(DES)ENCUENTROS

EL CUERPO COMO INTERVALO: LA INTERPRETACIÓN ACTORAL EN EL MONTAJE*

introducción
Gonzalo de Lucas
Annalisa Mirizio

discusión
Julia Juániz
Ana Pfaff
Ariadna Ribes

clausura
Diana Toucedo

introducción

GONZALO DE LUCAS
ANNALISA MIRIZIO

Al evocar algunas de las escasas películas que han mostrado la sala de montaje, Nicole Brenez recuerda aquella secuencia de *Bellísima* (Bellissima, Luchino Visconti, 1951), en la que Maddalena (Anna Magnani) recorre una sala de montaje «representada como un sótano oscuro en el que trabajan pobres criaturas femeninas explotadas» (Brenez, 2021: 87). En el artículo *¿Qué es un estudio de edición?*, Harun Farocki señala:

> Los estudios de edición se encuentran en general en las habitaciones del fondo, en sótanos o altillos. Gran parte del trabajo se realiza fuera de los horarios convencionales. Editar es una tarea repetitiva y, por lo tanto, justifica la existencia de puestos de trabajo fijos, pero cada corte exige un esfuerzo especial, un esfuerzo que hace que algo sea visible y que termina capturando al editor, dificultando la separación entre el tiempo de trabajo y su vida privada. (…) En estas idas y vueltas, uno se familiariza en detalle con la película. Los niños que aún no saben hablar notan en seguida cuando en la cocina una cuchara se encuentra en el lugar equivocado. Esta familiaridad es característica del montaje: la película se vuelve un espacio donde uno habita y se siente como en casa (Farocki, 2013: 79-80).

En el estudio de las películas, pocas veces se ha atendido a las ideas concretas que, ante los restos y aspectos específicos que genera cada material en bruto, se despliegan durante las diferentes versiones, pruebas o ensayos que caracterizan el montaje, efectuado con frecuencia durante meses, según un proceso de reescritura creativa y descubrimiento de la película que va mucho más allá de la labor técnica. En ese sentido, Walter Murch indica —a partir de la cantidad de horas que el montador se pasa reflexionando o probando posibilidades— que el montaje no trata «de juntar segmentos como de descubrir un camino, y la inmensa mayoría del tiempo de un montador no se dedica a hacer empalmes en la película» (Murch, 2021: 31).

Pero, ¿qué conocemos sobre todas las dudas, reflexiones e ideas que acontecen a lo largo de esa exploración larga, minuciosa, tentativa? Si bien quedan inscritas en la película, como capas subterráneas —una versión queda siempre por debajo de la siguiente—, rara vez son documentadas, y apenas se pregunta o piensa el cine desde ahí. La idea de este diálogo, pues, es convocar ese saber específico que suele quedar oculto dentro de la sala de edición, para reflexionar sobre la interpretación de las actrices desde su composición en el montaje y sobre aquello nuevo que surge o irrumpe. Por volver a Farocki:

> En la isla de edición se aprende cuán difícil es producir imágenes a partir de planificaciones o intenciones. Nada de lo planeado funciona. (...) Uno aprende que la filmación ha introducido algo nuevo. En la sala de edición se escribe un segundo guion en función de lo concreto y no de las intenciones (Farocki, 2013: 80).

En esta tarea, la montadora se relaciona de un modo sensible con el material filmado y con las actrices, para pensarlas —también desde el cuerpo— a partir de los ritmos, pausas, tonos o gestos —en particular, los más sugeridos—, en una poética emocional que pasa por la experiencia de sentir junto a ellas, de interiorizarlas o mimetizarse —incluso de forma física en el gesto de montar—, para después poner en palabras ese proceso, desde el cual surgen las asociaciones entre imágenes y sonidos, y los intervalos.

