

LAS BUENAS PRÁCTICAS EN LA SALA DE EDICIÓN:

El trabajo del montajista y el director en la industria audiovisual chilena.

Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo para  
optar al grado académico de Licenciado en Artes Audiovisuales Dramáticas.

Escrito por  
Cristopher Farfán Bustamante

Profesor Guía  
Álvaro Jordán Matesic

Abril del 2022  
Santiago, Chile.

## **Agradecimientos**

A Andrés y Liliana por creer en mi cuando yo apenas podía.

A Álvaro por la paciencia y la entrega para lograr esta humilde investigación.

A mis compañeros por darme la base de mi investigación.

A los montajistas entrevistados por sus experiencias y enseñarme su pasión por el montaje y el  
cine.

Y a mi familia, por darme su apoyo incondicional y ayudarme a mantenerme en pie en esta larga  
travesía.

## Índice

Introducción	4
Objetivos	11
Metodología	12
Marco Teórico	15
Una teoría del Montaje	15
La Materia Prima y Como se Forma la Historia	18
Ideologías del Montaje: Bazin y Eisenstein	21
El Trabajo en la Sala de Edición	25
Experiencias Dentro de la Sala de Montaje	34
Trabajo en Grupo y Trabajo en Equipo desde la teoría	44
Desarrollo	51
Hacia la Definición del Rol y las Características del Montaje	53
La Autoría del Montaje	59
La Relación Montajista-Director	63
Las Buenas y Malas Prácticas	69
Conclusiones	75
Bibliografía	81

## Introducción

El oficio del cine es reconocido como una de las artes que se distingue por ser la que reúne y necesita de diversos talentos para poder producir una obra. Productores, director de fotografía, camarógrafos, director de arte, sonidista, vestuaristas, maquilladores, hasta arquitectos, bailarines y/o músicos, son algunos oficios involucrados. Es en este ambiente que el director de una película se define como quien guía a todos en este esfuerzo humano para realizar cualquier obra audiovisual, desde un spot publicitario hasta un largometraje. En este sentido, una de las características más importantes que tiene nuestro rubro es el trabajo colaborativo.

El director, como lo expresan Dominga Sotomayor y Silvio Caiozzi, es la figura más importante dentro de una producción audiovisual, es quien toma la última decisión, quien tiene toda la película en la cabeza y quién le imprime el sello (Programa Escuela de Cine, 2015, 4:14). Además, su rol implica más que tener experiencia con habilidades técnicas, significa funcionar como un líder que es capaz de dar dirección a un grupo de personas talentosas (Mackendrick, 2006, p. xxix). A través de las etapas de pre y producción de un film se encarga de trabajar con un productor, el director de fotografía, director de arte, actores y demás para definir el dónde, cuándo, con quién y cómo se grabará la película. Y esto no es nuevo, pues en la corta historia del séptimo arte se ha escrito bastante sobre la relación entre un director y un director de fotografía o un director de arte, y los procedimientos formales que hay entre ellos. Aun así, luego de la grabación de todas las escenas del guión planificadas, sigue una etapa que se oculta en una sala, que hoy se hace frente a un computador y que esconde una mística. La edición es donde se unen todos los elementos dispares y quien esté a cargo de este proceso puede salvar o arruinar una película, por lo que, si el proceso de filmación es la creación, el proceso de edición de la película es la recreación (Hollyn, 2010, p. 1).

En la sala de edición está el montajista o editor y se perfila como una de las personas que pasa más tiempo junto al director. En el documental *Cutting Edge: The magic of movie editing* (Apple, 2004), diferentes directores y editores hablan de esta relación creativa-laboral como un matrimonio, con sus alegrías y discusiones, sus encuentros y desencuentros, pero siempre teniendo como objetivo hacer la mejor película que se puede obtener. En la sala de edición es donde dicen que ocurre el milagro del cine, y no son pocos los directores que definen esta etapa como la más importante de una película. En “*El momento del parpadeo*”, Walter Murch (2003) escribe que en la sala de edición existe una dinámica de soñador y oyente, donde el montajista es el encargado de hacer aparecer la película que el director tiene en su mente, a través de montajes y propuestas que puede o no aceptar el director. A veces, también el director va guiando al montajista a través de ideas que tenga este sobre su película (pp.40-41). Esta dinámica se asimila a ejercicio dialéctico donde una tesis se contrapone a los problemas y contradicciones de la antítesis de la cual surge la síntesis como conclusión y nuevo entendimiento. Por lo cual, como se ha interpretado con la dialéctica entre ciencia y arte (López, 1990, p. 188), es que la creatividad en el cine se puede potenciar por medio de la contraposición de ideas para llegar a un mejor resultado cinematográfico. A pesar de toda este ejercicio intelectual, sin embargo, la edición de una película no deja de ser un trabajo que está bajo la responsabilidad de un editor, quien debe escuchar las indicaciones y visión del director, pero también ver las posibilidades que tiene la película según el material grabado. Y es aquí cuando a veces, como en todo matrimonio, ocurren los problemas.

El hacer cine requiere de una cuota importante de emoción. Como artistas, es necesario poner a disposición de la obra nuestras experiencias personales, emociones, temores y esperanzas. Sin embargo, ello no es motivo para que debamos dejarnos llevar ni renegar de ellos,

más aún cuando el cine significa trabajar en equipo, donde hay más personas trabajando (o colaborando) para hacer en conjunto una película. Esta compleja realidad de la labor de un cineasta es posible por los años que tiene este oficio, durante los cuales se ha buscado la mejor manera de sobrellevar estos intrincados lazos laborales creativos.

Durante la historia del cine, sobre todo en los inicios del cine hollywoodense de los años 20, los procesos para hacer películas se asemejaban a la fabricación en cadena de automóviles Ford (Bordwell, 1997, p. 100). Cada persona tenía una función específica que debía seguir, casi de manera automática. Las áreas de fotografía, dirección, sonido, arte y montaje estaban especializadas en sus labores (Bordwell, 1997, p. 103), haciendo que el ejercicio creativo quedara un poco de lado por su costo en tiempo y dinero. Todo debía estar completamente planificado para maximizar la eficiencia del presupuesto. Más adelante en la historia del cine, muchos de esos procedimientos se fueron manteniendo y puliendo en la manera de hacer cine, sobre todo en consecuencia de los avances tecnológicos. Se empiezan a destacar a quienes hacían una buena fotografía, dirección o montaje debido sus trabajos, y el concepto de “autor” aparece con más fuerza (Bordwell, 1997, p. 370). Por otro lado, y más importante para esta investigación, puedo identificar la sala de edición como el lugar donde el artista hace cine debido a los siguientes antecedentes. El montajista fue obteniendo más relevancia y control sobre la obra, llegando a ser decisivo con respecto a qué plano o secuencia podría quedar finalmente en la película (Dziadosz, 2019, pp. 125-126). Sin embargo, elevar en la teoría al editor como quien tiene un control total sobre la película puede ser demasiado osado, ya que siempre a su lado están el productor ejecutivo como último filtro para velar por el valor comercial del film y, por otro lado, el director para velar por su valor artístico. Es así como nace la necesidad de crear un matrimonio entre el director y el editor. En el documental *The cutting Edge* (Apple, 2003),

Ridley Scott ironiza con esta relación diciendo que “si el matrimonio no va bien, el divorcio será muy feo”. En el mismo documental, Sally Menke, la fallecida editora de Quentin Tarantino habla que, mientras editaban Pulp Fiction, veía al director más que a su esposo durante los ocho meses de demoró la edición. Además, Menke añade que “el apoyo del editor es muy importante para el director porque le hace sentir cómo que pueden ver algo que no funcione bien y sentirse suficientemente cómodos para solucionarlo”.

Los editores y directores pueden pasar desde tres a seis meses juntos en una sala de edición en un proyecto de película. Incluso más. Suele decirse que lo que pasa en la sala de edición, se queda en la sala de edición. Prefiero pensar que esto se refiere a todas las decisiones que se tomaron y significaron dejar planos o secuencias fuera del montaje final, y no a situaciones complejas que hayan significado desencuentros o que hayan podido llevar a momentos de alta tensión. Me parece que estar en condiciones de estrés por el resultado de la película, la impaciencia de cumplir con las fechas de entrega, las frustraciones por no cumplir las propias expectativas de la película, sumado a los propios problemas personales que podemos tener todas las personas, hacen un caldo de cultivo para que haya momentos difíciles en esta relación. Podríamos encontrar problemas como el síndrome del trabajador quemado o “*burnout*”, donde los entornos laborales como la televisión o el cine ha puesto sobre la mesa las problemáticas que tiene trabajar en lugares de tanta sobre exigencia que, en muchos casos, trabajadores se han planteado el quitarse la vida (Smethurst, 2021). Es así que en estos lugares de trabajo creativos donde, tanto el director como el editor, se ven expuestos a un agotamiento que se va acumulando a lo largo de la postproducción al verse enfrentados a tantas incertidumbres sobre el mismo trabajo, como los problemas técnicos y/o personales, replanteamientos sobre la edición, trabajos extras fuera de la sala de edición, la sobre exigencia y la inseguridad de cómo

quedará la película, entre otros problemas, pueden afectar en la producción final, pero también en la salud mental de cada uno.

Cada dificultad y desasosiego que afecte a la relación dentro de la sala de edición podría provenir de múltiples factores, tanto internos como externos a la producción de la película. Desde mi punto de vista, ello no debería afectar la colaboración y relación entre el editor y el director. Sin embargo, hay una alta probabilidad de que directores y montajistas comenten que al menos una vez hayan tenido malas experiencias al trabajar con el otro si se les pregunta. En mi periodo de práctica escuché una historia donde el editor de una película había entregado la última versión de montaje de la película según los comentarios del director. La respuesta de este último fue que le pasara los discos duros con la última edición y el material para poder trabajarlos él mismo. Una semana después, el director muestra al editor su versión del montaje, con la indicación de que esa debía ser la edición final de la película. Entonces, ¿qué es lo que hace el editor o montajista? ¿Tiene el editor alguna participación creativa? ¿Por qué el director no edita sus propias películas? Son dudas que pueden aparecer al estar frente a este tipo de experiencias.

La relación entre el editor y director dentro de la sala de montaje es algo de lo cual poco se ha hablado, sobre todo en español. En Estados Unidos, dado su mayor industrialización y capacidad para hacer grandes cantidades de películas, es que abundan los manuales de editores de diversa índole, además de estar más especializados. Estos libros y manuales hablan desde lo técnico, pasando por la relación con los directores y productores, hasta maneras o pasos de cómo hacerse un espacio en la industria hollywoodense. Es por eso por lo que este estudio busca ser un aporte al debate y la reflexión respecto de cómo construimos esta relación profesional y creativa dentro del contexto cinematográfico nacional, definiendo ciertas prácticas las cuales ayudarían a

llevar la relación entre editor y director hacia la obtención de los mejores resultados posibles, tanto en términos personales como profesionales con el resultado de la película.

En este sentido, la psicología y sociología nos pueden nutrir de ciertas ideas para analizar el complejo trabajo detrás de una película y de la etapa de edición. La teoría de los grupos de trabajo (Tuckman, 1965), la felicidad subjetiva y el trabajo colaborativo (Ramírez, Orozco y Garzón, 2020) son algunos de los términos usados para estudiar el trabajo de equipos en entornos empresariales y educacionales, y que en este estudio serán llevados al entorno cinematográfico para profundizar en la naturaleza de complementariedad y colaborativa en la etapa de edición de una película. Dada la naturaleza de la extensión de este estudio, es que sólo revisaremos brevemente estos términos con el fin de nutrir la discusión sobre lo que ocurre en la sala de edición. El aportar en la reflexión respecto a cómo se puede manejar y mejorar las relaciones en la sala de edición será el principal objetivo de esta investigación.

A través de las siguientes páginas se buscará estudiar la relación de existe entre el montajista y el director en la finalización de una película. Por esto, el objetivo será responder la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles serían las buenas prácticas entre el editor y director que promuevan un trabajo de colaboración creativa en el contexto cinematográfico chileno? ¿Qué podemos averiguar de las experiencias de otros montajistas sobre este tema? En este sentido, y a partir de las ideas de los entrevistados, es que habrá que responder cuestiones con respecto a cuál es la naturaleza de las decisiones que debe tomar un editor en la sala de edición, por qué los directores no editan sus propias películas, cuál es el rol que tiene el editor en el corte de una película y cómo destrabar los posibles problemas que pueden surgir en la relación editor-director. A partir de lo anterior, la idea será identificar las decisiones que toma un editor y director en la sala de edición, identificar las ventajas y desventajas que conlleva que el editor sea

a la vez el director, determinar las responsabilidades creativas del editor con respecto a una película, diagnosticar las posibles dificultades entre el editor y el director a la hora de trabajar en la sala de edición, y finalmente, proponer un marco de buenas prácticas dentro de la sala de edición para cuidar la importante relación entre el editor y director. De esta manera, con las ideas aportadas desde otras áreas del conocimiento y del quehacer artístico, es que encontraremos la manera de dibujar unos lineamientos para hacer de la sala de edición un lugar que potencie la creatividad y la exploración.

Diversos directores y teóricos del cine se han referido a la naturaleza del montaje cinematográfico. Desde que Edwin Porten se dio cuenta que si juntaba distintas tomas podría crear una historia, incluso poder influir emocionalmente en los espectadores (Apple, 2003), es que el montaje pareciera haberse convertido en algo más importante que sólo pegar planos consecutivos, sino que “en manipulación de planos para construir otro objeto: el filme” (Aumont, 2008, p.57). Andrea Chignoli piensa el montaje como la tercera escritura del guión de la película (Feenstra, 2019) y la montajista española Teresa Font define la sala de edición como un confesionario (Catalán, 2016). Así, comentarios sobre cómo es la vida dentro de la sala de edición cambian dependiendo a quién se le pregunte, sin embargo, ello no afecta en la importancia que tiene finalmente la labor del editor. Montar bien una película, para Tasrkovsky (2002) es no perturbar la relación orgánica de las escenas y de los planos entre sí, ya que no es sencillo dar con las interconexiones y relaciones de las tomas dado que es un proceso costoso donde se busca esa unión entre tomas a través de los cortes donde va emergiendo la sustancia del material filmado (p. 141). Ese algo que no se sabe qué es pero que aparece en el montaje es lo que muchos llaman cine. Toda obra filmica es el resultado de un montaje (Gallardo, 2008), y para ello se necesita el trabajo del editor y director en conjunto. Creo que aprovechar las

habilidades que suelen ser más comunes en el editor y director, más allá de las consideraciones sobre quién es el dueño de la pieza audiovisual y quién tiene la decisión final, expande las posibilidades de poder crear espacios y oportunidades creativas a través del trabajo en conjunto del editor con el director.

Es así, que la hipótesis de esta investigación es que el trabajo entre montajista y director es fundamental y de una naturaleza de complementariedad que es crucial para un buen montaje final. El director debe tomar muchas decisiones durante la producción, pero el editor es quien debe tomar miles de decisiones durante la edición de una película, una secuencia o escena (Pearlman, 2009). Desde esta naturaleza colaborativa es que el director tiene algo que contar y el editor es quien podría filtrar y refinar el trabajo de las imágenes y sonidos grabados en la producción para coincidir las intenciones del director con los que pueden entregar la filmación. A través del respeto, dinámicas y acuerdos de trabajo por medio de una comunicación efectiva aceptadas por ambas personas es que el trabajo colaborativo concatena todo aquello útil y disponible para su aparición (Montiel, 2018, p. 9).

## **Objetivos**

- Objetivos generales:
  - o Proponer un marco de buenas prácticas en la relación del editor y el director dentro de la sala de montaje en el contexto de la producción cinematográfica chilena.
- Objetivos específicos:
  - o Comprender los límites y responsabilidades creativas del editor en la sala de edición.

- Identificar las ventajas y dificultades que tiene que el editor sea a la vez el director de la película.
- Conocer el tipo de decisiones que toma un editor en la sala de edición
- Diagnosticar las posibles dificultades entre montajista y director a la hora de trabajar en un proyecto cinematográfico.

## **Metodología**

Esta investigación se realizará mediante el estudio y revisión de bibliografía referente a montajistas y directores que han publicado sus experiencias, como por ejemplo “En el momento del parpadeo” (Murch, 2003) o “Así se hacen las películas” de Sídney Lumet (1995) A través de esta bibliografía se buscarán momentos y reflexiones de los autores sobre el trabajo que se realiza en la sala de edición. A través de ellos es que se busca encontrar puntos comunes de cómo poder encontrar soluciones a posibles problemas que ocurran en la sala de edición entre el editor y el director. Más allá de revisar el trabajo intelectual que hay en el montaje de cómo tomar las decisiones con respecto a los planos y cómo estos ayudan a desarrollar una historia, nos centraremos en la relación humana y laboral dentro de la sala de edición y cómo el tener o no prácticas de trabajo que potencien las capacidades del editor y director afecta en el resultado del corte final.

