a determinadas horas, para la cual necesitas que te den una llave. ¿Qué diferencia hay entre que yo trabaje a solas en mi casa o que lo haga en una sala de otro donde también estoy sola? En mi casa soy dueña de mis horarios. Por otra parte, también he trabajado en casa en alguna película de bajo presupuesto en que me lo han pedido expresamente. Es decir, concurren todo tipo de condicionantes, aunque en mi caso es una opción que me gusta, me siento cómoda sabiendo que nadie me obliga a irme a mitad de un montaje, que puedo continuar hasta que haya resuelto la escena. El único pero, quizás, es que nos aísla aún más del mundo del cine y de nuestros compañeros.

En cuanto a la transformación de las técnicas de montaje has pasado de una empalmadora a los comandos de un teclado de ordenador.

Son métodos de trabajo distintos, antes era un proceso mucho más físico. Yo tengo la espalda mal porque en Sonoblok, cuando era ayudante, tenía que subir los rollos de imagen y las distintas bandas de sonido a pie tres plantas. El transporte físico de los materiales desde la sala de montaje a las salas de mezclas suponía un enorme esfuerzo físico.

Hemos ganado mucho y pienso que nadie volvería atrás. El proceso anterior tenía el encanto de las texturas, la belleza de ver la velocidad a la que iba pasando la imagen delante del prisma y la luz de la lámpara, que te envolvía y seducía. Me gustaba el ruido de la moviola, sobre todo de la vertical, su ruido me envolvía, me aislaba del mundo y me ayudaba a encontrar el ritmo de los cortes.

Siempre dices que tu estilo no se debe notar. ¿Pero a lo largo de tu trayectoria crees que hay algún tipo de marca de estilo o alguna constante en el proceso de trabajo o en el resultado final?

Yo estoy al servicio de la película y de la visión del director. No sé si hay algún tipo de marca mía en el resultado pero durante el proceso de trabajo esta podría ser: la tenacidad, el no darme por vencida, el no dar por bueno un primer montaje nunca, la insistencia en revisar el trabajo una y otra vez y buscar opciones de montaje hasta la extenuación. Intento tensar las imágenes, que no haya fotogramas de más.

También me fijo mucho en dónde cambiar de plano. La lectura de *On Film Editing* (1984) de Edward Dmytryk me hizo prestar atención al uso de las sílabas fuertes para cambiar de plano, al igual que otros elementos “potentes”, como los movimientos, que sirven de distracción al ojo... Otro ejemplo, con un personaje andando hay montadores que cambian de plano cuando el pie toca el suelo, pero yo prefiero cortar cuando, después de tocar el suelo, inicia de nuevo

el movimiento para que nos empuje al plano siguiente. Esto es lo que yo llamo respirar con la imagen, palpitar con la imagen. Eso es el montaje.

Nosotros manejamos unos códigos de los que el público no es consciente pero reacciona ante ellos. Cada película tiene unos códigos de lectura a los que el público se habitúa. Si de repente los cambias estás diciendo algo. Por ejemplo, si acelero una respuesta en un esquema típico de plano-contraplano, estoy diciendo algo. Si, en ese mismo esquema, un personaje termina de hablar y me mantengo un tiempo con él sin cambiar de plano y sin que diga nada también estoy diciendo algo: ¿qué le pasa a este tipo, está ocultando algo o está mintiendo? Pone en alerta al público. Así que hay que saber jugar con esas impaciencias del público.

Tú hablas de manera recurrente del ritmo, ¿pero cómo podemos concretar esa idea en relación a tu labor? ¿En qué consiste?

No lo sabría definir pero sí que es algo que puedes constatar. Hay unos ritmos que son responsabilidad del montador que es cuando hay intercortes entre planos, pero hay otros que son internos, que están dentro del plano y que tienen que ver con el sentido del ritmo del director, una especie de reloj interno, que lleva al director a manejar las acciones, diálogos y movimientos de los personajes dentro del plano, de determinada manera.

El ritmo interno de los planos es muy difícil de dominar. Los ingleses hablan del *beat*, se puede hablar de la respiración, de un ritmo de la vida, del universo. Todos intentamos poner palabras al ritmo pero yo no las sé poner. Me parece imposible de definir. Eso sí, sé cuándo no lo hay. Lo noto perfectamente.

¿Se puede salvar una película en montaje?

El material grabado algo tiene que tener, si no hay nada, no puedo hacer nada. Si el material no está ahí yo no lo puedo inventar. Otra cosa es que sea capaz de sacarle el máximo partido, pero el material tiene que estar ahí.