Julia Juániz es montadora, entre muchas otras películas, de *Tango* (1998), *Goya en Burdeos* (1999) y *El 7º día* (2004), todas de Carlos Saura, así como de *Alumbramiento* (Víctor Erice, 2002) y *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004). Ana Pfaff ha montado las películas de Carla Simón, Carolina Astudillo y Adrián Orr, además de *Espíritu sagrado* (Chema García Ibarra, 2021) o *Sobre todo de noche* (Víctor Iriarte, 2023). Ariadna Ribas, por su parte, es montadora habitual de Albert Serra —con títulos como *La muerte de Luis XIV* (La Mort de Louis XIV, 2016) y *Pacifiction* (2022)—, de Elena Martín —*Júlia Ist* (2017) y *Creatura* (2023)—, así como de *Seis días corrientes* (Sis dies corrents, Neus Ballús, 2021). Ana y Ariadna, además, forman el colectivo Dostopos, han montado juntas *Las reinas del sur* (Elena López Riera, 2023) y son profesoras en el Postgrado de Montaje de la UPF-BSM (Universitat Pompeu-Fabra-Barcelona School of Management). ■

REFERENCIAS

Brenez, N. (2021). *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso*. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados.

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

Murch, W. (2021). *En el momento del parpadeo. Una perspectiva sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: Colección Imprenta dinámica.

discusión

¿Podríais describir el proceso de visionado y los puntos de atención o tensión sobre los que depositáis vuestras primeras elecciones de material? Cuando comenzáis a visionar el material, ¿qué elementos os llaman primero la atención en la actuación de las actrices? ¿Gestos, tono de voz, fotogenia, relación con otros personajes?

Julia Juániz

A mí me gusta que puedan pasarme el guion antes de empezar el rodaje. Me parece fundamental establecer un diálogo con el director o directora para intercambiar opiniones. A partir de ahí, soy también partidaria de asistir a las lecturas de guion, sobre todo en una película de ficción, porque así sabes lo que está pensando el de fotografía, los de arte, etc. En esa lectura/reunión empiezas a conocer a las personas del rodaje, que es algo muy útil. Quiero tener cercanía y confianza para poder decir las cosas. Luego soy partidaria de ir al rodaje. Intento aportar algo durante el rodaje, incluso aprendo muchísimo de cómo hacen las cosas. Después, cuando ya entro en la película, estudio a fondo el guion. Estudio cada cambio de secuencia, cómo está escrito, los personajes, y pienso, si no me han dicho actores, qué actor para mí sería el ideal para ese personaje... Es como si fuera interiorizando la película. Cuando estoy montando, esa parte se vuelve menos importante y ya voy viendo lo que traen, lo que se ha rodado. Solo vuelvo al guion si tengo alguna duda.

Para mí es determinante el primer plano que veo de la película, o sea, el primer fotograma, o los dos primeros segundos de cualquier toma, la que hayan rodado, me da igual. Si yo ahí veo algo especial para la película, ya tengo algo, es como que esa imagen me toca. Es como ver por primera vez: el paisaje, si hay un coche, ves si hay un color en la cara de la actriz, cómo la han peinado, cómo la han vestido... A mis ayudantes les digo siempre que ese primer momento para mí es sagrado. Así la manera de ver el material es algo muy delicado, lo tengo que hacer cuidadosamente porque quiero entender qué siento, qué pienso... busco las emociones.

A partir de esas primeras impresiones empiezo a analizar cómo interpreta el actor, cómo dice el texto, etc. Quizá los primeros días en esa valoración eres más torpe, en las elecciones usas mucho tu in-

tuición, todo el conocimiento de lo que has leído en el guion, sin embargo, cuando ya llevas unas cuantas secuencias empiezas a entender mejor cómo es la película. También me fijo mucho en los gestos que van haciendo los actores, si están en el personaje o no. Y, por último, a la hora de elegir una toma, me parece muy importante el movimiento de cámara, los encuadres dentro del plano y el sonido. Y, sobre todo, que el sonido directo esté bien. Finalmente, es esencial que las actrices hagan que me las crea, que crea totalmente en lo que estoy viendo.

Ariadna Ribas

El primer visionado es crucial, define las primeras impresiones y marca la relación que estableces con el material. La mayoría de las veces lo visiono todo antes de empezar a montar y solo entonces decido cómo abordar el proceso. Ver todo el material bruto me ayuda a tener una «vista de pájaro» de lo que se ha rodado, a entender mejor cómo evolucionan los personajes —y la interpretación de los actores y actrices— y a intuir las ideas que hay detrás de la ejecución de cada plano. De algún modo, la película empieza a revelarse en su estado más embrionario.