Para nutrir esta investigación y que se contextualice más allá de las experiencias personales de los montajistas, es que se buscará enmarcar el trabajo del editor y director en un entorno de trabajo colaborativo, en tanto ambos actores sean relevante en la toma de decisiones y de su influencia creativa en el resultado final de la obra. Esta idea de colaboración emerge como

una necesidad en las producciones cinematográficas en la medida que una película necesita de diversos talentos para su realización. De esta manera, la psicología y la sociología nos servirán para mirar más allá del oficio y adentrarnos escuetamente en las necesidades profesionales que tienen lugar dentro de este oficio. De esta manera, se buscará la definición de grupo a través de las definiciones propuestas por la RAE y de la investigación realizada por María Constanza Prado (2004), lo que nos dará pie a definir y diferenciar el trabajo en grupo y el trabajo en equipo por medio de diferentes autores e investigaciones. Es así, que podremos traer a colación a Irvin Janis (1972) y sus definiciones e investigación sobre de las decisiones en grupo y los problemas que ocurre al interior del grupo cuando éstos tienen un nivel de cohesión que no les permite tomar buenas decisiones. Esto corresponde a lo que se llama *pensamiento en grupo* y dicha teoría la llevaremos al ámbito de la sala de edición con el objetivo de revelar las complejidades que tienen los editores y directores a la hora de tomar decisiones en conjunto luego de trabajar mucho tiempo juntos.

Estudiar la historia de la evolución del cine, sobre todo del montaje en términos de su evolución tecnológica, nos ayudará a comprender mejor los cambios en cómo se relacionaba el editor con el director y el material de la película. Por esta razón, se realizará un breve repaso histórico de este oficio, poniendo el foco en los hechos históricos más relevantes que afectaron el tipo de definiciones que toma el editor frente a una producción cinematográfica y su director, como, por ejemplo, las transformaciones tecnológicas, el sistema de producción y la aparición de la teoría de autor. Por otro lado, el contexto histórico nos llevará a diferenciar el sistema de estudio cinematográfico y la realización en el cine independiente. Estos dos modos de producción, los cuales definiremos brevemente a partir de la literatura existente, prefijan, entre otras cosas, el alcance de las decisiones que puede tomar el editor. Es así como se investigarán

las maneras en que estos dos modelos de industria pueden ser capaces de afectar en las decisiones que tomen los editores y directores dentro de la sala de edición. Esta indagación será relevante para entender la relación entre montajista-director dentro del modelo de producción imperante en el cual se producen las cintas chilenas y así configurar este manual de buenas prácticas según la realidad nacional.

Además de la revisión anterior, se visionarán entrevistas y documentales referentes al tema. El más reconocido es el documental *Cutting Edge* del 2004 dirigido por Wendy Apple, donde se entrevista a diferentes directores y editores para comentar la importancia de la edición y cómo puede afectar la narrativa de la película y la lectura de los espectadores. Finalmente, se realizarán diversas entrevistas a editores del circuito nacional para complementar y/o contrastar la bibliografía mencionada con sus propias experiencias. Esta búsqueda será una de las más importantes, dado que otorgará una visión sobre cómo es la actual relación de los editores con los directores en Chile a la hora de tomar decisiones dentro de la sala de edición. El contexto de la industria cinematográfica nacional propone ciertas oportunidades y amenazas para la producción. El escaso financiamiento, la posibilidad de los directores de tener mayor libertad creativa y una industria relativamente pequeña pueden ser variables importantes a la hora de hablar del nivel de relación y compromiso que hay entre el editor y director en un proyecto cinematográfico. Es así como, a través de los personajes reales involucrados y sus experiencias, podremos encontrar más información que pueda ser útil para descubrir otros factores en la edición de una película que nos ayudarán a enmarcar las prácticas que sería positivo fomentar dentro de la sala de montaje.

## **Marco Teórico**

En las siguientes páginas se recopilará información necesaria para entender conceptos relacionados al trabajo del montajista y la relación de trabajo que se forma con el director en la sala de edición. De esta manera, se realizará una revisión teórica sobre el montaje con el fin de conocer los principales fundamentos de la edición. Luego, continuaremos con un repaso histórico sobre la evolución del trabajo de montaje, desde los primeros cortes de celuloide hasta la era digital para identificar los principales métodos de trabajo y sus evoluciones con el tiempo. Además, revisaremos algunas experiencias previas sobre el trabajo de montaje en la actualidad, y para finalizar, se hará una breve definición sobre trabajo en equipo y la teoría de grupos para trabajos de alto rendimiento, la cual ayudará a puntualizar el trabajo del director y montajista como un trabajo colaborativo.

### **Una teoría del montaje.**

Definir el montaje bajo una sola teoría es casi una tarea imposible. La historia nos señala que cada teoría dependerá de la época y del punto de vista del escritor que teorice sobre lo que significa este trabajo. A pesar de ello, hay algunos puntos relevantes que nos servirán para determinar las singularidades esenciales este trabajo.

Se puede decir que el montar o editar se puede separar en trabajo técnico y en trabajo creativo. El trabajo técnico del montaje puede venir el su origen del concepto. En ingeniería o teatro, el montaje tiene relación con el proceso de construcción de maquinaria, como también con la fase preparatoria de una obra teatral (Morales, 2013). El uso de herramientas muy especializadas puede dar pistas del carácter técnico del oficio del montajista. La moviola y los computadores han sido y son los instrumentos con los cuales se han creado las películas. Ante

todo, el cine es un trabajo técnico que ha ido estableciendo ciertos procedimientos de la profesión (Aumont, 2008). Sin embargo, es a partir de ese trabajo técnico que aparecen las oportunidades y el trabajo creativo del editor.

Sánchez (1994) dice que “producir o reproducir movimiento parece ser la meta del cine, concepto verdadero, pero, incompleto” (p. 44). Esta producción de movimientos se produce ya que el cine se trata de un arte de la combinación y de la disposición, que mueven imágenes, sonidos y gráficas en composiciones y proporciones variables (Aumont, 2008). Esta organización de diversos elementos ha hecho teorizar a diferentes personas en la historia. Martin (2002) cita a Jean Cocteau, quien dice que una película es una escritura en imágenes, y al Alexandre Arnoux que habla del cine como un lenguaje que posee su propio vocabulario, sintaxis, elipsis, gramática, entre otros elementos (p. 21). Este lenguaje se entiende que se da en el montaje ya que es en esta etapa donde se le da orden a los elementos que lo conforman. Para Aumont (2008), “el montaje se podría definir, en sentido amplio, como la presencia de dos elementos fílmicos, que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomados por separados, no produciría” (p. 66). Esto hacer presentar un símil a la dialéctica y a la teoría del montaje que tenía Sergei Eisenstein. Ya en su manifiesto sobre montaje sonoro, firmado además por Pudovkin y Alexandrov, presentaban que “el perfeccionamiento del montaje, en tanto que medio esencial de producir un efecto, es el axioma indiscutible sobre el que se ha basado el desarrollo del cine” (párr 4), haciendo que el montaje sea el factor creador de la película. El carácter dialéctico presente en esta labor pasa porque cada toma debe incluir algo que encuentre su respuesta en la toma siguiente, de esta manera se crea una tensión psicológica que es resuelta por la continuidad de las tomas (Martin, 2002).

El efecto producido por el cambio de plano a través del corte es natural para nosotros, lo que puede resultar peculiar si pensamos que no existen antecedentes de este efecto en alguna forma artística visual previa. En la práctica, cada película está cortada veinticuatro veces cada segundo produciendo aquel movimiento dentro de un contexto, por lo que el cambio de plano sería un cambio más grande que nos es fácil de asimilar en base al contexto dado de la película (Murch, 2003). Lindgren (1954) nos complementa todavía más el por qué:

“La justificación psicológica más elemental del montaje, considerado como método para representar el mundo físico que nos rodea, estriba en la posibilidad de reproducir un proceso mental por el cual una imagen visual sucede a otra, conforme nuestra atención se detiene en uno u otro punto. Si interpretamos eso por medio de la imagen cinematográfica, que reproduce el movimiento, llegamos a obtener una reproducción tan auténtica como la vida misma, en tanto que el montaje reproduce nuestra normal manera de ver.” (p. 72)

El editor o montajista se configura hasta aquí como una persona capaz de manejar un lenguaje complejo debido a la fuerza excepcional que posee por el hecho que funciona a partir de la reproducción fotográfica de la realidad (Martin, 2002). No tiene una estandarización clara como nuestro alfabeto. Este creador debe aprender el arte de la narración, pero a través de imágenes en movimiento. Contar historias se ha estudiado desde la época de Platón, pero hacerlo con imágenes trae consigo complejidades que llevan apenas recién cien años. Sin embargo, esto no quiere decir que aún no sepamos cómo conjugar todas estas complejidades, pues cada vez conocemos y comprendemos más y mejor las posibilidades que tiene este medio artístico. Diversos autores han trabajado durante muchos años estudiando este reciente lenguaje para identificar cuál es la materia prima esencial y cuáles son las características que debe tener.

Identificar cada una de estas variables es la labor de los editores para poder armar finalmente una historia. Al respecto, Aumont (2008) escribe:

“También, la primera función del montaje (primera, porque es la que apareció en primer lugar, pero también porque la historia posterior del cine no ha dejado de confirmar su preponderancia) es la función narrativa. Todas las descripciones clásicas del montaje consideran, de manera más o menos explícita, esta función como la función normal del montaje; desde este punto de vista, el montaje asegura el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación que, globalmente, es una relación de causalidad y/o de temporalidad diegéticas: bajo esta perspectiva, se trata siempre de conseguir que el «drama» sea mejor percibido y correctamente comprendido por el espectador.” (p. 64)

### ***La Materia Prima y Cómo se Forma la Historia***

En “The cutting edge” (2004), Quentin Tarantino dice que, al igual que una nota es el elemento mínimo en la música, para el cine, el elemento mínimo sería el *frame* o el fotograma. Aun así, no existe un consenso claro con respecto a esto, aunque puede ser relevante dado que es la materialidad con la que trabajan los editores. Sin embargo, creo que pensar que el elemento mínimo es el fotograma, sería producto de una limitante técnica de las cámaras graban en imágenes fijas. Además, esta afirmación dejaría de lado el sonido, elemento importante que se mide en tiempo y no en fotogramas.

La materialidad con la que se ejerce el montaje, la cual se trabaja en la edición, es el plano. Este concepto suele tener muchas acepciones y a veces su significado depende del área y etapa de la producción de una película. Este concepto, para el trabajo del montajista y para esta

investigación, se puede establecer como lo que ha capturado la cámara y grabado los equipos de sonido durante el rodaje, lo que incluye claquetas, movimientos equivocados o accidentes y que el montajista debe separar y depurar (Aumont, 2008).

Teniendo en cuenta la definición de cuál es la materia prima con la cual se trabaja en la sala de edición, esto hace abrir el análisis con respecto a las funciones del montaje. Desde el análisis de Aumont (2008), la palabra función puede tener dos significados en este ámbito. El primero se relaciona para denominar al *efecto* del montaje, lo que remitiría a algo que se puede verificar según a una descripción de casos concretos. El segundo, es que se puede provocar una confusión entre ‘efecto de montaje’ y efecto-montaje, a lo cual este último se relaciona a lo que el autor llama ‘principio de montaje’ (p. 65) Además, agrega que esta visión plantea que la aparición del montaje provocó la liberación de la cámara, el fin de la limitación del plano fijo en las películas, y por consecuencia, un cambio estético en la manera de hacer los filmes. Aumont (2008) continúa agregando que, producto de ello, nace la función narrativa, la cual denominan la función normal del montaje, ya que ésta asegura el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación de causalidad y temporalidad, donde el drama puede ser naturalmente entendido por el espectador (p. 64). Por otro lado, el mismo autor suma al análisis que esta función fundamental se opone a otra función, que es el montaje expresivo, que significa que el montaje no es medio sino un fin en sí mismo al buscar expresar sentimientos o ideas a través del choque de imágenes (pp. 64-65). Sin embargo, estas dos clasificaciones no se limitan a estar en forma pura dentro de las películas, sino que la gran mayoría de ellas recurren a una u otra dependiendo de las necesidades narrativas que tenga la película (Martin, 2002).

Sin prejuicio de lo anterior, Aumont (2008) hace otro análisis desde una perspectiva más racional y sistemática. En este esquema, lo que era el “efecto” en el análisis anterior, aquí se

traduce como “creación” o “productiva” del montaje. Estos conceptos se refieren principalmente a la idea de crear o producir algo que no se tenía anteriormente con los planos de manera individual y aislada. Dicho de otra manera, el montaje siempre es productiva en cualquier tipo o forma que se utilice dado que el montaje, como principio, es en sí una técnica de producción de significantes y emociones. (p. 66) A partir de aquí, el autor identifica 3 funciones:

La primera es la función sintáctica, la que refiere a las relaciones formales que unen a cada plano, son reconocibles como tal y más o menos independientes de sentido. Esta función pueden dividir en efectos de enlace y efectos de alternancia. El primero refiere a la continuidad de la representación a través del raccord o de algunos efectos como el fundido encadenado que, al ser tan reconocidos en su significado, establecen puntos de relaciones entre los planos. El segundo se refiere a la simultaneidad del montaje alternado o la comparación a través del montaje paralelo (pp. 67-68).

La siguiente función es la semántica. Según Aumont (2008), es la más importante y universal ya que es la que se encargaría de dar sentido a lo que vemos. Aquí se puede distinguir:

- La producción de sentido denotado, donde principalmente es lo que describiría el montaje narrativo, denotar el espacio y tiempo concreto de la historia.
- La producción de sentido connotado, cuando el montaje pone en relación dos elementos para producir un efecto de causalidad, de paralelismo, comparación, o cualquier otro efecto, por lo que se relaciona con el montaje expresivo. (p. 68)

La tercera función para Aumont (2008) es la rítmica, donde el autor habla de que el cine, muy desde sus inicios, se propuso caracterizarla como música de la imagen, tanto una combinación de ritmos visuales. No obstante, esta idea es desestimada porque los ojos no

perciben los ritmos con la misma sensibilidad que los oídos. De esta manera, el autor realiza una separación entre dos ritmos fílmicos heterogéneos:

- Ritmos temporales, los cuales tienen una guía del ritmo en la banda sonora, sin excluir a las formas visuales del cine experimental.
- Ritmos plásticos, que se dan por la organización de la superficie del cuadro a través de sus luces, colores, intensidad, etcétera (p. 69).

Presentar estas funciones de manera separada no significa que se den de manera individual en el corte de un plano a otro. El autor profundiza que el cambio de plano puede producir diferentes efectos a la vez: el paso de un plano a otro puede producir una continuidad temporal y espacial de enlace que a la vez produce un efecto narrativo en la continuidad de la historia, y asimismo puede contener un sentido connotativo a través del contraste de las reacciones entre los personajes, y que, al mismo tiempo, los planos pueden estar ligados a un ritmo dado por la banda sonora. (pp. 69-70)

### ***Ideologías del Montaje: Bazin y Eisenstein***

Esta esquematización de las funciones del montaje nace de una profunda disputa entre 2 importantes visiones del montaje. Históricamente, ambas visiones han sido radicales en sus planteamientos ya que no poseen ningún punto en común. Además, estas dos teorías del montaje han entregado a este arte dos maneras diferentes de ver el cine y el montaje, sin olvidar su vocación filosófica con respecto al cine como arte de la representación y de la significación con vocación de masas. (Aumont, 2008)

Para efectos de esta investigación, retomaremos las ideas de Aumont (2008) con respecto a este tema.

Una de estas tendencias, según Aumont (2008), establece a grandes rasgos sus bases en una idea de desvalorización del montaje como tal, producto que éste debe estar bajo la subordinación de representación realista del mundo buscando la “transparencia” del discurso fílmico. (p.71) Esta idea es defendida por Bazín, y Aumont la resume en que los defensores de esta idea ven que el mundo real no tiene un sentido a priori, sino que tiene una ambigüedad y que el cine debe ser fiel a esa ambigüedad, o al menos intentarlo (p. 72). En este sentido, lo principal es que las situaciones cinematográficas deben pertenecer al mundo real y no tener alguna significación con antelación, ya que así se logra esa ambigüedad esencial (p. 73). Para Bazin, “cuando lo esencial de un suceso dependa de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido” (p. 77). Sin embargo, contraponen Aumont (2008), para la mayoría de los casos el montaje no puede quedar prohibido, por lo que la representación se puede dar por medio de una sucesión de planos discontinuos, aunque bajo una delimitada y clara transparencia del discurso (p. 74). Esta transparencia se logra a través de una impresión de continuidad y homogeneidad mediante el trabajo formal del “raccord” o enlace, muy característico del cine clásico donde en el cambio de plano trata de mantener a ambos lados del corte los elementos de continuidad (p. 77).