Es decir: ¿se puede aportar? Sí. ¿Se debe aportar? Sí, todo lo que des de sí. Pero si no hay un material bueno... Algo tiene que tener y en algo tienes que apoyarte: en planos, escenas e interpretaciones que consideres que están bien o en cualquier otro elemento al que puedas agarrarte. Pero siempre hay que intentarlo porque, si nos esforzamos y no nos damos por vencidos, casi siempre nos encontraremos con que había un camino, una solución.

Eso los montadores lo tenemos que saber y tener en cuenta y es lo que nos tiene que hacer ser humildes: no somos los inventores de nada.

Has conocido diferentes contextos internacionales de trabajo. ¿Qué echas de menos en la cinematografía española?

Proyectos más ambiciosos con la posibilidad de realizar un acabado coherente, que cuenten con guiones sólidos y medios económicos para poder comenzar, continuar y terminar la película bien. Aquí hay mucho talento pero pocos medios para hacer las películas. Bastante bien salen para los pocos medios que tenemos.

Muchas veces, con la excepción de los grandes proyectos que suelen tener un muy buen acabado, en nuestro cine veo que hemos perdido algo en relación al acabado de sonido y mezclas. No puede ser que haya diálogos que no se entienden y que el público los pierda, eso le irrita. Además, no solo son importantes los diálogos, sino que todo el sonido tiene que estar bien elaborado. Para la verosimilitud de las historias cada sonido tiene que estar en su sitio, cumplir una función.

La pantalla será plana pero el sonido no lo es, el sonido atraviesa la pantalla y nos penetra y envuelve. Sigue siendo, como decía Coppola, la influencia secreta, porque sigue llegándonos de manera imperceptible. Del sonido no nos podemos proteger. En mezclas, con las ecualizaciones cada sonido se va colocando en el lugar más adecuado de la pantalla: derecha, izquierda, al fondo, otros sonidos pueden venir desde atrás para envolverte, etc. Todo esto supone un trabajo de elaboración y unos tiempos para montaje de sonido, efec-

tos sonoros y mezclas, que no solemos tener normalmente por falta de presupuesto.

También echo en falta poder participar en el acabado de las películas. Cuando he ido a mezclas a Londres con una película española, dan por sentado que el montador de imagen estará en las mezclas. Aquí, en cambio, imagino que por razones presupuestarias, desde que apareció la figura del montador de sonido, el montador de imagen deja de estar en la película una vez la imagen está terminada. Pero con las series se está dando un fenómeno interesante y es que el montador de imagen tiene que darle cierto acabado sonoro a su capítulo, aunque sea de manera temporal. ¡Eso es fantástico! Hará que el montador de imagen vuelva a saber manejarse con los sonidos.

Sobre el papel del montador: ¿consideras que ha cambiado la valoración sobre vuestra labor?

La gente de fuera del medio sigue sin saber a qué nos dedicamos, lo cual está muy bien. Pero dentro del medio sí que se nota que hay más reconocimiento. Parece que estamos más presentes, que hablamos más en público. Ya no somos esa gente escondida en la sala de montaje, que no se acerca por el rodaje. Creo que nos hemos hecho un poco menos invisibles.

Tradicionalmente no estamos acostumbrados a expresarnos en público y a darle valor a nuestro oficio. No somos intelectuales del cine. Los directores de fotografía siempre han sabido contar mejor su oficio, han sabido hablar de la luz con casos que remiten a la pintura, por poner un ejemplo. La labor de los compositores también tiene el lógico reconocimiento de la profesión, porque componer música para cine es algo de una enorme complejidad, que tiene un gran peso en el acabado de una película... Los montadores somos gente discreta que quizás no hemos sabido o no hemos querido defender nuestro oficio. Es complicado porque, por un lado, nos gusta el anonimato. Pero, por otro lado, sí que necesitamos un cierto reconocimiento de nuestros pares, para poder poner en valor nuestro trabajo. En esto estamos trabajando en la asociación de montadores

que está naciendo ahora. Aunque solo sirviera para percibirnos mejor entre nosotros mismos habría merecido la pena.

Que hayas obtenido el Premio Ricardo Franco o que la Academia de Cine te haya dedicado un ciclo de cine podrían ser indicios de este cambio de percepción sobre la valoración de los montadores y de cierto reconocimiento hacia su labor.

He de admitir que desde hace un tiempo percibo un reconocimiento hacia mi labor que considero excesivo. Me parece muy llamativo y es muy de agradecer. Pero en realidad no acabamos de comunicar bien nuestro oficio. Quizás una manera de darle valor al montaje podría ser a través de la enseñanza, de la transmisión. Yo me obligo a ello, aunque a mí dar clases me supone un esfuerzo, claramente no es lo mío y me quita tiempo. Prefiero estar montando una película a estar preparando una clase, dando una conferencia o escribiendo algo sobre montaje. Pero intento hacer el esfuerzo. Necesitamos que algunos de nosotros demos la cara y contemos nuestro oficio. Creo que cada montador que tenga la oportunidad de hablar tiene que hacerlo. Hablar de lo que es el montaje en general. Lo que no podemos hacer es destripar demasiado las interioridades de nuestras películas.