Es durante ese primer visionado donde se perfila mi relación con el material: qué elementos me parecen importantes —a veces algo te fascina, te sorprende y se te queda grabado en la memoria— o qué cosas me producen menos interés o incluso intuyo que pueden acabar quedando fuera del corte final. Se establece una especie de relación emocional con esos brutos, previo a un juicio más racional y reflexionado.

En ese momento, también me resulta muy importante tomar notas a mano. Leí hace poco que escribir a mano ayuda a fijar los procesos mentales de un modo más profundo y creo que es cierto. Me permite conectar con lo que estoy viendo y fijarlo en la memoria. Anoto a mano lo que me llama la atención e incluso creo que el propio trazo me da información de aquello que anoto.

Y, ya entrando en lo puramente práctico, dentro del programa de edición cada toma que me parece interesante la destaco de algún modo en el *timeline* para diferenciarla de las demás, me es muy útil tener estas guías visuales. Eso me permite ver de inmediato qué fue lo que me gustó, lo que pasa un primer filtro. En ese primer visionado trato de no entrar demasiado en los detalles, trato de no perder la experiencia global. La perspectiva más precisa llega en un segundo visionado, cuando sí tomo notas más detalladas sobre el material.

Cuando empezamos a montar una escena —muchas veces en colaboración con el director o la directora—, volvemos a revisar los brutos. Y ahí la percepción puede cambiar. Es interesante revisar las notas del primer visionado y descubrir cosas que antes no habías notado o que ahora adquieren otros matices.

En general —y tratándose de ficciones—, para mí lo que más determina en un primer momento si algo funciona o no es, sobre todo, la actuación. La puesta en escena y la cámara también son importantes, claro, pero lo que realmente me genera más impacto es la interpretación. Cuando algo falla, casi siempre lo percibo primero en el *acting*. En general, puedo tolerar una cámara o una puesta en escena menos precisas, pero si la actuación es buena —o incluso si ocurre algo especial, inesperado, que no estaba previsto—, eso es lo que me atrapa. Eso es lo que me resulta sugerente. Ahí está el núcleo de todo.

Me doy cuenta de que, para mí, esto a veces es más relevante que para el propio director, que quizás está más enfocado en cuestiones de cámara o en intenciones narrativas. Como yo llego más *virgen* a ese primer visionado del material, me concentro en detectar si hay verdad, si algo genuino está ocurriendo. Y cuando no pasa, la búsqueda de ese algo se convierte en parte del trabajo de montaje.

Ese proceso es una forma de depuración. No diría que se trata de *mejorar* el *acting*, sino de ir quitando capas, de tratar de acercarse a algo más

esencial, que es justamente lo que intento identificar desde el primer visionado.

Todo esto ocurre dentro del plano, antes incluso de ponerlo en relación con otros. Ahí interviene otra dimensión: el hecho de poner planos en relación genera unos flujos de energía, unos ritmos emocionales y narrativos que, inevitablemente, están ligados a la interpretación de los actores, a sus tiempos. Y también a la gestión de la información: qué se revela, qué se retiene. La carga emocional de cada momento puede guiarte en una dirección u otra, dependiendo de lo que se sabe, lo que se intuye o lo que aún permanece oculto.

Ana Pfaff

Siempre hago anotaciones desde el primer visionado. Son bastante intuitivas y están muy ligadas a las sensaciones. A veces apunto cosas muy concretas —«esta frase funciona», «ese gesto tiene algo especial»—, y otras, simplemente escribo: «Aquí pasa algo que no sé explicar». Incluso hago dibujos que solo entiendo yo. Es como si necesitara traducir lo que siento a un lenguaje mío propio, visual, casi corporal.

Con el tiempo he afinado mucho la mirada. Ahora me fijo en detalles que antes quizá me pasaban desapercibidos: un brillo en el ojo, un parpadeo, una leve inclinación de la cabeza. Hemos desarrollado una sensibilidad muy fina para leer los micro-movimientos del rostro. A veces me sorprendo obsesionándome con diferencias mínimas entre una toma y otra, preguntándome: «¿Me estaré pasando?». Pero muchas veces es ahí donde está la clave, donde algo cambia, aunque no sepa bien por qué.