Por otro el otro lado, una teoría opuesta a la idea de la transparencia es la del montaje como técnica de producción de sentidos y de afectos, ya que lo considera como el elemento central del cine (Aumont, 2008, p. 71). Esta teoría hace referencias a las películas soviéticas de la década de 1920 y su principal defensor fue Eisenstein, quien proponía que el cine no tenía la obligación de ser fiel a la realidad, sino que hacía un juicio ideológico formando un discurso sobre ella. (p. 81) En este sentido, cada fragmento fílmico, refiriéndose a lo que Eisenstein llama unidad de discurso, no necesariamente al plano (p. 82), está encadenado bajo la idea de conflicto

que proviene del materialismo dialéctico, y que se puede dar en la interacción entre fragmentos o también en el interior de los fragmentos (p. 83). Esta concepción del montaje tiene en sí misma la función productiva mencionada anteriormente por Aumont (2008), ya que tiene la misión de producir sentido a precisamente a través del montaje por sí mismo. (p. 84) Además, asume el sonido como parte importante en la producción de discurso ya que participan a la par en la construcción del sentido discursivo, dejando de ser meros complementos o de estar supeditados a las necesidades de la imagen (p. 85). Todas estas consideraciones hacen que el discurso fílmico de Eisenstein tenga por objetivo influir en el espectador, haciendo del cine un vehículo de sentido predominado, buscado y dominante asumiendo una analogía entre los procesos formales del cine y el funcionamiento del pensamiento humano (pp. 85-86)

Ambas formas de concebir el montaje, la de Bazin y la de Eisenstein, son histórica y artísticamente relevantes para el montaje dado que presentaron ciertas leyes del montaje que hoy son parte de nuestro repertorio a la hora de trabajar la materialidad del cine. Estos repertorios no son rígidos y los podemos ver a la vez en una misma película. En ese sentido, el montaje actúa como un articulador en la totalidad y en la tonalidad, produciendo que cada una de las tomas se perciban en dentro de un plano dramático, donde la secuencia adquiera valor y sentido en relación con los elementos anteriores y con los que le siguen (Martin, 1993). Las diferencias entre Bazin y Eisenstein son más difusas cuando se habla de un cine lento o rápido, ya que la narratividad y la expresividad a veces van de la mano:

“En la mayoría de los casos, un montaje normal puede considerarse ante todo narrativo; en cambio, un montaje muy rápido o muy lento es más bien un montaje expresivo, pues el ritmo del montaje cumple entonces una función directamente psicológica. [...] Pero es evidente que no hay una división clara entre ambos tipos de montaje: hay efectos de

montaje que incluso son narrativos y sin embargo poseen un valor expresivo.” (Martin, 1993, p. 146)

Actualmente no se habla de reglas de montaje, sino que de guías de montaje. Estas guías buscan otorgarle un sentido de orden a la obra a través de pautas que han funcionado a lo largo de la historia cinematográfica. Una de ellas son los elementos de continuidad y de raccord, los mismos que provienen del cine clásico y del montaje transparente creado por D.W. Griffith (Apple, 2004). Para Martin (1993), uno de estos elementos de continuidad es el de la regla de los 180 grados, muy usada para los plano-contraplano, donde la cámara debe mantenerse de un lado de la recta imaginaria que conecta los dos personajes, para así no confundir a los espectadores. Además, Martin (1993) identifica otros elementos como la continuidad estructural, que busca que dos planos tengan semejante composición para asegurar una conexión visual, y la continuidad material, que sitúa a los personajes en un mismo lugar o espacio a través de la repetición de elementos visuales (pp. 153-154). Por otro lado, Murch (2003) se cuestiona sobre cuál es el corte ideal. De esta forma, llega a la conclusión de que la respuesta debe tener seis criterios: un buen corte debe responder a la emoción del momento; hacer avanzar el argumento; estar en un momento donde el ritmo sea interesante y adecuado; respeta la dirección de la mirada, del interés del espectador; respetar el plano bidimensional de la pantalla; y respetar el espacio de tridimensional de la acción (p. 31). Estos seis criterios están en orden de importancia, siendo la emoción mucho más importante que los demás. A pesar de ser una regla totalmente arbitraria para el autor, existe un lado práctico, ya que “si la emoción es adecuada y el argumento avanza de un modo interesante, con un buen ritmo, el espectador tenderá a no darse cuenta o a no conceder importancia a los problemas de montaje concernientes a elementos de menor importancia” (p. 32).

Más allá de las reglas que uno podría enunciar, parece ser que hay elemento central que cruza la historia y las necesidades del trabajo de montaje. La búsqueda de emoción a través de imágenes en movimiento es una de las necesidades de este trabajo. Ya sea desde el trabajo de un montaje transparente e invisible o por la manipulación y creación de discurso por medio de un montaje dialéctico, el hombre por necesidad se ha movido a expresarse a través de imágenes (Sánchez, 1994). Pero esa expresividad no respeta reglas, por lo que es el trabajo del montajista romper las convenciones establecidas para encontrar, finalmente, lo que según Murch (2003) es lo más importante: la emoción.

“La invención de la edición creó un nuevo arte y un nuevo lenguaje, un lenguaje que puede llevarnos en un abrir y cerrar de ojos de un vasto desierto a enfrentar los misterios del destino humano. Un corte puede unir millones de años, conectando el pasado prehistórico con un futuro imaginario. La edición puede desacelerar el paso del tiempo o acelerarlo. La manera en que se da el corte puede sorprender al público o hacerlo reír. La selección y duración de la toma afectan cómo respondemos a lo que vemos en la pantalla” (Apple, 2004).

### **El Trabajo en la Sala de Edición**

Sánchez (1994) define al montaje como lo que “deberá entenderse como el conjunto de operaciones destinada a ordenar, cortar, ajustar sincrónicamente un material filmado” (p. 55). Generalmente, este proceso es visto como independiente con respecto a todo el proceso de producción de una película, donde se cataloga de manera simple al montaje como el momento de la organización de los planos del filme, en cuando al orden y duración de los mismos (Marcel, 2002, p. 144). Sin embargo, para Sánchez (1994), el rodaje también viene a ser algo así como la

puesta en escena del montaje descrito en el guion técnico ya que desde que se escribió la película se tenía pensado ciertos planos o tomas (p. 54). Por otro lado, Aumont (2008) dice que el montaje, bajo su aspecto original, es de una técnica especializada donde se conjugan tres grandes operaciones, las cuales son selección, combinación y empalme, y éstas tienen por objetivo conseguir una totalidad, o sea una película.

A pesar del avance de los años, los procedimientos técnicos y creativos del montaje siguen manteniéndose. Sin embargo, la jerarquía del trabajo y los medios de producción, como las industrias principalmente en Hollywood, han hecho algunos cambios en el flujo de trabajo de este departamento. No obstante, las definiciones antes señaladas pueden hacer referencia al trabajo que se realiza en una sala de montaje actualmente. En este sentido, Aumont (2008) desarrolló y especificó las grandes etapas que suelen producirse en el trabajo de montaje:

Una primera etapa consiste en *decouper* (desglosar) el guion en unidades de acción y, eventualmente, en desglosar éstas para obtener unidades de rodaje (planos). Estos planos durante el rodaje engendran varias tomas (ya sean idénticas, repetidas hasta que se juzga el resultado satisfactorio para la realización; ya sea diferentes, obtenidas, por ejemplo, «cubriendo» el rodaje con varias cámaras). El conjunto de estas tomas constituye los *rushes*, a partir de los cuales comienza el trabajo de montaje propiamente dicho, que consta de tres operaciones indispensables: Primero, hacer una selección, entre los *rushes*, de los elementos útiles (los que se rechazan constituyen los descartes). En segundo lugar, se hace un enlazado de planos seleccionados en un cierto orden (se obtiene así lo que se llama un “fin a fin” o una “primera continuidad”. Finalmente, en tercer lugar, se determina con un nivel preciso la longitud exacta que conviene dar a cada plano y los empalmes (*raccords*) entre estos planos (Aumont, 2008, p. 54).

Este método de trabajo fue de cierta manera consolidándose en el tiempo, pero tiene su razón en cómo los montajistas, a lo largo de la historia, fueron perfeccionando el oficio.

Históricamente, el trabajo del montajista fue meramente técnico y práctico, e incluso durante las primeras producciones era el mismo director quien montaba sus películas. En la década de 1900, el director era quien tomaba la mayor parte de las decisiones, en todos los ámbitos. Era el productor y el director al mismo tiempo, también escribía sus propias historias, escogía a los empleados de la compañía, hacía las localizaciones y diversas otras cosas. Luego de que el operador de cámara o el personal del laboratorio revelaban las cintas, era el mismo director quien montaba la película (Bordwell et al., 1997). A medida que pasaba el tiempo, el cine fue creciendo y aumentando su calidad fílmica. Como los directores eran responsables de todo el proceso, ellos mismos fueron los que buscaban la creación de un producto de calidad. Bordwell et al. (1997) escriben que el proceso de montaje era la etapa donde se buscaba la estructura narrativa para unir ciertos eventos o efectos que culminasen de una manera satisfactoria (p. 138). Así, poco a poco, y gracias también a la aparición de diversos aparatos tecnológicos, el proceso de montaje se fue especializando. En este sentido, Diadosz (2020) comenta:

“La edición como profesión fue tomando forma gradualmente en las décadas de 1920 y 1930. La palabra 'editor', como observa Rachael Low, 'surgió de una incómoda mezcla de las funciones de editar el guion, escribir los títulos, pegar la película y arreglar una película insatisfactoria con tijeras y cemento. En otras palabras, no se trataba de 'montar una película', que era un privilegio y una carga del director, y no se trataba de construir una narrativa, que en el cine de ficción se esperaba que fuera el trabajo de un escritor. Un "cortador" ordinario de la década de 1910 simplemente estaba armando una película

siguiendo meticulosamente el guion y el desliz de continuidad. Un editor de pleno derecho, dos décadas después, estaba tratando el metraje, arreglando sus imperfecciones e insuficiencias y mejorándolo por encima del nivel de una simple reconstrucción de la estructura del *découpage*.” (pp. 119-120)

El proceso de montaje por este tiempo se realizaba mediante el corte del celuloide con tijeras o una guillotina luego de que se marcara el punto donde se quería hacer el corte. Luego, mediante pegamentos y cintas se empalmaba el siguiente plano. Este procedimiento de montaje se mantuvo durante muchos años hasta la aparición del montaje no lineal o digital, donde las máquinas como la moviola se dejaron de usar paulatinamente a finales de la década de los noventa e inicios del siglo XXI.

El avance y la profesionalización de la industria cinematográfica para inicios del siglo XX produjo diferentes reestructuraciones en la manera de hacer películas. La aparición de este montador en pleno derecho vino por la necesidad de producción y de hacer cada vez más películas. El director tuvo que delegar cada vez más responsabilidades, la figura del productor apareció y también la de un experto técnico que se encargaba de pulir el montaje hasta tener uno definitivo. No obstante, el director aún estaba muy presente en este proceso, generalmente trabajando en el corte provisional (Bordwell et al., 1997). La aparición del sonido también fue un factor importante dentro de los cambios en la producción y en la definición del trabajo de montajista. Bordwell y los demás autores describe que la suma del trabajo sonoro, aún más especializada por los aparatos técnicos para la labor, separó al director de manejar su propia película en la edición. Debido a esto es que los directores no podían pasar tanto tiempo en la supervisión del montaje, pero también hubo una mayor uniformidad en cuanto a la manera de

hacer las películas (p. 272). Dado su sistema de producción, en Estados Unidos estandarizaron su sistema, tal como lo describen Bordwell et al. (1997):

“Pieza a pieza, ladrillo a ladrillo: a menudo el cine de Hollywood evoca metáforas de la arquitectura y la albañilería. [...] Los realizadores de Hollywood lo llamaron montaje o edición, un término cuyos equivalentes ingleses, *cutting* o *editing*, están asociados con el recorte del material sobrante.” (p. 67)

Debido al nivel técnico y artístico que había alcanzado la industria cinematográfica de Estados Unidos, se tomaron decisiones con respecto a su producción, lo que volvió a generar cambios en la organización del trabajo dentro de las mismas realizaciones. Los procesos de producción se estandarizaron teniendo similitudes con la producción en cadena (Bordwell et al, 1997). Los estudios cinematográficos, como la Metro Goldwyn Mayer, eran los responsables de cada película, quienes contrataban a los productores, directores y todos los técnicos que trabajaban en una película. En este contexto, los departamentos de cada área estaban separados entre sí ya que se producían diferentes películas a la vez y en diferente estado de avance. El director generalmente podía realizar hasta 6 películas al año, por lo que era normal que entrara a la producción una semana antes de que se comenzara a rodar y el montaje de la película era responsabilidad del jefe de montaje del estudio. (Lumet, 2000) Una de las cosas que pudo haber promovido esta estandarización fue el uso del corte invisible, siendo su principal promotor el director D.W. Griffith, uno de los principales precursores de esta técnica. Esta técnica era una de las usadas en la época para montar las películas, y fue potenciada por el sistema de estudios:

“Podríamos seguir el camino marcado por Hollywood y limitarnos a etiquetar una narración tan minuciosamente motivada como «invisible». El orgullo que siente Hollywood por su maestría oculta implica que la narración es imperceptible y discreta. El

montaje no debe dejar resquicios, la cámara debe estar «subordinada al discurso fluido de la acción dramática» (Bordwell et al., 1997, p. 26)

Este trabajo invisible hacía también invisible a los propios editores, quienes estaban bajo la supervisión del editor jefe (Apple, 2004). Aun así, este sistema de producción tuvo nombres importantes. En el departamento de montaje de los estudios de la Metro Goldwyn-Mayer, la montajista jefe Margaret Booth era quien tenía la última palabra por sobre los directores. Es conocida por ser muy respetada en dichos estudios, era quien tomaba las decisiones sobre los cortes finales y varios le temían cuando tenían que ir a su oficina porque, según hablan en el documental “The cutting Edge”, eso podía significar que la película no estaba bien. En este sentido, Sindy Lumet (2000) comenta su experiencia con respecto a la figura del editor jefe en este sistema de producción:

“El editor jefe veía la película montada incluso antes que el director. De hecho, el director podía no ver su película hasta que estaba terminada del todo. Era corriente que estuviera fuera haciendo otra película. [...] El editor montaba la película a medida que se iba rodando. Cuando el primer montaje (montaje provisional) estaba listo, se enseñaba al editor jefe, que podía señalar algunos cambios. A continuación, el productor veía la película. Después de que sus sugerencias eran incorporadas, la cinta se mostraba al vicepresidente que estaba al cargo de la producción” (pp. 156-157).

Es así como las decisiones del montaje las tomaba el departamento de montaje y no el director:

““Aparte del sistema descrito, ciertas reglas, no sólo de edición sino de cómo rodar las películas, fueron establecidas por el departamento de montaje. Por ejemplo, todas las

escenas tenían que ser «cubiertas». [...] Un plano máster general, usualmente con la cámara estática, de toda la escena; un plano medio de la misma escena; un plano de ella con él en escorzo a la altura del hombro (la escena completa); un plano de él con ella en escorzo a la altura del hombro (la escena completa); un plano de ella sola; un plano de él solo; un primer plano de ella; un primer plano de él. De este modo podía eliminarse cualquier frase o reacción que se consideraran inoportunas. Ergo, «las películas se hacen en la sala de montaje» [...] El editor jefe asistía a los visionados, y si consideraba que a una escena le faltaba «cobertura», daba la voz de alarma al vicepresidente encargado de la producción, o incluso al jefe de estudio, que ordenaba el rodaje de material adicional.” (Lumet, 2000, pp. 157-158)

El sistema cinematográfico de estudios prevalece hasta la actualidad. Sin embargo, las relaciones y la manera en que se hacen las películas han cambiado. Debido a la aparición de la Nouvelle Vague y el concepto de autor, los mismos artistas del cine comenzaron a identificar quienes hacían mejor su trabajo en cada área, por lo que los directores empezaron a tener más reconocimiento respecto del trabajo que hacían en las películas, asumiendo la condición de autores (Bordwell, 1997). De esta manera, el director logra tener mayor independencia en las decisiones artísticas, y en consecuencia, respecto del corte final. El montajista fue obteniendo mayor relevancia en las decisiones del montaje, también producto del pensamiento de que la película se hace en la sala de edición. No obstante, las decisiones finales siempre pasaban por el director, cuestión que hasta hoy se mantiene.

Los avances tecnológicos ha sido uno de los causantes de que los métodos de trabajo cambien con el paso del tiempo, y la llegada del cine digital no fue la excepción. Tal como pasó en la historia del cine con la llegada del sonido, la implementación de la edición digital también

tuvo la desconfianza de los cineastas más tradicionales. En este sentido, Murch (2003) dedica varias páginas con respecto a este tema.

En su libro, Murch (2003) escribe sobre la evolución que tuvo en los primeros años del siglo XX el paso del cine analógico al digital, cuestión que tiene sus ventajas, pero también sus complicaciones, sobre todo al comienzo de su implementación. No obstante, Murch (2003) da cuenta de los millones de millones de combinaciones de montajes que se pueden obtener con sólo unos cientos de planos, y de cómo ésta es una de las grandes cosas que la edición digital vino a facilitar (p. 96). Esta observación no es menor, ya que también aporta a que los cambios y pruebas de combinaciones sean mucho más rápidas. En este mismo sentido, esas pruebas no son destructivas como en el montaje analógico, sino que en el digital se maneja información sobre los planos, por lo que el material está a salvo de cualquier cambio que se quiera hacer (p. 97). Otras ventajas de la edición digital son que se necesitan menos personas para trabajar en la sala de edición, hay mayor facilidad de acceso al material, una preservación de las diferentes versiones, una sofisticación del sonido, integración de los efectos especiales y, quizás los más importantes para la producción en general, es que el director puede revisar el trabajo y que los costes para editar son menores (pp. 98-101).