En estos últimos años, en cierta manera, retornas a una serie de iniciativas de asociación colectiva, como en tus tiempos en la CNT.

Descubro de nuevo el asociacionismo entre mujeres cineastas en CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales), mujeres bien interesantes. Obviamente soy mujer y cineasta, aunque en ese entorno de mujeres productoras, directoras, guionistas... descubro de nuevo que me siento, por encima de todo, montadora. Pertenezco al mundo de los oficios, de la técnica, y es ahí donde estoy más cómoda, entre mis compañeros y compañeras de la asociación de montaje. Extrañamente el oficio de montador es una combinación de técnica y creación artística que es difícil que se entienda, incluso entre las gentes de cine, sean hombres o mujeres. No es fácil reivindicar nuestro trabajo sin que parezca que estamos

intentando usurpar un lugar que no nos corresponde, así que al final con quien mejor nos entendemos es con nuestros compañeros y compañeras montadores y montadoras.

Estuve en Barcelona, en la asamblea en que se constituyó la AMMAC (Associació de Muntadores i Muntadors de Catalunya); fue muy emocionante. Después, gracias a la iniciativa de los catalanes, también en Madrid nos pusimos en marcha. Tuvimos que alquilar una sala de cine porque éramos quinientos. Y es que todo se monta: la publicidad, el cine industrial, desde *Gran Hermano* a *First Dates*, pasando por las series diarias españolas o las de las plataformas. Todas las imágenes que devoramos continuamente tienen un montaje.

No formáis parte de los derechos de autor...

Eso es muy difícil. Es verdad que le damos la forma definitiva a la película, a la obra, aunque los planos en que nos basamos ya existen, los ha hecho un operador, un director de fotografía, con una intención, un sentido de la luz, del encuadre... Esos planos tienen a unos actores que a su manera también son autores, trabajan con su propio cuerpo, con sus experiencias vitales, con su vida, son la carne de la película... Si nos ponemos, mucha gente tendría que participar de la autoría. Es muy complicado. En el documental sí que se podría hacer algo. Que el montador fuera coguionista o codirector. Porque en los documentales la aportación del montador es brutal. En el cine de ficción nos marca la historia, el guion. Yo en esto no me atrevería, pero en el documental muchas veces la aportación del montador es tanta o más que la del director. El montador se pasa meses trabajando y los directores no siempre están en todo el proceso.

Hay ocasiones en que las fronteras entre las labores del montador y las del director se difuminan. Por ejemplo, en el "cine de archivo" el director puede tener un montador al lado, pero su forma de trabajar es indistinguible...

A mí no me gustan estas fronteras tan tajantes entre director y montador. Por ejemplo, para esta próxima edición de los Goya 2019

están nominados dos montadores, Alberto del Campo y Hayedeh Safiyari, un montador-director, que es Fernando Franco, y un director-montador, que es Javier Fesser. Me parece estupendo, yo estoy a favor de esa difuminación.

Para acabar, dos preguntas. ¿Tú cuándo consideras que una película está terminada?

La pregunta sería: ¿hasta qué punto revisas el montaje de la película? Hasta que no te puedes ver en ella. Es lo que dice Walter Murch. Voy montando, reviso y reviso, luego dejo reposar las escenas unos días y trato de olvidarlas. Y vuelta a empezar, hasta que no me reconozco en el montaje, hasta que parezca que la ha montado otra persona. Cuando puedo ver la película sin ser consciente de los puntos de corte, es que el montaje está bien... en principio.

La última. ¿Cuáles son las actitudes con las que crees que alguien puede ser un buen montador o montadora?

Paciencia, resistencia física, sentido del ritmo, sentido de la narración, de estar en el mundo y empatía, saber colocarte en el lugar de los demás, saber vivir otras vidas. Además hay que tener buena salud para ser montador. También saber estar en tu sitio. Harold F. Kress, que fue un gran montador, contó que el consejo más importante que le dio Irving Thalberg, uno de los principales productores del Hollywood clásico, fue: "Tacto. El tacto lo es todo". No se puede ser bruto para ser montador. Hay que tener mucho tacto y saber cuándo puedes o no puedes decir algo. Si el director no está receptivo, no merece la pena insistirle en algo que no funciona. Aunque nos parezca que tenemos una solución al problema, es mejor esperar otra oportunidad, quizá esta surja unas semanas después. Realmente hay gente que no sabe estar en su sitio, que pierde los papeles con tal de decir una frase brillante o presumir de una buena idea ante el productor. Esto es horroroso.

El tacto lo es todo. El tacto es fundamental. Estar en tu sitio y no querer ponerte medallas nunca.