Hay cosas que no se pueden poner en palabras. Supongo que por eso a veces hablo de magnetismo, de gravedad. Es una intuición muy física, que no responde a una lógica racional. Recuerdo en *Alcarràs* (Carla Simón, 2022), por ejemplo, una escena donde vi todas las tomas y tuve claro al instante cuál era la que quería. En rodaje se había marcado otra como la buena, pero al verla en montaje se hizo evidente que era esa otra. Hay algo que se revela solo ahí, en el trabajo con la imagen ya capturada.

Eso también tiene que ver con cómo los cuerpos se relacionan con la cámara. Si estás filmando con cámara en mano, cualquier milímetro cambia la percepción: la posición, la distancia, el aire que hay alrededor de un cuerpo... todo afecta. La cámara también es un cuerpo, y su movimiento condiciona mucho la emoción que transmite una escena.

Hay una especie de línea roja que siempre tengo presente: el momento en que detectas que el actor o la actriz es consciente de lo que está haciendo. Puede ser un gesto mínimo, un leve cambio en la mirada. Entre dos tomas casi idénticas, una tiene verdad y la otra, consciencia. Y eso se nota. Siempre es más potente la toma que no está «actuada» desde la consciencia. No sabría explicarlo técnicamente, pero se siente. No pienso tanto en términos de construcción de personajes, sino en qué emoción se posa sobre un gesto, sobre un silencio, sobre una reacción.

Eso genera una conexión muy profunda con las películas que monto. No en términos de autoría, sino de visión: de cómo veo a las personas, al mundo, a través del montaje. Y a veces me pregunto: «¿Siento estas películas tan mías porque elijo trabajar con directores con los que conecto? o ¿es el propio proceso el que me hace habitar esas historias hasta que forman parte de mí?». No lo tengo claro, pero sí sé que hay algo de esa empatía encarnada, de esa inmersión emocional, que se queda contigo.

Desde vuestra práctica, ¿cómo os enfrentáis a las diferencias de los registros actorales? ¿Cómo lográis encontrar al personaje a partir de los tonos o matices distintos de cada actriz? ¿Cómo negociáis entre lo que habéis imaginado y el material?

Julia Juániz

En general me ha tocado montar películas en las que las actrices y los actores estaban muy bien. No he tenido la necesidad de partir de cero o cambiar completamente algo. Siempre he partido de lo que había, y siento que existía una correlación con lo que estaba escrito. Aun así, cuando estás montando vas construyendo los personajes con un ritmo y tono de voz determinado para cada película, por eso lo que yo busco en una actriz es que me emocione y me permita ver lo que el personaje está pensando y, en muchos momentos, yo tengo que hacer este instante visible. Como montadora no puedo cortar el plano en cualquier momento, tengo que basarme en las emociones de ese personaje o en lo que quiere transmitir, en qué está pensando cuando está mirando algo, etc. A veces me gusta mucho que una actriz o un actor esté interpretando o mirando algo y tú estás sintiendo o viendo otra cosa. Por ejemplo, cuando trabajaba con Carlos Saura, Saura siempre me decía lo mismo: «Julia, llevas dos películas en la cabeza, no una». Entonces era muy gracioso porque yo le contaba lo que veía en algunas cosas, varios significados, y él se reía. Él era muy divertido, aunque siempre pareciese muy serio. Pero siempre recuerdo que muchas veces me decía: «Julia, llevas dos películas, la gente no va a llegar a dos». Pero yo debo montar las películas para que todos los detalles de los actores y toda la narrativa lleguen a las personas utilizando diferentes estructuras y formas de contar.

Para mí, el espectador tiene que ser activo, debe ir descubriendo las cosas poco a poco, por lo tanto, yo tengo que esconder, ocultar, suministrar la información poco a poco y nunca de un modo reiterado.

Ana Pfaff

Para mí, en el montaje, una parte fundamental es estar muy atenta a los cuerpos como materia expresiva, no solo en la narrativa, sino también en los estados anímicos, en momentos casi coreográficos. Es importante encontrar lo específico de los personajes a través de su gestualidad, la manera en que se mueven, caminan, tocan. Todo aquello que nos permite ir descubriendo algo de su identidad.