La capacidad de que el director pueda revisar el trabajo ha producido un cambio en las relaciones de trabajo que se venían dando con el sistema de estudio y el trabajo con el celuloide. Como decíamos anteriormente, las revisiones eran luego del revelado de uno de los cortes terminados. El digital hace posible que, por medio de un sistema de pantallas, el director pueda ver los cortes y hacer comentarios en medio del proceso de edición (Murch, 2006, p. 127). Además, los sistemas digitales hoy en día permiten una movilidad del trabajo sin perder los materiales de origen, ya que el traslado del trabajo realizado requiere sólo de un archivo con

información sobre lo que “se hace” con el material original, lo que los montajistas conocen como el proyecto de la película. Murch (2003) dice que esta ventaja sirve además para que futuros cineastas y montajistas trabajen con el material real de la industria, incluyendo el material que no llegó a usarse en la película oficial, y así se enfrenten a los desafíos que tiene un montajista profesional al comparando su trabajo con las de los montajistas de la industria. (p. 139)

Por último, uno de los temas relevantes es la disminución en el costo de montar una película. En primer lugar, el paso del cine digital supuso una disminución de los costos en el revelado del celuloide para poder trabajar. Debido a que se usa información digital para trabajar, el positivado era solamente una vez cuando se terminaba el montaje de la película (p. 99). Por otro lado, se necesitaba menos gente para trabajar, no era necesario tener tantos asistentes para sincronizar y buscar las tomas en el celuloide. Hoy esos problemas se solucionan con la organización dentro del software de edición, con sus notas y marcas digitales que no afectan al material original. Esta solución también ayuda a que el montajista pueda agregar las notas (si lo desea) al mismo programa digital, sin afectar el material. De esto mismo se desprende que entre editor y director pueden hacer las versiones que estimen convenientes sin necesidad de gastar en revelados para poder ver y testear. Hoy todo se puede ver a través de una pantalla.

En plena era digital, podemos ver el cambio que ha tenido y los efectos que ha tenido el cine digital. Los costos de acceso para poder editar son bajísimos en comparación con otras épocas. Y podemos ver a través de internet las ediciones que pueden llegar a hacer personas que muchas veces están alejadas del rubro cinematográfico, pero que gracias a la tecnología pueden editar y contar una historia, por más breve que sea. Sin embargo, Murch (2003) considera que no todo es completamente bueno, por lo que contraargumenta:

“Lo cierto es que la facilidad de acceso no produce automáticamente mejores resultados. La sensación de que “cualquiera es capaz de hacerlo” puede llevar fácilmente a un plato estropeado por demasiados cocineros. Hoy día todos podemos entrar en una tienda especializada y comprar por poco dinero pigmentos y artículos por los que los artistas del Renacimiento hubieran pagado fortunas” (pp. 138-139).

A pesar de ello, la posibilidad de acceso por los bajos costos ha hecho que plataformas como YouTube se pueblen de personas anónimas que quieran difundir sus conocimientos en cualquiera de los ámbitos imaginables (incluido el desconocimiento y desinformación). El cine es uno de esos tantos temas que se difunde y se enseña libremente posiblemente debido su omnipresencia, tanto en términos de producción como de consumo, desde la televisión hasta plataformas digitales y cursos online. La posibilidad de que hoy podamos tener un computador, donde podamos editar una película que pueda estrenarse en una sala de cine, hace posible la existencia de estos creadores de contenido y el potencial de descubrir a los editores de las siguientes generaciones.

### **Las Experiencias Dentro de la Sala de Montaje**

“Alguna vez he leído que tal película estaba «perfectamente montada». No hay forma de que pueda saber si es así o no. Puede parecer mal montada porque estaba mal rodada, y de hecho puede ser un milagro de la edición que la historia tenga un mínimo de sentido. Al contrario, la película puede parecer muy bien montada, pero quién sabe lo que se quedó en el suelo de la sala de edición” (Lumet, 2000, pp. 162-163).

La sala de edición puede ser “un campo de batalla” tal como se titula la entrevista de Melissa Mutchinick y Eva Noriega a tres montajistas argentinas. La etapa de edición de una

película no es tan visible como el rodaje, ya que ésta se realiza casi siempre, sino siempre, en una sala de edición. Quienes trabajan durante la edición son el director y el o la montajista y, aunque no siempre ha sido así, pueden estar meses sentados frente a pantallas trabajando en cada corte de la película. En el documental “The cutting Edge” (Apple, 2004) la narradora dice que el montajista “se ha vuelto el colaborador más importante del director, no hay otro miembro del equipo que pase tanto tiempo trabajando con el director”.

Pese a que el oficio del editor lleva mucho tiempo y trayectoria con los miles de películas existentes, este oficio carece de una forma estandarizada de trabajar ya que puede variar dependiendo de diferentes aspectos. Una de las variables es la componente emocional con la que se debe trabajar en la sala de edición. La montajista Lucía Torres Minoldo, en la entrevista “El montaje, un campo de batalla” (Mutchinick y Noriega, 2021), dice:

“Me parece que el proceso de montaje es un proceso profundamente intelectual, y estoy convencida de que también usamos nuestra intuición, sobre todo en el momento en el que tenemos que tener cierta disposición emotiva frente al material y poder escuchar lo que éste propone” (p. 4).

La montajista Andrea Kleinman responde que ella “preferiría hablar más de sensibilidad que de intuición, porque me parece que en nuestro trabajo hay un componente sensible y emotivo que opera a la par de la parte lógica y metodológica” (Mutchinick y Noriega, 2021, p. 6). Walter Murch en “The conversation” (Ondaatje, 2002) entrega luces sobre la conexión que debe haber a la hora de trabajar en una película:

“Me sintonizo para ver las cosas de cierta manera cuando estoy trabajando en una película. Una de tus obligaciones como editor es empaparte de la sensibilidad de la

película, hasta el punto en que estés atento a los detalles más pequeños y también a los temas más importantes. Esto también se aplica al jefe de cada departamento. Estoy seguro de que es muy similar a cómo se relaciona un director con los intérpretes de una orquesta.” (pp. 29-30).

Parece ser que “intuición” o “sintonía” son palabras válidas para definir la conexión que puede crear el montajista con la película. En ese sentido, Valeria Racioppi aporta otra palabra relevante:

“Yo pensaba en permeabilidad, porque la intuición supone que es algo que uno aporta, cuando en realidad sucede, hay proyectos en los que podés tener una permeabilidad mayor con el material, una mayor sensibilidad, y a partir de ahí surgen las ideas que podrían llamarse intuitivas. La teoría cognitiva dice que la intuición es una respuesta que surge de un conocimiento internalizado, algo que solamente es posible si ya conocemos al menos un poco con qué estamos tratando. Hay que tener en cuenta que las películas llevan un tiempo y un proceso para que tomen forma, recién después de haber atravesado ese tiempo, de haberse apropiado del material, de dejarse atravesar por él, de haber sido permeable en lo personal, es que se pueden tener esas respuestas cognitivas que son las intuiciones.” (Mutchinick y Noriega, 2021, p. 6).

Karen Pearlman (2016) hace un trabajo de análisis con respecto al trabajo dentro de la sala de montaje. En este sentido, el trabajo en la sala de edición lo comprara con el popular juego de mesa Scrabble. Pearlman (2016) dice que el pensamiento es una actividad en el cerebro y que la reorganización de las fichas en el juego de mesa no es parte de la acción, sino que es parte del pensamiento. Por ello, cuando en la edición estamos organizando y reorganizando las escenas y secuencias es necesario tener y conocer las piezas para tener pensamientos y tomar decisiones.

Sin embargo, el trabajo de edición no es responsabilidad de una sola persona, sino que de la dupla director-editor, por ello, Pearlman (2016) complementa:

“La mente del director con su sentimiento por la historia, la emoción, la imagen y el sonido, trabajan con la mente del editor de una manera complementaria para que las dos mentes se fusionen, con el material filmado, en un sistema cognitivo integrado.” (p. 222)

Este dúo, según la investigación de Pearlman, no posee una horizontalidad en las decisiones finales, sino que más bien que la palabra final siempre es del director (p. 226). A veces parece que se espera que los editores sean capaces de leer la mente del director. “A veces me molestaba con ella porque no me leía la mente cien por ciento del tiempo, no me bastaba con que me la leyera el ochenta por ciento del tiempo”, decía Quentin Tarantino en el documental de Wendy Apple (2004) al recordar el trabajo de edición de Pulp Fiction. En contraste, Walter Murch tiene otra visión del rol del montajista:

“El editor es como el defensor del público. Un editor sólo ve lo que está en la pantalla, y no lo que pasó durante la filmación, y eso es lo que verá el público. Trato de no ir al plató, de no ver a los actores sin su vestuario, de no ver nada más que las imágenes que me llegan de la filmación.” (Apple, 2004).

Esta visión sobre el editor va más allá de los deseos internos del director con respecto a su película. La idea de Murch nos muestra al espectador como una variable relevante a la hora de editar una película. Sobre todo si se piensa en el cine con vocación de audiencia, el editor puede ser quien encause de la mejor manera una película, haciendo que el “cómo editar le puede salvar la vida al director” (Apple, 2004). Steven Spielberg agrega también:

“Yo creo que el montajista siempre es más objetivo que el director. Porque el editor no estuvo presente en el rodaje. Él no escogió el elenco. El editor no planeó las viñetas. No se inundó a sí mismo con un año y medio de preproducción.” (Apple, 2004)

El montajista es uno de los colaborador más importante dentro de la cadena de producción de una película, pero aun así puede haber problemas o discrepancias:

“Por otro lado, a veces los directores y editores sienten las cosas de manera diferente porque el director está profundamente sintonizado con el material y las actuaciones, y el editor aún no ve su potencial para ir en una dirección particular. En estos casos, es muy importante intentar sincronizar a través del director.” (Pearlman, 2016, p. 228)

Estas diferencias pueden ir más allá de una cierta sintonía, o en la capacidad que tenga el editor. Puede ser que a veces, esa misma asincronía pueda tener relación con aspectos de la misma película, con la visión de mundo que tenga el director y que quiera hablar la película, ya que para Valeria Racioppi es un factor relevante a la hora de conseguir esa sintonía:

“Por eso tampoco puedo trabajar en cualquier película, sino comparto algunas cosas de la visión del mundo del otro es muy difícil que pueda traducirla en una forma fluida para esa otra persona que está dirigiendo. Si bien el montaje se trata de un procedimiento muy racional, no sigue una lógica a priori, sino que construye su propia lógica, sus propias pautas.” (Mutchinick y Noriega, 2021, p. 6)

Para soslayar lo más posible estas diferencias, a veces se crean procedimientos para trabajar y que esas diferencias no afecten al desarrollo y la finalización del montaje. Sin embargo, es importante tener en cuenta que las metodologías de cada montajista no sirven para otros editores, ni siquiera para todos los proyectos. En este sentido, Lucía Torres Minoldo dice:

“Cada método depende de los proyectos a trabajar, pero también de la instancia en que nos sumamos al proyecto, porque no es lo mismo empezar con una película de ficción en la que te dan a leer el guion y podés hacer devoluciones, que llegar a una película donde ya se filmó todo y hay que adaptarse al material existente [...] Hay un montón de variables que requieren de creatividad para saber cómo afrontar cada proyecto, para lograr el mejor equilibrio entre lo que la película necesita, lo que el director o directora buscan y lo que una puede ofrecer desde su tiempo, su energía y su conocimiento.”  
(Mutchinick y Noriega, 2021, p. 7)

Además, Andrea Kleinman hace una distinción entre la metodología que ejecutan cuando son proyectos de ficción y de documental:

“Para mí la ficción es un trabajo más lúdico, que tiene que ver con el trabajo propio de cortar, de sacar una escena, de moverla de lugar, de cambiar un plano, de mover piecitas. En cambio, en el documental hay un desafío permanente de resolución de cuestiones, una amenaza que flota, que parece que en la ficción no pasa, o pasa menos, que apunta a descubrir si la película aparece o no. Trae consigo la posibilidad del fracaso, de que finalmente no exista, que con ese material no pueda haber película posible.” (Mutchinick y Noriega, 2021, p. 6)

Sin embargo, cualquiera sea el proyecto, Pearlman (2016) dice que el trabajo del montajista es el más teórico de entre todos los departamentos de la producción. La autora afirma que los editores ven todas las escenas, todas las tomas (tanto buenas como malas), y mientras lo hacen piensan en lo que podría ir junto, en qué pasa si se pone un plano delante de otro, y lo prueban. Así, Pearlman (2016) entiende que “el primer corte es una hipótesis, se pregunta «¿encaja todo así?»» La editora lo mira, no está del todo bien, refina la hipótesis, hace otra teoría

de cómo encaja” (p. 224). Este trabajo generalmente no lo hace el director, y existe la figura del editor por diferentes razones. Una es el cansancio que hay después de todo el proceso de preproducción y rodaje de una película, lo cual hace que el director termine agotado. En ese sentido, el editor Kevin Tent dice que “cuando [los directores] llegan a la sala de edición la primera semana han perdido la mitad de su energía. Son una sombra de lo que eran antes.”

(Apple 2004) Por otro lado, Murch dice que hay aspectos prácticos que son importantes de tomar en cuenta:

“El editor es el único que tiene tiempo para lidiar con todo el rompecabezas. El director simplemente no lo hace. Para ver realmente toda la película que el director ha filmado, y revisarla y ordenarla, para reequilibrar todo eso y hacer notas muy específicas sobre pequeños detalles que a veces son extremadamente significativos, esto recae en el editor.”

(Ondaatje, 2002. p. 30-31)

De esta forma, el trabajo del editor se presenta como una labor que tiene un gran nivel de responsabilidad con la película. En este sentido, en el video “Should Directors Edit?” (Sven Pape, 2021) del canal de YouTube This Guy Edits, Karen Pearlman conversa sobre este tema, y llegan a la conclusión que la frase de “lo que pasa en la sala de edición se queda en la sala de edición” podría considerar todo lo que ocurra a nivel personal, pero más importante, todo lo que quedó y lo que no quedó en la película (sean tomas, planos, escenas o secuencias). Además, dicen que esto hace que al final se le dé el crédito al director de la película terminada, donde el editor, según Pearlman, es quien toma las miles de decisiones que se toman en la sala de edición. Por esto algunos plantean la idea de transformar el área de montaje en una etapa más de equipo que tan individual. Pearlman (2016) comenta que es importante mirar de otra manera el trabajo en la sala de edición, llevándolo a un ámbito más colaborativo entre la dupla del editor-director.

Lo siguiente es una de sus experiencias, pero representa una de las situaciones a la que los editores se enfrentan diariamente:

“Primero, el director entra y dice: "Mueve esta toma antes de esa". Unos minutos más tarde, cuando he suavizado los bordes de la relación disparo a disparo, para que el corte en sí funcione, el flujo general todavía no es el correcto, no se siente bien. El director sugiere que intente poner diez fotogramas más. Sugiero: "¿Podríamos probar otro enfoque? En lugar de decirme qué hacer, intenta decirme lo que estás buscando y descubriré cómo hacerlo". Mi teoría es que permitir a un editor este espacio para la creatividad receptiva es una forma de galvanizar la habilidad, el conocimiento y la inteligencia kinestésica del editor para crear lo que el director está buscando.” (p. 225)

Para Murch, finalmente el trabajo del editor es aprovechar todo el material que le ha dado el director para revelarlo de tal manera que se sienta como uno solo, un despliegue natural de las ideas que tiene el filme. Además, para él, ser editor tiene una cuestión de orquestación ya que se organizan imágenes y sonidos de una manera que sea interesante, misteriosa y comprensible para el público (Ondaatje, 2002). Sin duda es una gran responsabilidad, y a veces, puede ser demasiado para una sola persona. Es por eso por lo que la delegación de tareas puede ser una opción importante en este ámbito, lo cual transformaría la etapa de edición en un momento mucho más colaborativo que el existente entre sólo dos personas. Andrea Kleinman comenta su postura, sobretodo desde su posición de mujer dentro del rubro audiovisual:

“Como proyecto personal estoy tratando de concebir la tarea de edición como un trabajo en equipo. Cuando fui mamá noté muchas limitaciones a nuestras carreras ligadas a cuestiones de género, que ya existían antes [...] pero me parece que las mujeres compartimos problemáticas como la poca disponibilidad horaria, horarios cambiantes y

raros, trabajos a distancia y atendiendo a las tareas de cuidado, y creo que entre varias podemos nutrirnos. [...] El esquema de trabajo del editor, que edita solo y sin asistente ni coeditor, es un invento, que hace que las películas y las historias que vemos estén contadas sólo por personas que no tienen a nadie a su cargo: padres que no se encargan de sus hijos, hijos que no se encargan de sus padres, etcétera, porque son jornadas laborales desquiciadas que dejan afuera a muchísimas mujeres.” (Mutchinick y Noriega, 2021, pp. 11-12)

Otro de los fenómenos que ocurren en la sala de edición tiene relación con el reconocimiento del trabajo del montajista dentro de la sala de edición. Pearlman (2016) comparte su experiencia con respecto a este punto:

“La otra experiencia común es cuando el director da siete notas generales y se aleja. Cuatro de ellos son sobre tomas que quiere volver a poner en el corte en algún lugar y dos son sobre estructura. [...] Horas más tarde el director regresa, todas las tomas que quería están de vuelta y la estructura está funcionando. Pero no de la manera que esperaba. He tomado, durante las pocas horas que estuvo fuera, literalmente cientos y cientos de decisiones sobre qué toma, dónde y por cuánto tiempo, qué fotogramas cortar, dónde disolver, cómo el sonido y la música crearían una dinámica con la imagen. Cuando regresa, está contento. Siente que sus elecciones han sido buenas. "Buenas notas", digo. "Buen corte", dice él, reconociendo que cortar y dirigir no son lo mismo.” (pp. 225-226)

Finalmente, lo que nos queda por delante es que el conocimiento por el trabajo realizado es sumamente importante. Las decisiones y la manera en que enfrentan el proceso de edición los directores y editores son diferentes, y a veces la verticalidad de los cargos sobrepasa la línea de lo que es mejor para el trío director-editor-película, tanto a nivel de exigencias de tiempo, como

del modelo de trabajo y la relación que existe entre el editor y su director. Sobre esto, Pearlman (2016) menciona que:

“La colaboración editor-director es interpretativa, y requiere que se active la inteligencia de los editores, que sus capacidades de toma de decisiones sean comprometidas, y sus talentos particulares a los que se les da espacio para estirar las piernas. [...] “El director hace una propuesta y completas la frase, ese es el trabajo del actor”. Más adelante en el camino, también es el trabajo del editor, y al igual que los actores, los editores hacen un mejor trabajo si se les reconoce su capacidad única para hacerlo, sin que nadie tenga miedo de que su autoridad de toma de decisiones esté siendo despojada.” (Pearlman, 2016, p. 226).