GRUPO DE INVESTIGACIÓN TECMERIN

El grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN) forma parte del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y está dirigido por el Dr. Manuel Palacio Arranz. Lo componen investigadores especializados en estudios sobre la televisión y el cine y su relación con la historia, las representaciones sociales de la comunicación audiovisual, las coproducciones y los procesos transnacionales ligados a la geopolítica del audiovisual, las políticas públicas e industriales y la integración tecnológica y la accesibilidad.

El grupo TECMERIN ha participado en proyectos competitivos, en acciones integradas y colaboraciones con otras universidades y entidades, así como en la celebración de encuentros y seminarios científicos. Otro de los objetivos destacables del grupo de investigación TECMERIN es avanzar hacia la internacionalización, lo que le ha llevado a iniciar varios de esos proyectos y acciones integradas en el entorno latinoamericano y europeo.

CUADERNOS TECMERIN PUBLICADOS

Cuaderno Tecmerin 1

Por una mirada ética. Conversaciones con Alicia Gómez Montano.

Autor: Carlos Gómez

2012

Cuaderno Tecmerin 2

Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador.

Autora: Susana Díaz

Prólogo: Enrique Urbizu

2012

Cuaderno Tecmerin 3

La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea.

Autor: Alejandro Melero

2013

Cuaderno Tecmerin 4

El mapa de la India. Conversaciones con Manolo Matji.

Autor: Asier Aranzubia

Prólogo: Enrique Urbizu

2013

Cuaderno Tecmerin 5

Verdad y Libertad. Escuchando a José Ramón Pérez Ornia.

Autor: Anto J. Benítez

2014

Versión extendida en <http://tecmerin.uc3m.es>

Cuaderno Tecmerin 6

La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes.

Autor: Rubén Romero Santos

Prólogo: Borja Cobeaga

2014

Cuaderno Tecmerin 7

Mujeres en el aire: haciendo televisión.

*Lola Álvarez, Carmen Domínguez, Matilde Fernández Jarrín,
Ana Martínez y María José Royo.*

Autoras: Concepción Cascajosa Virino y Natalia Martínez Pérez
2015

Cuaderno Tecmerin 8

El pasado es un prólogo.

Conversaciones con Emilio Martínez-Lázaro.

Autor: Farshad Zahedi

Prólogo: Borja Cobeaga

2015

Cuaderno Tecmerin 9

El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre.

Autora: Sonia García López

2016

Cuaderno Tecmerin 10

Joaquín Oristrell. Necesidad de Contar.

Autores: Vicente Rodríguez Ortega y Paula Iglesias

Prólogo: Borja Cobeaga

2016

Cuaderno Tecmerin 11

Pasar la batería. Guion de vida de Emilio Gutiérrez Caba.

Autores: Helena Galán Fajardo y Asier Gil Vázquez

Prólogo: Fernando Neira

2017

Cuaderno Tecmerin 12

Vivir y rodar. Conversaciones con Alfonso Albacete.

Autores: Alejandro Melero y Santiago Lomas

Prólogo: Fernando Colomo

2018

Cuaderno Tecmerin 13

La elección invisible. Encuentros con Luis San Narciso

Autores: Casimiro Torreiro y Ana Mejón

2018

Cuaderno Tecmerin 14

Respirar con la imagen. Conversaciones

sobre montaje con Teresa Font

Autores: Xose Prieto Souto y Gabriel Doménech González

Prólogo: Esteve Riambau

2018

PRÓXIMOS CUADERNOS TECMERIN

Cuaderno Tecmerin 15

En la frontera. Entrevista a Chus Gutiérrez

Autoras: Sagrario Beceiro y Begoña Herrero

2019

Todos los volúmenes se encuentran en línea en www.tecmerin.es

Teresa Font Guiteras es una montadora de origen catalán con más de cuatro décadas de carrera. Su trayectoria comienza en la Barcelona de los setenta, donde compagina sus primeras experiencias cinematográficas con el trabajo como montadora en TVE. Durante los ochenta se introduce en la industria del cine y se traslada a Madrid. A lo largo de todos estos años ha colaborado con directores como Joaquim Jordà, Vicente Aranda, Bigas Luna, Imanol Uribe, Álex de la Iglesia, Ramón Salazar, Terry Gilliam y Pedro Almodóvar, entre otros. Su labor ha sido reconocida con el Goya al Mejor Montaje por *Días contados* (Imanol Uribe, 1994) y el Premio Ricardo Franco del Festival de Málaga (2016).

Xose Prieto Souto es profesor en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Sus trabajos de investigación se han centrado en el ámbito de los estudios culturales y las prácticas audiovisuales.

Gabriel Doménech González es becario predoctoral en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Su tesis doctoral se centra en las nuevas formulaciones del cine de autor en el ámbito iberoamericano.