Por ejemplo, en la película que acabo de montar, *Romería* (Carla Simón, 2025), uno de los grandes miedos, o de lo que hablamos mucho con Carla, era si la protagonista era demasiado «blandita», si se la veía como una chica inocente, más observadora que activa. En el trabajo de *casting* teníamos otras opciones: una chica más despampanante, más sexualizada, con una potencia diferente. Y durante el proceso de montaje surgió la duda: ¿Cómo habría sido la película si hubiésemos elegido a otra chica? Fue interesante, porque la actriz que finalmente elegimos tiene algo muy bonito y específico, aunque no sea el tipo de actriz que suele predominar hoy en día en el cine. Tiene una forma de caminar muy concreta. Recuerdo que, al principio, viendo los brutos, hablaba con Sergio Jiménez —el otro montador— y decíamos: «Aquí parece un poco torpe saliendo del agua», pero nos parecía genial que fuera así.

Y, en montaje, mantener esos momentos fue clave. Por ejemplo, si en un momento camina de forma especial, es mejor que si lo hiciera de forma «correcta». O si tiene un gesto peculiar —como tocarse la nariz de una manera extraña o sentarse de forma diferente—, esas cosas eran esenciales para construir ese personaje único. Esos gestos, al final, hacen que no seamos todos clones.

Sobre la sensualidad del personaje, la madre tiene una parte mucho más trabajada en ese sentido, debido a su relación con el padre/primo. Aunque hay escenas de desnudo, no se trabajaron desde la sexualización, sino desde la normalización del cuerpo desnudo, como parte de una época —los años 80—, del movimiento *hippie*, de un naturalismo buscado en la puesta en escena. Recuerdo que algunas personas del sector, como agentes de ventas o distribuidores, comentaban que no entendían por qué se mostraba tanto el cuerpo desnudo en ciertos momentos. Pero nuestra intención era justamente normalizar el cuerpo femenino desde un lugar que no fuera sexualizado.

Este tipo de transformaciones físicas y emocionales se revelan sobre todo en el montaje. En *A nuestros amigos* (Adrián Orr, 2024), por ejemplo, se ve con claridad el cambio en el cuerpo de la protagonista, Sara, a lo largo de cuatro años, cómo su energía se va suavizando, cómo se transforma su feminidad. O en *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018), donde el cuerpo de Mònica García al principio está muy crispado, muy duro, y poco a poco se va abriendo. El montaje acompaña ese cambio: al principio, planos cerrados y fragmentados; al final, más aire, más espacio, más tiempo.

En *Verano 1993* (Estiu 1993, Carla Simón, 2017) fue fundamental el trabajo de *casting*. Carla buscó una niña que tuviera, como ella a esa edad, una oscuridad emocional. Laia Artigas tenía esa mirada, esa tensión. En montaje, muchas veces rescatamos gestos sueltos, espontáneos, que no formaban parte de la acción, pero que daban verdad. Incluso hubo quien decía: «Es que la niña no sonríe en toda la película». Y justo eso era lo que queríamos trabajar: la tensión emocional contenida, que finalmente se libera en la última escena con el llanto. Ese llanto es un comienzo, no un cierre.

Para mí, el montaje es siempre un trabajo desde la empatía. A veces noto cómo mi cuerpo reacciona físicamente mientras veo el material, como si hiciera una mímesis inconsciente. Es una forma de conectar con lo que está pasando, de no quedarme solo en lo narrativo. Hablo mucho de sensaciones de peso, de gravedad, casi como en la danza. De ritmos, acentos, intensidades. Todo este proceso, al final, tiene que ver con cómo habitamos la película desde dentro. Montar no es solo organizar un relato: es entender cómo sienten los cuerpos que lo habitan, cómo se transforman y cómo nos transforman a nosotras también.

En mi proceso de montaje, también es importante señalar que suelo trabajar la voz de manera separada de la imagen. El trabajo con las voces y el tono es algo en lo que siempre insistimos. Lo hemos comentado también con Carla, ya que en sus películas —sobre todo cuando trabajamos con actores no profesionales— necesitamos hacer un trabajo exhaustivo en la parte sonora. En *Alcarràs*, esto era clave: al trabajar con actores no profesionales, había que encontrar el tono exacto para cada uno. A veces, una toma no era perfecta, pero tenía verdad. Con actrices como Ana Torrent o Lola Dueñas puedes trabajar más fino, porque tienen un control impresionante de su cuerpo y de la emoción. Pero el reto está en equilibrar todo para que nadie «desentone». En *Sobre todo de noche* (Víctor Iriarte, 2023), una de las partes más delicadas fue trabajar las voces en *off*. Al principio, pensé que habría que regrabar, pero finalmente logramos integrarlas montando palabra por palabra, con mucho cuidado en el tono. Ese trabajo minucioso permitió que la voz acompañara la imagen sin restarle fuerza emocional.