Sin duda que el trabajo de la sala de edición es muy complejo de analizar desde sólo la experiencia cinematográfica. Si sólo tomamos en cuenta esto, estaríamos privándonos de conocimientos que quizás aún no podemos visualizar en nuestra labor como comunicadores. Aprendizajes y estudios desde la psicología, puede ayudarnos a entender más nuestro espacio de trabajo y cómo se forman estas relaciones de trabajo que pueden sobrepasar los límites labores para entrar al mundo personan de cada director y montajista. El trabajar desde una interioridad difícil de sistematizar como la intuición, propone un escenario rico en análisis por la manera en que se toman las decisiones en la sala de edición. Eso sumando a todo lo que sucede en la sala de edición para llegar a las decisiones finales junto con el director, vuelve a la sala de edición un lugar donde las reglas de trabajo son escasas, pero las decisiones tomadas de manera conjunto son incalculables.

## **El Trabajo en Grupo y Trabajo de Equipo desde la Teoría.**

Anzieu y Martin (1971) develan que la palabra *grupo* proviene del italiano *gruppo*, y que era usada principalmente en las bellas artes para referirse al grupo de individuos que se dedicaban a la pintura o esculpidos. Luego, el concepto pasaría a los artistas franceses y sería usado por primera vez en la literatura por Molière, en el texto “Poème du Val-de-Grâce”, de 1669. Los autores escriben que, posterior a estos hitos, la palabra se extiende rápidamente por el lenguaje común llegando a referirse a la reunión de elementos, seres de alguna categoría u objetos.

Actualmente, la Real Academia Española define *grupo*, entre otras acepciones, como “pluralidad de seres o cosas que forman un conjunto, material o mentalmente considerado”(s.f., definición 1). Por otro lado, la misma RAE tiene una definición exclusiva para *grupo de trabajo*, la que versa como el “conjunto o equipo que en una escuela organiza el profesor o constituyen los alumnos para realizar en común una tarea” (s.f., definición 1). Considerando la definición de la RAE, cabe suponer que pueden encontrarse grupos de trabajo en otros contextos distintos a los educacionales, como por ejemplo el cinematográfico.

Para ir un poco más allá, las ciencias sociales tienen una vasta literatura sobre el concepto de *grupo*, ya que la palabra puede tener diferentes definiciones donde se matizan y precisan los alcances de ésta según los diferentes criterios que se tomen en cuenta al momento de teorizar el concepto. Estos criterios consideran desde la interdependencia de los miembros en relación con sus vinculaciones, la interacción por el nivel de participación del conjunto, la estructura y organización, hasta criterios psicoanalíticos o de identidad, o perceptivo-cognitivos. En este sentido, Prado (2004) entrega una definición de grupo que puede servir para enmarcar el trabajo en grupo dentro del ámbito audiovisual:

“Un conjunto de individuos que interaccionan cara a cara y son interdependientes en la consecución de una meta, y que producto de esta interacción se perciben y reconocen como parte de un todo (el grupo), construyen y comparten una identidad común que les permite autodefinirse como tal. A la vez, la existencia de un grupo puede ser reconocida, por agentes (o grupos) externos a él.” (p. 13)

Si bien definir qué es un grupo podría servir también para comprender mejor cómo operan los conjuntos de personas que trabajan para alcanzar un objetivo en común, la literatura ha diferenciado los conceptos de *grupos de trabajo* y de *equipos de trabajo*. En este sentido, algunos escritos definen al *grupo de trabajo* como un espacio donde los miembros comparten información, ideas y experiencias que facilitan el trabajo de otros, pero no tienen responsabilidad de sobre los resultados del conjunto, sino que sólo sobre los individuales (Ander-Egg, 2005). Además, cada miembro del grupo está bajo la supervisión de alguien con mayor jerarquía, como la de un directivo, y cumple las tareas que les entrega dicho superior, haciendo que la colaboración sea entre los directivos y los empleados individuales, pero no necesariamente entre los empleados (Malpica et al., 2014). Por otra parte, los *equipos de trabajo* son un conjunto de personas que están orientadas hacia el logro de una tarea en común, y están compuestos por un número reducido de personas, las cuales deben adoptar funciones según los recursos y habilidades propias para conducir al grupo en un ambiente de respeto y confianza (Valverde-Obando, 1989). Un equipo de trabajo es algo más que sólo un conjunto de personas que trabajan bajo la dirección de un individuo, más bien son personas con habilidades complementarias que tienen un objetivo en común, cuyo cumplimiento depende de cada uno de los miembros. Así, los sujetos del equipo dependen entre sí para desempeñar su trabajo y, a diferencia del grupo de trabajo donde el directivo tiene la autoridad para la toma de decisiones, en el equipo de trabajo es

el conjunto el que toma las decisiones según los conocimientos y experiencias de sus miembros (Malpica, et al., 2014).

A simple vista, se puede intuir que un trabajo en equipo es mejor que uno de grupo, ya que las ventajas para el individuo son que se trabaja con menos tensión al compartir las responsabilidades y, en consecuencia, también los premios y reconocimientos (Gómez y Acosta, 2003). Sin embargo, el trabajo en equipo trae consigo conflictos de poder al aprender a ser dependiente e independiente, además de problemas de conocimiento, personalidad, de habilidades y de disposición a colaborar entre ellos, los cuales requieren una integración y cohesión del grupo humano que, generalmente por diversos errores, se va arreglando a medida que se aprende haciendo (Valverde-Obando, 1989). Es importante que los liderazgos o directivos sepan diferenciar entre los equipos y los grupos de trabajo tradicionales. Al tener en cuenta esto, las estrategias que se tomen dentro de cada grupo humano deben tener una coherencia con las reglas y principios con las cuales funcionan. Hacer lo contrario generaría confusiones, pues un grupo de trabajo podría ser tratado como un equipo, donde los miembros tienen mayor responsabilidad, o bien un equipo podría ser tratado como un grupo, donde el directivo supervisa el trabajo individual de sujetos sin relación entre ellos (Malpica et al., 2014).

De alguna u otra forma, llevando esta teoría al cine, específicamente al montaje, parece ser que ninguno es mejor que otro. El trabajo entre director y editor parece necesitar una cierta horizontalidad que permita el intercambio de ideas y visiones de manera fluida, aunque lo esencial es que, en cualquiera de las dos visiones, esté claro el modo de trabajo con el cual se relacionarán. El tener un objetivo en común, como lo es la realización de una película en la sala de edición, propone una responsabilidad con la cual ambos se debiesen hacer responsables de sus

decisiones. Sin embargo, esta horizontalidad propone otros desafíos y problemas que pueden aparecer producto de la simbiosis que pueden llegar a tener editor y director.

Los estudios respecto a la psicología laboral y a las organizaciones humanas en torno al trabajo pueden dar luces sobre las relaciones que se dan en torno a la unificación de fuerzas para la consecución de un objetivo en conjunto. Estas ideas pueden aplicarse al ámbito cinematográfico, ya que un grupo humano se reúne bajo ciertas reglas para la producción de una obra audiovisual. En el caso de la edición, estas ideas pueden aplicarse de igual manera, ya que hablamos de un mínimo de dos personas que deben dialogar, discutir y trabajar para la creación de una película. Como en todo grupo humano, la retórica a utilizar en la sala de edición debe ser coherente con la relación que se quiere llevar durante todo el proceso de montaje. Estas reglas deben estar en función del rol que cada persona asuma. Sin embargo, en un entorno laboral y de equipo de trabajo, las categorías de “editor” y “director” podrían no ser suficientes para establecer las posibles normas retóricas de trabajo entre ellos.

La construcción de un grupo, más que por la necesidad de un montajista o director para una película, puede estar dada por otras necesidades. Prado (2004) hace una revisión de la estructura de un grupo, la cual dice que es un retrato de la dinámica del grupo ya que todos poseen una estructura particular, al ser el resultado de las interacciones entre los miembros que van configurando las pautas y modelos de relaciones interpersonales. Este movimiento consigue su estabilización haciendo que, en la misma estructura, los intercambios sean predecibles y pocos ambiguos. De esta manera, se reducen las posibles tensiones y enfrentamientos, incrementando la fluidez de la comunicación, la interacción y la eficacia (p. 17).

Para que estas interacciones se den bajo la estructura de grupo, existen algunos elementos importantes que componen su estructura. Para Prado (2004), el primero son las posiciones y

estatus de sus integrantes. Ésta dice que cada miembro posee diferentes características personales, psicológicas, socioeconómicas, entre otras, que definirán la posición del individuo dentro del grupo. Éstos crearán un estatus que reflejará un patrón predominante de influencia entre los miembros del grupo (p. 18). El segundo elemento es el rol, el que define como las obligaciones y conductas que están asociadas a una posición en particular y cuyo desempeño se vincula con la estructura del grupo, con las expectativas de los miembros y con las características personales de quien ocupe la posición. Es así como ejercer un rol, además de cómo espera que el otro lo ejerza, provoca una dinámica que genera orden, pero cuando se rompe esa lógica, puede también producir conflictos (p. 20). El tercer elemento son las normas o reglas de conducta, que representan expectativas compartidas dando un marco de acción para que las acciones de los integrantes del grupo sean predecibles y coherentes (p. 22). El incumplimiento de las normas suele ser sancionado por el mismo grupo, aun así, existen jerarquías en las normas según su valoración, el rol o estatus de cada uno que darán mayor o menos permisividad para incumplirlas. El regular el comportamiento disminuye la inseguridad y los conflictos, de esta manera favorece la coordinación para conseguir los objetivos y así estimular la cohesión grupal (p. 23). Esta cohesión es el último elemento de la estructura, ya que son los vínculos existentes entre los miembros lo que produce que el grupo se mantenga y exista (p. 24). Los grupos muy cohesionados tienen una serie de ventajas como la de tener una atmósfera amistosa y cooperativa, con decisiones compartidas, los líderes tienden a actuar de forma más democrática, el nivel de conflicto es bajo, los miembros están motivados, tienden a la productividad, la eficacia y a desarrollar su propia cultura de grupo. Por otro lado, los grupos con baja cohesión tienen a desintegrarse debido a la pérdida de interés por el mismo (p. 25).

La creación de grupos tiene consigo más ventajas que desventajas, ya que “ninguna disciplina posee todos los conocimientos y destrezas que requiere la intervención de varias disciplinas” (Valverde-Obando, 1989, p. 19). Aun así, la psicología ha encontrado algo a lo cual debemos poner atención, y que precisamente se desprende de una excesiva cohesión del grupo. El psicólogo social Irving Janis escribió en 1972 sobre el *Groupthink*, o pensamiento en grupo, para referirse a una manera de pensar cuando los grupos trabajan de manera muy cohesionada y terminan provocando que se deje de lado el pensamiento crítico. Según Janis (1972), estos grupos suelen estar aislados y los miembros son generalmente homogéneos. En este sentido, el psicólogo hizo una lista de los puntos en común que tienen este tipo de grupos:

- Invulnerabilidad ilusoria, refiriéndose a un optimismo excesivo del grupo que los hace sentir que estarán seguros dentro del grupo, provocando un sentimiento de euforia que ciega a los miembros de los posibles riesgos.
- Ilusión de moralidad, donde todos los miembros del grupo están convencidos de su virtud moral, sin cuestionar sus decisiones.
- Racionalización colectiva, cuando hay una gran mayoría que piensan de la misma manera, comienzan a justificar colectivamente las decisiones que quieren tomar sin considerar los argumentos.
- Punto de vista estereotipado del elemento crítico, lo que supondría una distorsión de la realidad al tener un análisis erróneo de ésta.
- Autocensura, donde los integrantes del grupo silencian sus opiniones críticas para mantener la armonía del grupo, muy relacionado con la presión al disidente, donde se intenta coaccionar a la persona que piensa diferente para que se sume a la mayoría del grupo.

- Ilusión de unanimidad, donde se ignora cualquier tipo de oposición o contradicción.
- Guardianes de la mente, el cual es un rol que asumen algunos miembros de grupo para proteger al líder de visiones críticas. Sin embargo, a su vez, este guardián de la mente es alguien parcial que ya tomó partido en una decisión en concreto.

En este sentido, Janis (1972) también aporta algunas pautas para evitar caer en el *groupthink* y no tomar decisiones erróneas. Una de ellas es que el líder adopte una posición imparcial, que esté abierto a diferentes propuestas y que se manifieste de una manera neutral para finalmente tomar una decisión justa. Otra de las medidas es permitir y promover un pensamiento crítico basado en la creación de subgrupos para que entreguen diferentes opciones que luego serán debatirlas en conjunto. Por último, también se propone invitar a una persona externa al grupo, para que pueda evaluar la situación y poner los puntos críticos antes de tomar una decisión.

## Desarrollo

En la búsqueda de una respuesta a nuestra pregunta de investigación sobre las buenas prácticas en la sala de edición, es que hemos entrevistados a diferentes montajistas de la industria nacional y con diferentes experiencias, desde montajistas jóvenes que recién comienzan a editores ya consagrados. Esto, con el fin de que, desde sus propias experiencias, nos puedan ilustrar sobre el trabajo que realizan con el director en la sala de edición. De esta manera, será importante definir concretamente el trabajo del montajista, tanto de manera individual y en conjunto con el director. Además, será importante dilucidar si el trabajo del montajista es autoral, lo cual podría definir notablemente la relación director/a – montajista. Por último, y a través de los propios relatos de los editores, se planteará cuáles son las buenas prácticas en la sala de montaje, las cuales contraponemos con las malas prácticas que pueden ocurrir en la sala de edición y que pueden significar importantes dificultades para finalizar de manera óptima un proyecto audiovisual.

La primera entrevista fue a Danielle Fillios, destacada montajista con una vasta trayectoria en la cinematografía nacional. Ha realizado diferentes trabajos, tanto en documental y ficción. Ha trabajado con directores como Boris Quercia, Marcelo Ferrari, Dominga Sotomayor, Sebastián Muñoz, entre muchos otros. Según el portal de Cine Chile, ha trabajado en 58 producciones nacionales como montajista, y en el portal IMDB apunta 83 producciones. En su experiencia internacional, destacan su trabajo en el documental sobre el holocausto *Shoah* (1985) del documentalista francés Claude Lanzmann y la producción peruana *Pantaleón y las visitadoras* (2000) de Francisco Lombardi.

La segunda entrevista se realizó a Diego Macho, fue el montajista de la mayoría de las películas realizadas por la que fue la productora Sobras. Con 22 producciones según el portal de

Cine Chile y 45 créditos en IMDB, destacan el trabajo con directores como Boris Quercia, Gabriela Sobarzo y Orlando Lübbert. Además, ha trabajado en diferentes series de ficción como *El Presidente* (2020) de Amazon Prime y *Prófugos* (2016) de HBO y Fábula.

La tercera entrevistada fue Javiera Veloso, quien con su corta trayectoria a conseguido formar parte de producciones importantes de la cinematografía nacional. Comenzó su trabajo como asistente de montaje en *El cristo ciego* (2016) de Christopher Murray, donde trabajó junto a Andrea Chignoli. Posteriormente, sus trabajos están relacionados con el documental, siendo el más importante *Dios* (2019) donde trabajó a la par con Chignoli. Actualmente está trabajando en su siguiente montaje documental con Maite Alberdi.

La cuarta entrevista se realizó a Ignacia Matus, montajista con amplia experiencia en la televisión. Ha trabajado en proyectos televisivos, spots publicitarios, y en productoras de contenido para televisión y contenido digital. En cine, ha realizado el montaje de *7 semanas* (2016), *Un cortometraje sobre educación* (2018) y *mirada de barrio* (2018), esta última bajo la producción de MAFI.

Finalmente, la última entrevista se realizó a Carolina Siraqyan. Su trabajo había estado centrado en publicidad, pasando por diferentes directores y productoras de diferentes estilos y temáticas. En 2018 volvió al montaje documental con *El agente topo* (2020), donde trabajó con la directora Maite Alberdi. Desde ese momento, su carrera tuvo un nuevo impulso y ha sido contactada por diferentes producciones extranjeras debido a la nominación al Oscar del documental. Los aciertos y aprendizajes que tuvieron con *El agente topo* continuarán en un próximo documental que aún se encuentra en producción.

En conjunto, los entrevistados tienen diferentes experiencias que nos ayudarán a buscar una respuesta que contemple todas las áreas del audiovisual. La televisión y publicidad también son áreas donde el montajista es un actor relevante dentro del proceso creativo y artístico de la creación de una obra. En ese sentido, lo cinematográfico no está sólo en el cine, y el trabajo de director-montajista está también en estas áreas, que representan un gran porcentaje de la fuerza laboral del rubro. Además, las diferentes trayectorias de los entrevistados nos servirán para considerar las experiencias de quienes recién empiezan, cómo se enfrentan a los desafíos de la edición y el trabajo con el director, en contraposición a quienes pueden ser más selectivos en los proyectos que realizan debido a su reconocimiento en la industria.

### **Hacia la Definición del Rol y las Características del Montajista**

El trabajo del montajista, en la gran mayoría de los casos, comienza en el día dos de la producción de la película. Como nos cuenta Diego Macho (comunicación personal, 14 de enero, 2022), el día dos comienza con el trabajo con el material que se grabó durante el primer día de filmación. Desde ese momento, es que podemos marcar el punto de inicio de las faenas de un montajista. Esto no necesariamente ocurre en todos los casos, ya que pueden variar dependiendo de las características de la producción: presupuestos, locaciones, equipo técnico y humano, etcétera. A pesar de ello, el punto inicial del trabajo del montajista comienza con la entrega del material.

Desde este punto, es que las reglas de cómo trabajar no está establecidas cien por ciento. Como decíamos en el marco teórico, el trabajo del montaje se separaba en una faena técnica y en otra creativa. La primera contempla visionar y catalogar dicho material, siendo ésta la primera responsabilidad del montajista. Para Carolina Siraqyan (Comunicación personal, 16 de febrero, 2022), es importante que ese proceso sea hecho a conciencia ya que será importante recordar

dónde está cada plano o secuencia que uno necesitará para juntar con otro. Para ella, en el caso que no lo podamos recordar, el orden que hayamos creado debe ayudarnos a encontrar de manera ágil ese material.

Este proceso depende de cada montajista y no es una fórmula. La mayoría de los entrevistados concuerdan en que la metodología de trabajo se va creando con el tiempo, y más importante aún, puede variar según el proyecto o el director. Sin embargo, ello debe estar en concordancia de la responsabilidad de ordenar cada toma y navegar fluidamente entre las horas del material.

Luego del visionado y de la catalogación, comienza en trabajo del primer corte o corte cero. Esta etapa comprende el armado de una pieza audiovisual que se guíe según la estructura narrativa del guion siendo lo más fiel posible. En general, esto es uno de los primeros trabajos que realizan los montajistas. A través de este armado se puede ver el material grabado, su calidad técnica y narrativa, y comparar si lo que se realizó durante la producción funciona como producto según lo que se había planteado desde el guion. En los proyectos de ficción, el corte cero se visiona generalmente entre una a dos semanas después de terminado el rodaje, esto sólo en el caso de que el montajista haya comenzado el trabajo desde la jornada dos de rodaje. Para los proyectos documentales, por otro lado, suele ser diferente porque el guion es un bosquejo de qué es lo que se quiere contar, pero no con qué planos precisamente. Como dice Fillios, el guion en documental se arma en el montaje.

En la gran mayoría de los casos, el corte cero lo trabaja el montajista de manera individual. Fillios, Veloso y Macho concuerdan que es un proceso donde el montajista necesita pensar y ver con calma el material. Un momento donde el montajista necesita conocer y sentir el material. Este puede ser uno de los únicos momentos donde el montajista trabaja en solitario

por un largo tiempo. Posteriormente, en la gran mayoría de los casos, el director está presente en la sala de edición y comienza el trabajo en conjunto. Sin embargo, esto puede variar dependiendo de los gustos del director, de la confianza, los tiempos de producción y del director. Puede ocurrir que el director sea extranjero y que no pueda estar presencialmente en la sala de edición. A pesar de que la tecnología puede subsanar las distancias, aún existen variables que pueden afectar el visionado en tiempo real de la línea de tiempo de la película, como la calidad del internet y capacidades técnicas de transmisión. Otra cosa es que el director esté en otra producción o con otros trabajos, haciéndole imposible que pueda estar siempre en la sala de edición. Desde problemas de agenda hasta problemas personales pueden impedir al director no estar en el mismo lugar de edición. En ese sentido, un concepto transversal sobre una de las características más importantes que debe tener el montajista es adaptación.

La adaptación es una de las primeras capacidades que destacan los entrevistados y se relaciona con varios momentos en el trabajo del montajista. Fillios dice que la adaptación está en la capacidad de poner ponerse en el lugar del director, empatizar con los deseos de la directora o director. Esto es muy similar a lo que dice Siraqyan, ya que para ella se debe buscar la manera de sentir lo que quiso mostrar el director con el material que grabó, descubrir lo que estaba buscando e ir más allá de lo que a uno le gustaría contar. Sin embargo, es difícil poder leer la mente de los demás. Como dice Karen Pearlman (2016), aún no existe un dispositivo nos ayude en eso, por lo que necesitamos otras vías para poder realizar nuestro trabajo.

La comunicación es fundamental para conseguir entender las necesidades del director con la obra, mas no sencillo de ejecutar. Para Veloso (comunicación personal, 2 de febrero, 2022), una buena comunicación conlleva tener una buena relación personal con el director, ya que, si ocurre lo contrario, el tiempo de trabajo y los resultados no serán satisfactorios. Por lo mismo,

ella dice que los directores y montajistas deben ser super abiertos y no cerrarse a las ideas y propuestas que cada uno puedan tener. Por ello, es necesario que haya un respeto por el otro que debe ser recíproco para que esa relación fluya, dando así la posibilidad de que tanto el director como el montajista puedan poner a prueba sus propias propuestas para encontrar la mejor. Por su parte, Macho dice que debe existir un respeto fundamental entre ambos trabajadores, pero él suma que se debe respetar al material. Este respeto se debe a que hay que dejar que el material fluya, más allá de los deseos del montajista o incluso del director. Sin embargo, el respeto con el material va más allá. Siraqyan dice que la entrega del material para comenzar la edición se transforma en un punto de mucha exposición y vulnerabilidad por el director. A través del material uno ve sus tomas logradas y aciertos, pero también ve sus errores. Ese momento es muy íntimo y significa una gran exposición. El respeto es necesario para que el director se sienta en confianza, confíe en el juicio del montajista y la comunicación pueda fluir. Y agrega: “Hasta me cuentan sus problemas personales. Es como si les hiciera terapia” (Carolina Siraqyan, comunicación personal, 16 de febrero, 2022).

Los momentos emocionales dentro de la sala de edición son bastante frecuentes. Para Siraqyan y Fillios, trabajar en montaje significa trabajar con emociones. Uno de aquellos elementos en los que se apoya el montajista es la intuición. Sin embargo, no hay un consenso con respecto a aquello. Para Fillios, resulta difícil hablar de intuición ya que, usar aquella capacidad, depende de poder reconocer qué es intuición y saber usarla. Además, puede depender de cada proyecto, la intuición sería menos utilizada en películas que tienen una estructura más establecida y consolidadas en su narración. Por otro lado, Macho habla de la intuición desde la perspectiva de sus inicios como autodidacta. Al no pasar por una escuela de cine, el consumir películas le ayudó a entender el lenguaje del montaje y su familiarización con éste. Por otro lado,

Siraqyan también se formó de manera independiente, por lo que la intuición pasa por ese momento donde se deja llevar por el material para lograr alguna solución o propuesta. Agrega que el trabajo desde la intuición puede venir desde las emociones que como montajista debemos manejar, tanto como las del material, las propias con respecto al material y las del propio director.

La intuición parece ser una de las maneras que tienen los montajistas para trabajar y crear. Así, como las montajistas argentinas hablaban sobre ello (Mutchinick y Noriega, 2021), la intuición parece ser una característica que usamos, muchas veces sin darnos cuenta. La intuición conecta las emociones propias, las del material y las del director para formar algo nuevo. Tal como decía Valeria Racioppi (2021), y tomando las palabras de Siraqyan, la intuición es algo que sucede por un conocimiento internalizado, de la misma manera, que Macho habla sobre lo de conocer el lenguaje del cine sin haberlo estudiado formalmente. Ese conocimiento internalizado hace que, conectado con otras sensibilidades, pueda llegar a un montaje que sea coherente, pero más fundamentalmente, que emocione al espectador. Así, la intuición puede ser uno de los factores que ayuden a la creatividad, obteniendo así mejores propuestas en el trabajo en la sala de edición.

La creatividad en la sala de edición puede ser algo obvio en tanto el rubro del cine es considerado como un trabajo creativo. Sin embargo, el trabajar en un entorno muy técnico y estructurado, puede llevar a pensar que la creatividad pasa por el aparato más que por el artista.

Veloso dice que el montaje cumple un rol importante ya que es la etapa donde se juntan todas las piezas para formar una sola obra. Para ella, el montaje “tiene un rol creativo de proponer, que  $a + b$  sea igual a  $c$ ” (Comunicación personal, 2 de febrero, 2022), que va más allá de saber operar lo técnico. En la televisión, se puede ver más profundamente ese factor creativo,

ya que los recursos fílmicos que se usan son más diversos y está la falta de un guion que guíe el trabajo hacia una dirección narrativa. Ignacia Matus (Comunicación personal, 4 de febrero, 2022), cuenta que el trabajo de edición para televisión significa un desafío ya que puede llegar material de muchos estilos o con un estilo poco claro de producción. Es así como su trabajo resulta desafiante con alta necesidad de creación ya que ella sería quien fija el rumbo sobre lo que se va a contar y cómo se va a contar. Así, Fillios lo resume como las decisiones del montajista siempre son creativas. Al igual como describe Pearlman (2016), toda decisión del montajista es creativa. Y Fillios dice que “estas decisiones mínimas, como empalmar un plano con otro, cortar diez cuadros más o menos, que afectan directamente en la percepción de la película, se suman para crear una totalidad” (Comunicación personal, 14 de enero, 2022),. Este trabajo de pequeñas creatividades culmina con el primer corte, ya que, a partir de ese momento, ella trabaja a nivel de la película completa. Desde la estructura y estilo que narrativamente se van a desarrollar desde el montaje.

Las decisiones que debe tomar el montajista parecen ser variadas y difíciles de explicitar. Lo que sí queda más claro es que estas decisiones pueden afectar de manera determinante el resultado final de la obra. Estas decisiones pueden ir desde la elección de un plano, pasando por el lugar en el tiempo de la película de éste, hasta la elección de mover, modificar o eliminar escenas completas de la misma. Así, el rol del montajista se ubica como uno de los más importantes ya que es el responsable de consolidar todo el trabajo creativo realizado durante la producción hacia una sola. De tal manera, que las decisiones que toma, independiente de su naturaleza, debiesen ser con el fin de llegar hacia la conclusión de una obra cinematográfica.

## **La Autoría del Montaje.**

Hemos visto en el transcurso de la historia como la posición del montajista, con respecto a su rol creador, ha ido cambiando y modulando su percepción de la importancia de su rol. Para el cine de Eisenstein, el trabajo del montajista era sumamente relevante ya que esta labor era el factor creador de la película. Pero en contraposición, para Bazin pasaba por la invisibilidad del corte. Ambas visiones ponen en lugares opuestos a la labor del montajista, lo que podría configurar una relación distinta con el director a la hora de trabajar. Una visión de autor plena, como en el cine ruso, podría significar la total libertad del montajista para el trabajo y parte importante de la autoría de la obra. En cambio, la visión de Bazin podría suponer el trabajo del montaje como uno de segunda categoría, generando el riesgo de considerar al montajista como un operador del aparato técnico, restándole el potencial expresivo que puede llegar a tener el editor.

Para los entrevistados, no hay un consenso muy definido sobre la autoría del montajista, pero sí concuerdan que es una parte importante de la creación de la película. Además, hay una diferencia si la película es documental o ficción. En este sentido, Fillios dice que el proceso de montaje en el documental significa que el montajista hace un trabajo de guionista. El trabajo de estructura, de reflexión sobre la historia se hace en la sala de edición, por lo que el montajista tendría mayor importancia y capacidad autoral en este tipo de proyecto. Sin embargo, ese trabajo creador, dice la montajista, se hace en conjunto con el director, a través de las propuestas e ideas que nacen en la sala de edición.

Cuando el trabajo es de ficción, la línea autoral del montaje es más difusa, hasta una idea más compleja de defender. Para Macho, el montajista es un colaborador creador, ya que es alguien que participa activamente en la creación de la obra y una de las más importantes del

proceso. En la sala de edición es en donde la película se hace y nace por primera vez. Además, para él, el cine es un trabajo en equipo, y la dupla director-editor se posiciona como de las más importantes, ya que la relación se puede volver personal y muy afiatada a nivel creativo. Tales son los casos de Martin Scorsese y Thelma Shoonmaker, y de Quentin Tarantino con Sally Menke. En este mismo sentido, Matus piensa que el montajista no debería estar al nivel del director como autor, pero sí tiene una gran labor a la hora de hacer lo mejor para la película. El elegir la mejor actuación, el mejor plano o definir el tiempo de cada plano acaban siendo sus decisiones. De esa misma manera, Siraqyan dice que el montajista tiene una autoría emocional, pero que no puede alcanzar a la autoría del director. Esta autoría emocional viene dada por esas mismas elecciones y decisiones que debe tomar el montajista para armar la película.

Karen Pearlman (2016) habla de aquellas miles de decisiones que debe tomar el montajista, pero que en la teoría el director también puede realizar en la sala de montaje. Incluso existen directores que montan sus propias películas. De este modo, cabe preguntarse de si es tan importante la figura del montajista. En este caso, el hecho de ser director y autor de la obra debería darle la capacidad para manejar dichas emociones de la manera que estime conveniente. Sin la intervención de una tercera persona, tendría mayor libertad y un espacio libre de discusiones para lograr lo que quiere contar.

A pesar de ello, vemos como es que el oficio del montajista se ha mantenido más de cien años en el quehacer cinematográfico. Aunque existen directores que editan sus propias películas, esto son un grupo reducido que tiene la capacidad de trabajar sus propias películas.

En la mayoría de los entrevistados, el factor de haber pasado por la producción puede hacer difícil trabajar con el material en la sala de edición. Para Veloso, dirección y montaje son soles que funcionan mejor separados ya que esto ayuda a tener una mirada diferente con respecto

al material que llega. Macho agrega que la etapa de edición significa tener un desapego del material por parte del director. Este hito también significa un momento de descanso para el director, lo que da espacio para pensar en qué película se quiere hacer luego de todo el tiempo y energía que ha significado la preproducción y filmación. El no haber estado en rodaje, viendo la geografía real o lo dificultosos que puede haber sido algún plano puede ser condicionantes importantes para el director a la hora de trabajar el material. El hecho de que la labor de director y montajista lleven tanto tiempo separado puede responder a este tipo de factores, los cuales afectan al resultado creativo y que, tal como dice Matus, el trabajo entre ambos ofrece otra perspectiva e ideas de las que no se tenían contempladas, y que al trabajar como equipo, aparecen en la línea de tiempo.

La casi transversalidad de aquella afirmación se asume como cierta, incluso al ver nuestra experiencia como estudiantes al editar nuestros trabajos, vemos lo liberador y creativo que es trabajar con alguien en el montaje. Sin embargo, Siraqyan no está tan de acuerdo con lo comentado con sus colegas, y es que el factor por el cual el director no edita sus propias películas es porque no lo sabe hacer. Y la explicación es más profunda y que tiene relación con lo que se debe decidir en la sala de edición, más específicamente por qué se decide un plano, una duración o una actuación.

El contar historias es un trabajo difícil. Es conectar con otras personas, que a través del relato otro se conecte y se emocione. El trabajo del montajista es contar una historia con imágenes y que emocionen, algo muy relacionado con el guion. Según Siraqyan, muchos directores no saben contar porque no cualquiera puede o sabe narrar historias con imágenes. El haber estado en la grabación puede ser un factor más, pero no sería el más importante. La experiencia que puede llegar a obtener el montajista es importante a la hora de ser identificar las

emociones, cómo trabajarlas a través de los planos y formar una estructura dramática que sirva para contar una historia emocionante. Si transmitir a través de la fotografía es difícil, lo sería aún más cuando diferentes imágenes se ponen en relación. De esta manera, se hace aún más relevante la idea de una autoría emocional.

Hablar de una autoría emocional puede llevar a pensar que el montajista podría tener un reconocimiento como autor. Y en la realidad es que ese reconocimiento existe, como dice Veloso, a través de los créditos de la película. Y lo que puede ser relativamente sin importancia, cuando el montajista está en un crédito solo, significa que aquella persona es reconocida con una gran participación en el resultado final de la obra. Esto sumando al reconocimiento que tiene el trabajo hacia el montajista por el director u otros miembros del equipo hacia su trabajo durante el mismo proceso. Algo similar podemos conocer a través de la montajista de El agente topo, donde ella, en un caso inusual, la posición del crédito de montaje está justo después del de producción ejecutiva y antes del crédito de dirección de fotografía.

Esta especie de nueva autoría parece no estar a la par con la autoría del director en tanto creador de la historia, del lenguaje audiovisual y sistema de símbolos y signos que puede establecer una película. Más bien, ésta puede ser un aporte a la autoría del director con lo cual hace de una película una historia emocionante que conecte con un público más allá del propio director. De este modo, el rol del montajista es importante de destacar para que tenga su reconocimiento en tanto su importancia dentro del proceso de creación de una obra audiovisual. Más allá de quién es más autor, es importante reconocer en ambas figuras una importancia del trabajo creativo que, sin el otro, hace más difícil encontrar la obra que se quería realizar y que el material pide ser. Es así, que el momento que ambos trabajan de manera conjunta resulta crucial para la obra.

## **La Relación Montajista – Director.**

Una de las formas de ver la relación entre el director y el montajista era a través de la comparación que hace Walter Murch (2003). Y es que esta relación hace mucho sentido entre los montajistas por lo directo que se refiere a que el director es el que sueña y el montajista es quien interpreta ese sueño. De cierta manera, el director, al entregar el material al montajista, está entregando un sueño para que el editor lo interprete. En este sentido, el montajista debe buscar las maneras de buscar las maneras en que el sueño, no solo sea aceptado por el director, sino que sea bien narrado. Para Siraqyan, en la medida que se haga un buen trabajo de interpretación y de narración, somos buenos montajistas.

El interpretar e ir juntando diferentes planos uno tras otro no es una tarea sencilla, ni tampoco depende de cuánta habilidad tengamos con nuestra herramienta de trabajo. Para Fillios, el ser un buen intérprete también significa tener una práctica y también un talento para la interpretación. Esa es la otra técnica, la que se refiere a cómo el montajista encuentra aquella interpretación. Para ella, puede venir desde las experiencias pasadas por soluciones similares en otros proyectos, hasta cuando estás descansando y se nos ocurre alguna idea. Algo que puede tener mucha relación con la intuición. Además, esta capacidad para que los montajistas puedan llegar a tener estas ideas puede ser propiciada por un ambiente que de una cierta confianza. Así es como se refiere Matus, quien dice que esta dinámica de soñador-intérprete funciona en la medida que exista una relación de cercanía entre director y montajista. Desde su experiencia, es usual que cuando no existe tal confianza, la relación entre la dupla es muy áspera y el resultado final no es satisfactorio.

Sin embargo, para algunos, la dinámica que plantea Murch puede ser muy unidireccional, por lo que Macho plantea que el montajista también sueña. Para él, esto es necesario ya que

predispone la creatividad y capacidad de proponer nuevas formas narrativas. En la medida que el montajista sueña, éste tiene un espacio como creador, y que, al no hacerlo, podría ser una limitante para el trabajo del montajista. Pensar en qué plano puede pegar con cual o “soñar” en alguna estructura dramática para la película son licencias que el montajista se puede tomar la hora del montaje. Sin embargo, y es tajante en esto, siempre hay que tener en cuenta el carácter de colaborador de la obra y que el montajista nunca va a ser el director de la obra.

En este ejercicio de quien sueña y quien escucha ese sueño, es cuando se produce el intrincado trabajo del montaje. Aquí es donde la producción audiovisual deja de ser sólo tomas individuales para armarse en una obra en sí misma. Y a pesar de tener una idea de cómo se debiese trabajar en la dinámica de soñador y oyente, la verdad es que la adaptación es un punto importante en el trabajo posterior al corte cero.

La principal frase con la cual definen esta etapa del montaje es que aquí las reglas no existen. Y es porque cada proyecto y director es diferente. Cuál trabajo se hace de manera individual o de manera conjunta con el director no están claros ni definidos. Tampoco existe una que sea una mejor que la otra. Es así como una de las palabras más frecuentes que se escucha de los entrevistados es la adaptación,

Como ya dijimos, el corte de guion o corte cero, en la gran mayoría de los casos lo hace el montajista de manera individual. Hay, claro, excepciones donde los directores, generalmente con menos experiencia, buscan estar a cada momento de la edición, incluso en el corte cero. Según lo que nos dice Veloso, este trabajo se realiza de manera individual para tener un espacio de visionar el material. De esta manera, el montajista puede estar preparado para las conversaciones con el director a la hora de trabajar de manera conjunta. Otras de las razones de por qué esta parte del trabajo se trabaja de manera individual, es porque el montajista tiene

mayor fluidez para realizar la creación de las secuencias. Para Fillios, ese momento es importante para que ella puede trabajar de manera fluida sin interrupciones. Es mejor conversar desde algo armado que desde la nada.

A pesar de ello, siempre se le deja decidir al director si es que quiere quedarse o no. En el caso de Macho, como en la mayoría de los casos, empieza a trabajar desde el segundo día de rodaje. A los días siguientes de terminar las grabaciones ya tiene un corte cero con el cual trabajar junto con el director. Además, esto le da la posibilidad al director de descansar durante esos días luego de las extenuantes horas de trabajo de la producción.

La dinámica que se da entre montajista y director también varía según cada persona. Hay montajistas que prefieren el trabajo en solitario, como es el caso de Fillios, o un trabajo de dupla, como es el caso de Veloso. Hay casos donde el director no puede estar en la sala de edición, por lo que se deben emplear otros métodos para que el director pueda participar y opinar sobre los avances del montaje. En el caso de Siraqyan, que hasta el momento de la entrevista estaba en la edición de una película internacional, el director no estaba disponible para poder estar en la sala de edición. Es así como Siraqyan debía enviar cada cierto tiempo una exportación con los avances de la película. Luego de visionar aquel trabajo, realiza sus comentarios para que la montajista los pueda aplicar a su trabajo. Fue este flujo de trabajo una de las tantas maneras que se tienen que implementar producto de la adaptación que cada persona tiene que hacer.

Independiente de la manera en que se elija trabajar y el porqué de aquella decisión, es importante ser unos buenos comunicadores. Constantemente, el montajista debería estar escuchando al director con respecto a cuáles son las necesidades del director y cuáles son las decisiones que quiere tomar. Para Matus, esta comunicación es importante para poder escuchar, aconsejar y persuadir al director. Esto concuerda con que la mayoría de los entrevistados piensan

que una de las capacidades esenciales del montajista es el tener argumentos para tomar sus decisiones de edición. Algo muy similar al pensar que “los editores son unos buenos políticos”, según el documental Hollywoodense de Apple (2004). Estos argumentos deben ser comunicados de manera efectiva para que el director los pueda tomar en cuenta y llevarlos a realidad a través del montaje.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que el montaje es uno de los momentos más íntimos en la creación de una obra audiovisual. El ego de cada persona se vuelve una variable importante a la hora de conversar y mantener una sana comunicación. El pasar por alto este punto tan relevante puede llegar a momentos en los cuales las buenas prácticas y sana convivencia de trabajo en la sala de edición pasen a un segundo plano. Tal como el director nos entrega parte importante de su intimidad a través de su material, como montajista debemos ser respetuosos de aquella confianza.

Sin embargo, el director debe ser capaz y entender las críticas no como un ataque personal, sino como una parte necesaria para generar propuestas creativas. Desde esa intimidad, es necesario un desapego con el material y ver la historia desde una distancia que nos permita mayor objetividad. En nuestra conversación, Siraqyan nos menciona que la experiencia con El agente topo fue muy lúdica ya que, tanto ella como Maite Alberdi no tenían problemas en reorganizar la película, incluso si eso significaba partir desde cero. Ese proceso de discusiones con los coproductores no era necesariamente malo, sino todo lo contrario. En este caso, tanto la montajista como la directora no veían en las críticas un menosprecio por su trabajo y su persona, sino que propuso desafíos para llegar a una película que hoy es recordada por estar dentro de las nominaciones de los premios de la Academia.

La comunicación efectiva se posiciona como una de las grandes necesidades dentro de la sala de edición. En la medida que las conversaciones sean para poner atención en la necesidad del otro, es que las instrucciones se transforman en valiosos intercambios de ideas. A veces, las instrucciones del director hacia el montajista van en la línea que el editor pueda encontrar la emoción que se desea o necesita. “Tengo pensado algo así” es una de las frases que recurrentemente recibe Matus por parte de los directores para hacer su trabajo de montaje. Esto significa que hay muchas cosas que dejan bajo su criterio. Muchas veces, y producto de la experiencia de los montajistas, las conversaciones son relativamente acotadas. Ese es el caso de Fillios o Macho, donde hay una confianza en el criterio de su trabajo que entrega seguridad al director que la obra está en buenas manos. Hay casos donde las instrucciones se basan en la solicitud de cortes en momentos precisos de alguna secuencia: “corta aquí, saca x cuadros...”. A pesar de ser una frase poco usual, es algo que incomoda al montajista. Para Veloso, ese tipo de frases les restan valor a las capacidades del montajista, y Fillios expresa que, si las instrucciones son de ese tenor, preferiría entregar el equipo para que el director realice su montaje. Por su parte, Siraqyan dice que los montajistas siempre hacen el mejor trabajo posible. En un momento, al montar esta película extranjera, le habrían llamado diciendo que “por favor, mirara bien el material y que eligiera los mejores planos” (Conversación personal, 16 de febrero, 2022).

Este tipo de comentarios, producen una desconfianza en las relaciones dentro de la sala de edición. En la gran mayoría de los casos, el trabajo del montajista, al ser el primer espectador, busca los mejores momentos, las mejores actuaciones, los mejores planos para conformar la mejor obra posible. Buscar afianzar las confianzas ayudará a que el sueño sea mejor interpretado por el montajista. Facilitar la interpretación del sueño cinematográfico es una de las tareas del director.

El trabajo comunicativo puede ser difícil de llevar a medida que el trabajo avanza. Por ello es que es normal que ocurran ciertas diferencias, incluso como las que mencionamos recientemente. El agotamiento en entornos de alta exigencia como es el montaje requiere de estrategias para saber despejar las diferencias que pueden ser visibles entre esta pareja. Sin embargo, por muy grandes que sean aquellas diferencias, cuando ya se está en el mismo proceso, ambos protagonistas de esta relación deben poner de su parte para poder seguir la labor de montar cualquier obra cinematográfica. En este sentido, el director tiene un potencial que le permite ser el facilitador creativo de la sala de edición.

Estas capacidades provienen desde las que ya hemos conversado: comunicación, confianza y respeto. Desde la experiencia de Fillios, las diferencias con respecto a la interpretación del material siempre van a estar, pero siempre se debe encontrar un lugar en común. Es en esos lugares donde a través de la creatividad se descubren cosas nuevas, muchas que ni el montajista y el director sabían que podían estar ahí. La comunicación efectiva entre ambos puede ser también un elemento importante. Saber explicar lo que se quiere, y que el otro lo pueda entender para interpretar es sumamente valioso.

Es en aquí donde el trabajo en equipo es uno de los factores más importantes para el logro de una obra audiovisual. La colaboración puede venir a solucionar problemas que se hayan producido durante el rodaje, como el no haber logrado correctamente una escena, o también el haber pasado detalles importantes en la línea de tiempo pero que el director sí recuerda. Los desacuerdos van a existir siempre, pero todo tiene que ser desde el respeto y la valoración por el trabajo del otro. Como dice Veloso, el estar disponible para el otro y tener una distribución del trabajo permite un mejor flujo de trabajo. Cuando está la confianza todo es posible.

## Las Buenas y Malas Prácticas

Somos seres comunicativos. Más todavía si nuestro trabajo es narrar historias. La comunicación es parte de nuestro trabajo, y ésta no es la excepción dentro de la sala de montaje.

Uno de los momentos clave en las relaciones entre los montajistas y directores son los momentos en que hay desacuerdos en la manera en que se ha editado algún momento de la obra. De esta manera, una de las herramientas que tienen la dupla para salir de estos momentos es el diálogo. Tal como nos dice Macho, siempre es importante que sepamos explicar de la mejor manera qué es lo que queremos contar o cuál es nuestro problema con el momento es cuestión. Además, es importante tener en cuenta que estamos en un área más compleja debido al mismo arte, donde la subjetividad está presente constantemente. Ello hace que las explicaciones racionales no sean simples de desarrollar. Para él, la frase de “no me gusta” no es útil ya que dificulta descifrar las necesidades creativas. En este sentido, el mejor camino es que a través de la conversación y el ensayo y error se puedan encontrar las soluciones a los problemas que vayan apareciendo.

Tal como planteaba Janis sobre el pensamiento en grupo, el pasar largas jornadas de trabajo en la sala de edición puede llevar a una homogeneización de las ideas creativas. De modo que se corre el riesgo de inhibir el pensamiento crítico sobre la obra y estar cada vez más hermético a propuestas novedosas. Una manera de destrabar estos momentos es a través de la opinión de un tercero. Esta persona generalmente es el productor ejecutivo. En otras ocasiones, es una persona de confianza, que ha trabajado o no en el proyecto, que les puede dar una visión más alejada de la obra. Algunos montajistas recomiendan que se haga un visionado completo de la obra y luego comentar cuáles son los aciertos y desaciertos de la edición.

Uno de esos procesos que se realizan durante el trabajo de montaje es la ejecución de visionados o *focus groups*. Para los montajistas, esta es otra de las prácticas que están establecidas dentro del proceso de montaje. Es como hacer una consulta, pero a varios terceros. Es en estos espacios donde se permite el que más visiones, aparte de las del director y el montajista, puedan dar sus impresiones sobre la obra. Estos momentos pueden llegar a ser tensos e incómodos para el montajista y el director, ya que significa una evaluación con respecto al trabajo realizado por tanto tiempo. Sin embargo, ello no debiese impedir la práctica de estas instancias ya que forman parte del proceso creativo de la obra e impedir en caer en momentos de autocomplacencia, tal como el fenómeno que plantea la teoría de grupos.

A través de estos procesos, es que las inseguridades y certezas entre director y editor se ponen a prueba. Puede suceder que este primer público no se ría donde director y montajista pensaban que sí lo harían o que lo confuso de una secuencia resulta ser más comprensible de lo que creían. También es necesario que estas primeras personas sepan algo de cine, ya que estas primeras proyecciones no suelen estar completamente terminadas. Solapamientos de audio, ruidos extraños, efectos visuales incompletos son algunos de estos, y para una persona ajena al proceso de postproducción de una película, le puede resultar confuso o distraer de lo que necesitan saber los montajistas y directores.

Es importante mencionar que no siempre vamos a poder definir las decisiones finales con una tercera persona más objetiva. Tampoco se trata de que cada uno deba tomar posiciones y tratar de entregarle sus argumentos a otra persona, algo así como un juez. La controversia puede ser un momento de creatividad ya que pone a dos puntos de vista en contraposición. El resolver estos problemas será siempre responsabilidad de esta dupla dentro de la sala de edición, por lo que la solución para llegar a una mejor obra siempre será el diálogo y la experimentación.

Nunca decir “no” es una de las buenas prácticas que debe de tener un montajista en el momento de trabajar. Una de las ideas de Siraqyan nos puede resultar interesante para la resolución de estos momentos complejos. Para ella, siempre es importante encontrar una tercera opción, ya que las visiones del director y montajista no convencen, es necesario ir más allá y “escarbar” en el material. Esta manera puede resultar muy provechosa en varios aspectos. Uno de éstos es que suele ocurrir que ambos quedan contentos con el resultado, al tomar parte de ambas visiones, queda la sensación de que se tomó lo mejor de ambos. Y, por otro lado, al director le podemos dar a entender que lo estamos intentando, que como montajistas estamos trabajando para dar con las mejores soluciones posibles. De esta manera, ganamos la confianza del director para poder ser escuchados en nuestra próxima propuesta.

Buen corte y buenas anotaciones (Pearlman, 2016) podrían ser las frases que más se debería repetir en la sala de edición. Y es que las instrucciones o decisiones no deben ser unidireccionales, sino que deben dar espacio para la creatividad y las propuestas de los montajistas. Es así por lo que las buenas prácticas deben apuntar hacia un espacio más horizontal, donde director y montajista se sientan parte del proceso creativo. Así como el director es el autor de la historia, el montajista es quien pone sus habilidades a disposición para finalizar la obra cinematográfica.

Los montajistas plantean sus ideas en torno a cómo lograr un entorno colaborativo donde ambos autores puedan lograr una buena relación de trabajo.

El trabajo en la sala de edición puede un trabajo de mucha impaciencia. La angustia del director sobre cómo va a resultar la película puede afectar los procesos de trabajo en la sala de edición. La ansiedad por trabajar más allá del horario laboral, incluso los fines de semana pueden hacer que las relaciones se tensen y produzcan más desencuentros que momentos de reflexión

sobre el filme. El respeto es una de las bases para poder trabajar en equipo. Puede ser obvio, pero hay que recordar que, en este rubro, el respeto cruza muchos ámbitos del trabajo. En el caso del director, es respetar el trabajo del montajista, sus horas de descanso, de las ideas que puedan surgir durante la edición, hacer sentir al montajista parte del proceso y de aquella intimidad.

Para el montajista ocurre lo mismo. Es necesario respetar el material del director, ya que uno no es el director de la obra, ya que como dice Macho, sólo somos colaboradores creadores. Por lo mismo, ser respetuoso con nuestras críticas con el material que estamos trabajando y respetar la necesidad del director de estar presente en el proceso de montaje. Si eso le da seguridad de que su trabajo está en buenas manos, significa tener una oportunidad para estrechar esos lazos profesionales.

Tal como se ha dicho que la relación entre un director y montajista se asimila a un matrimonio. Para que perdure en el tiempo se necesita comunicación. Y es de esa manera como se podrán sincerar ciertas reglas de trabajo, las cuales tienen un cierto sentido común. Por ejemplo, cuáles son los momentos en que el montajista estará disponible para trabajar con el director. ¿Incluye los fines de semana? ¿Hasta qué hora se podría visitar su oficina para ver los avances? ¿Podremos probar algunas ideas que se me han ocurrido? A veces los editores se sienten más cómodos teniendo jornadas de trabajos en solitario ya que les permite trabajar de manera más eficiente por ese espacio de reflexión. Por otro lado, ocurre que otros pueden preferir trabajar siempre con el director al lado, haciéndolo parte de un proceso más activo de trabajo. Algo así como dividir las labores, tal como en el hogar. Puede ser buscando referencias de montaje, de música, o estar ahí para cuando haya dudas sobre lo que el director ha querido narrar.

Cada persona es diferente y para este trabajo no hay modelos de trabajo establecidos. Podemos ver que Fillios, prefiere trabajar de manera individual, con comentarios cada cierto tiempo para tener una retroalimentación de su trabajo. Por otro lado, Veloso tiende a preferir a trabajar con el director en la sala de edición, mostrando sus avances y buscando juntos las soluciones la narrativa de la película. En tanto Macho, no se preocupa de aquello, ambas opciones les parecen bien y deja a decisión del director si quiere estar presente en la sala de edición.

Ideas como la paciencia, evitar el nerviosismo por los plazos y el diálogo son palabras que se repiten y que deberían ser tomadas en cuenta por este matrimonio. Sin embargo, este es un trabajo creativo, donde las emociones pueden ser fundamentales para guiar la historia que se quiere narrar. Por lo cual, es importante dirigirlas hacia donde se puedan utilizar de manera productiva.

Siraqyan tiene una visión un poco más distinta e interesante. Plantea que, más allá de cuestiones básicas como el entendimiento o la confianza, las buenas prácticas tratan de tener un método de trabajo que permita al director sentirse seguro y al montajista permitirle fluir a través del montaje. Para ella, y sobre todo en documental, es muy importante tener el material catalogado y ordenado de tal manera que, en el momento de necesitar un plano específico ella lo pueda encontrar sin dificultad. Esto ayuda también para los momentos que el director quisiera probar algunos cambios al recordar en el momento una escena de las grabaciones. Como montajista, se debe ser capaz de encontrar esos planos con facilidad para hacer fluir esos momentos creativos.

Y es que, de cierta manera, desde este punto de vista, el montajista es quien debe llevar el ritmo y guiar el trabajo en la sala de edición. No solamente porque es su espacio de creación,

sino que, por una parte, es una de las personas más adecuadas para narrar una historia por medio de imágenes en movimiento debido a la naturaleza del trabajo. La manipulación de emociones es una de las capacidades que puede llegar a tener un buen montajista, y que incluso puede llegar a usar con el mismo director. Esto no quiere decir que puede llegar a manipular la situación en la sala de edición a su conveniencia, sino que el montajista es quien debería llevar las riendas del trabajo por medio de que el director siempre tenga la sensación de que sea un participante activo del trabajo. Siendo una de las claves de esto es el nunca decir no. Siempre tener la capacidad de escuchar y entender las emociones que quiere contar el director. Desde ese lugar, buscar la mejor manera de hacerlo usando las sensibilidades propias como montajista, y si no hay un acuerdo, buscar una tercera opción, donde se junte lo mejor de los dos. Así, la tarea de descubrir ese punto intermedio es el montajista.

Para gran parte de los entrevistados concuerdan que en un entorno profesional es menos frecuente que ocurran situaciones de malas prácticas en la sala de edición. Sin embargo, el dialogar sobre estos temas puede ser importante para formar una cultura de trabajo donde veamos al cine como un trabajo colaborativo y no un espacio de operadores con escasa colaboración. Los espacios de diálogo deben estar por sobre las situaciones de órdenes y operaciones sin reflexión, ya que ha sido de esta manera el que directores y montajistas, en la gran mayoría de los casos, han podido trabajar juntos por prácticamente cien años de historia del cine.

## Conclusiones

“Lo que ocurre en la sala de edición, se queda en la sala de edición” (This Guy Edits, 2021. 2m39s). Esta una de las frases de Pearlman y Sven en este video. Ella se refería a dos cosas, una es a que los espectadores no sabemos qué planos o escenas se quedaron fuera de la película que están viendo, siendo el proceso de edición uno de los momentos de más misterios para el público en general. Y lo segundo, es sobre a todas las conversaciones que ocurrieron en la sala de edición que moldearon cada corte de la película. Desde las historias íntimas hasta los desacuerdos que se tuvieron que sobrellevar en aquel proceso. Es como un acuerdo implícito entre el director y el editor cuando se comienza el montaje. Y aunque según gran parte de los entrevistados no han tenido problemas a la hora de trabajar con diferentes directores, entienden que montajistas o directores más jóvenes pueden haber pasado por situaciones donde no se les respete dentro de la producción. Es aquí en la importancia de la investigación.

Las buenas prácticas en la sala de edición están sobre la base de relaciones humanas sanas: palabras como el respeto, la comunicación y la adaptación pueden estar presentes en la gran mayoría de los trabajos, sino en todos, que realiza cada persona en su vida. Sin embargo, la colaboración es una idea relativamente moderna que grandes empresas han comenzado a acuñar a sus procesos productivos, pero que el cine lo ha llevado a la práctica desde mucho antes. La creación de una película significa el esfuerzo artístico de un gran número de personas, todas desde diferentes áreas del conocimiento artístico. Y al llegar a la sala de edición la colaboración continúa.

Luego de la investigación, puedo concluir que existe una dificultad a la hora de definir un listado concreto de buenas prácticas específicas para la sala de edición. Estas buenas prácticas están sobre las bases de los conceptos mencionadas anteriormente: el respeto, la comunicación y

la adaptación. Sin embargo, la dificultad para realizar un listado de buenas prácticas radica en que cada montajista, cada director y cada proyecto son distintos, y cada uno tiene su método de trabajo. Es aquí donde es necesario tomar los conceptos claves para develar poco a poco las buenas prácticas de edición

Entender la historia del cine y del trabajo del montaje ayuda a develar la situación actual de la labor y también mostrar sus bordes con respecto a sus responsabilidades. No obstante, al entrar a la sala de edición con el director ocurre algo que produce que los límites de la creación y de autoría se pierdan de vista. Tanto como si es un sueño o un matrimonio, director y montajista trabajan en un solo objetivo. Por lo mismo, y hasta cierto punto, ambos son creadores, autores de la misma obra. Pero si hablamos sobre si el montajista es autor al mismo nivel del director resulta difícil de afirmar. Este tema se muestra sumamente interesante para futuras investigaciones dado que dicha interrogante excede los límites de esta investigación.

El trabajo de montaje es una tarea que tiene mucha intuición, pero siempre desde el conocimiento y la técnica. Parte de lo formal está el orden y el flujo de trabajo con el material mismo. Parte de la técnica está en los conocimientos necesarios para saber utilizar las herramientas tecnológicas para editar una película, como también las habilidades que tiene tanto el montajista como el director de interpretarse y comunicarse cinematográficamente entre ellos. Pero el narrar historias es una de las fortalezas de los montajistas debido a una sensibilidad que es difícil de conseguir. El yuxtaponer imágenes lo puede hacer cualquiera, pero hacer que aquellas imágenes cuenten una historia y logren emocionar es el gran don y labor de los montajistas. El storytelling, al igual que la escritura de guion, es como un músculo que hay que trabajar. Y el montaje es el guion final de una película.

A través de los años y avances del cine, se puede entender de que el rol del montaje carga con una gran responsabilidad. Desde la materialidad que la producción propone como resultado del proceso de grabación, el editor es quien propone el movimiento entre las tomas, que entre ellas tengan un ritmo determinado para la narración, y que a su vez contengan un lenguaje propio que sea entendible para el espectador. A partir de las tomas individuales de video y sonido, el montajista es el responsable de la producción de sentido. En base a los conocimientos teóricos sobre el montaje y sus propias experiencias empíricas, la edición es finalmente el factor creador de la película.

Así es como resulta que proponer nuevas ideas de montaje se presenta como una de las principales funciones del montajista. Comprendo que la decisión final siempre debe pasar el por el director, pero nunca hay que olvidar ni desvalorizar las virtudes que tiene un editor ya que es el que le puede dar un valor único a la obra. Desde mi punto de vista, el director debe ser un impulsor que busque constantemente de sacar lo mejor de cada uno, siendo la sala de edición uno de los tantos espacios que tiene dentro de todo el proceso productivo de una película. Un creador colaborador.

De esta manera, responder a la pregunta sobre cuáles son las buenas prácticas en la sala de edición, puede resumirse en la capacidad de considerar la importancia de cada uno en el proceso de creación. Esto significa reconocer las buenas acotaciones del director y los buenos cortes del montajista. Tal como dijeron los entrevistados, el respeto por el director y el material es importante para lograr ese reconocimiento. Lo mismo ocurre con la comunicación para lograr un buen intercambio de ideas y conseguir el mejor corte que puedan transmitir las ideas del director y del material. Y finalmente, la adaptación en cuanto a encontrar las mejores maneras de comunicar las ideas del material y del director, sin olvidar que ello también significa estar

preparado para los cambios que ocurran en las diferentes revisiones que haya durante el proceso. En este caso, una de las buenas prácticas es enfrentarse a los comentarios de terceros o *focus group* para obtener una retroalimentación que aporte nuevas ideas al montaje.

Revelando el lado opuesto a la pregunta, una de las malas prácticas que he podido identificar es en el tipo de ciertas instrucciones que se dan a los montajistas en la sala de edición. Frases como “corta aquí”, “corta 10 cuadros antes” o “cambia esta toma por esta” se presentan con una de las maneras en las que no se deben relacionar los directores con sus montajistas ya que le restan competencias creativas al montajista para que pueda ofrecer una propuesta que quizás no se haya pensado hasta ese momento. Para eso, como dice Fillios, es mejor dejarle el computador al director y que pueda montarlo a su gusto. Los argumentos son una de las cosas necesarias para que los cambios sean hechos de manera conjunta, desde la colaboración y no desde la jerarquía.

El cumplir con los horarios de trabajo, como también las fechas de entregas de posibles revisiones y reuniones, respetar los horarios de descanso de cada uno y tener una relación de trabajo responsable y respetuosa son también buenas prácticas que, a pesar de ser muy generales, no está de más recordarlas. El rubro del cine, sobre todo en nuestro país, comprende de tiempos acotados para su realización como también de presupuestos. Por lo que, extenderse más allá de los plazos, puede ser extremadamente perjudicial para el director y montajista. Es responsabilidad del montajista trabajar a consciencia para hacer el mejor trabajo posible en el tiempo disponible, como también es responsabilidad del director responder a las necesidades del editor para cumplir dichas fechas. Como dice Veloso, el montaje se trabaja desde la base del ensayo y error, pero siempre llega el momento en que hay que tomar decisiones.

Existe mucha bibliografía sobre las características del director, tanto en español como en inglés. Sin embargo, sobre las características y labores del editor de cine existe mucha menos. Eso sin mencionar su importancia en la autoría de las películas, donde puede haber un debate muy profundo con respecto a este tema. Además, pensar el rol del montajista desde la figura de un cuentacuentos puede ser fundamental para dotar a esta labor de una aún mayor relevancia dentro del proceso de creación de una película. De esta manera, la sala de edición dejaría de ser el lugar donde se juntan sólo las tomas grabadas, y pasaría a ser el espacio donde, en conjunto con el director, hacen posible una película.

La cinematografía nacional para por uno de sus mejores momentos. Las plataformas digitales de streaming han propuesto una nueva ventana de exhibición dando oportunidad a aumentar el número de producciones locales. Este escenario nos presenta una excelente ocasión para analizar las relaciones laborales del rubro en general, cuestión sobre la que no hay muchos análisis. Y la sala de edición no debe ser un lugar ajeno a la observación, menos cuando es el lugar donde se conforma finalmente el relato audiovisual. Este nuevo cambio en la producción cinematográfica también necesita una revisión de los reconocimientos a las capacidades y oportunidades creativas que tienen los montajistas en este escenario. En este sentido, es alentador conocer que el trabajo del editor, por medio de las entrevistas realizadas, puedan dar cuenta que en general son señalados como parte importante de la producción, reconociendo sus aptitudes en torno a la capacidad de contar historias.

Es importante señalar que todas estas aptitudes y formas de relación son válidas para cualquier área del audiovisual. Desde la publicidad en trabajos de edición para videos corporativos, hasta las grandes producciones de series y películas de estreno mundial. En la medida que un editor trabaje conjuntamente con alguien en búsqueda de un objetivo común,

como lo es la creación de una pieza audiovisual, estaremos de una relación no muy distinta a la que es necesario que tengan los montajistas y directores de películas y de series de televisión.

De esta forma, debido al poco análisis sobre el trabajo creativo del montajista a nivel nacional, es que esta investigación deja el espacio para continuar en la indagación sobre este tema. Así, queda abierta la oportunidad para que continúe el análisis sobre los procesos creativos, métodos de trabajo y formas de relaciones en el rubro audiovisual, que productos de las limitaciones de la presente investigación, puede abarcar a más actores relevantes. Directores o productores pueden ser visiones interesantes para comprender a mayor profundidad el trabajo audiovisual desde los mismos trabajadores desde los procesos creativos.

## Bibliografía

- Apple, W. (Dirección). (2003). *Teh cutting edge: the magic of movie editing* [Película].
- Ander-Egg, E. (2005). *El trabajo en equipo*. Espartaco Córdoba.
- ANZIEU, D. y MARTÍN, Jacques-Yves (1971) “*La dinámica de los grupos pequeños*”.  
Editorial Kapeluz.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2005). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997) *El cine clásico de Hollywood*. Paidós.
- Canal Programa Escuela al Cine (4 de junio del 2015). *Oficios del cine – Dirección*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/jbcNGCZbHIg>
- Catalán, A. (26 de junio de 2016). Teresa Font: "La sala de montaje es un confesionario". *El país*. <https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20160626/teresa-font-la-sala-de-montaje-es-un-confesionario-5222651>
- Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [29 de marzo, 2022].
- Dziadosz, B. (2019) *On the meaning of a cut: towards a theory of editing*. [Tesis Doctoral, Universidad de Londres]. <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/40391/>
- Feenstra, P. (2019). Encuentro con Andrea Chignoli: el montaje como tercera escritura. *Cinémas d'Amérique latine* (27), 138-143. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.6216>

- Gallardo, F. (2008). Elementos para una antropología del cine: Los nativos en el cine de ficción de Chile. Chungará, *Revista de antropología chilena*, 40(especial), 317 – 325. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562008000300008>
- Hollyn, N. (2010) *The film editing room handbook: How to tame the chaos of the editing room*. Peachpit Press.
- JANIS, I. (1972). *Victims of Groupthink: A Psychological Study of Foreign-Policy Decisions and Fiascoes*. Houghton Mifflin.
- López Molina, A. (1990). LL Racionero: Dialéctica de la creatividad. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 24, 187. Recuperado 15 de noviembre de 2021, de <https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/ASEM9090110187A>
- Lumet, S. (2000). *Así se hacen las películas*. Rialp.
- Mackendrick, A. (2006). *On Filmmaking: An introduction to the craft of the director*. Farrar, Straus and Giroux.
- Malpica, R., Rossell, R. y Hoffmann, I. (2014). *Equipos de trabajo de alto desempeño*. Observatorio Laboral Revista Venezolana, 7(14),69-83. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=219040849005>
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Gedisa.
- Montiel Díaz, B. B. (2018). *El director teatral y la orientación de lo colectivo. Un acercamiento sociológico a la observación y trabajo del director teatral en el proceso constructivo de los elementos teatrales que contribuyen a la emergencia de lo colectivo. (Tesis de Título de Sociólogo)*. Universidad de Chile, Santiago. Obtenido de <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114836>

- MORALES, F. (2013) *Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control*. UOC
- Murch, M. (2003). *En el momento del parpadeo*. Ocho y medio.
- Mutchinick, M., & Noriega, E. B. (2021). *El montaje, un campo de batalla*. Arkadin, 10(28).  
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe028>
- Pearlman, K. (2009). *Cutting Rhythms: Shaping the film edit*. Focal Press/Elsevier.
- Pearlman, K. (2016). *Cutting Rhythms: Intuitive film editing*. Focal Press.
- Prado Berríos, M. (2004). *El grupo pequeño: "Teoría y técnicas para la acción"* [Memoria de título, Universidad de Chile]. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/113387>
- Ramírez-Gañan, A., Orozco-Quintero, D., Garzón-Castrillón, M. (2020). Gestión de la felicidad, bienestar subjetivo y la satisfacción. *Dimensión Empresarial*, 18(2), 118-138. <https://doi.org/10.15665/dem.v18i2.2057>
- Sánchez, R. (1994). *Montaje cinematográfico: Arte en movimiento*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Seligman, M. (2012). *Flourish: A visionary new understanding of happiness and well-being*. Free Press.
- Smethurst, S. (16 de marzo de 2022). *Fatigue in the broadcast industry*. IOSH Magazine.  
<https://www.ioshmagazine.com/2022/03/02/fatigue-tv-and-film-industry>.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Rialp.
- This Guys Edits (2021). *Should Directors Edit?* [Archivo de video]. Youtube.  
<https://youtu.be/jAfjpEfxl1M>

Tuckman, B. (1965). Developmental sequence in small groups. *Psychological Bulletin*, 63(6), 384–399.

Valverde-Obando, L. (2021). *El trabajo en equipo y su operatividad*. *Acta Académica*, 4(Mayo), 18-24. <http://revista.uaca.ac.cr/index.php/actas/article/view/1030>