Para la interpretación, me gusta tener un «tableteado», que en mi caso es una lista de réplicas o frases, justo por lo sonoro. Hay quienes lo trabajan desde la imagen, pero yo no. Para la imagen, voy a los brutos y trabajo con tomas completas, tal vez porque me resulta más inmediato ver qué es lo que interesa visualmente en una toma, mientras que el sonido es algo más abstracto y difícil de identificar en cada una. Por eso reviso muchas veces las tomas sonoras, comparando tonalidades y buscando matices. En montaje, muchas veces doblamos a los actores con sus propias frases, lo

que abre un abanico de posibilidades. La imagen se enriquece con las diferentes versiones sonoras; podemos matizar, afinar las tonalidades en la interpretación, y eso, para mí, es fundamental.

Ariadna Ribas

A veces pienso que mi trabajo se parece al de interpretar. Me pregunto: «¿Este personaje haría esto? ¿Actuaría así?». Si algo no encaja con su momento vital, lo descartamos. Esa lógica me da muchas pistas sobre los personajes. Recuerdo, por ejemplo, que el primer *assemble* de *Júlia Ist* (Elena Martín, 2017) se armó bastante rápido, muy apegado al guion. Eso me permitió identificar enseguida algo que suele pasar en los primeros visionados: la historia tiende a contarse desde fuera, no desde dentro del personaje. Es común que en los primeros cortes se priorice que la historia se entienda bien, incluso si ya se pone cierta atención al *acting*. Pero el foco suele estar en la estructura, en el tiempo externo, no en la vivencia interna.

Con *Júlia Ist*, lo noté sobre todo en el tratamiento del tiempo: el aburrimiento, la preocupación del personaje, todo se percibía desde una distancia, desde un afuera del personaje, mediante acciones descriptivas. Así empezó un trabajo de desplazamiento: ir poco a poco entrando en el punto de vista del personaje, contar desde su temporalidad. Fue un gran aprendizaje. Por primera vez sentí que el montaje transformaba la película por completo, acercándola emocionalmente al personaje.

Aproveché algo que al principio me pareció ingenuo, pero que resultó muy útil: como la película era muy autobiográfica, le preguntaba a Elena cosas concretas de su experiencia. «¿Cómo te sentiste al llegar a Berlín?», «¿Cómo viviste la vuelta a Barcelona, después de todo lo vivido en el Erasmus?». Eso nos ayudó mucho, por ejemplo, a encontrar el final. Habíamos probado algunos finales en que la protagonista resolvía o cerraba ciertas tramas o conflictos surgidos a lo largo de la película, pero alguna cosa no nos encajaba. Después de darle algunas vueltas nos sentamos con Elena a hablar. Le pregunté eso, cómo había vivido ella realmente su vuelta y su respuesta fue: «Sólo tenía dudas sobre qué hacer con mi vida». Eso nos ayudó a entender que el final debía ser mucho más abierto de lo que estábamos planteando en un inicio. Así que la clave para esa y otras decisiones fue trabajar desde las vivencias reales, desde el personaje.

En *Creatura* (Elena Martín, 2023), Elena también interpreta un papel protagonista y es de nuevo una película muy centrada en el personaje. El hecho de haber trabajado con ella ya un par de veces me permite conocerla un poco más como actriz y ahí empieza otro trabajo: detectar *tics* actorales y desactivarlos. Por ejemplo, dudar sistemáticamente al hablar para dar naturalidad, o hacer gestos como llevarse la mano a la cabeza para expresar pensamiento intenso, cuando se vuelven automáticos se convierten en clichés. Con Elena lo hablamos mucho porque ella está también muy interesada en ver estas cosas, ella misma se sorprende al ver sus mecanismos. Pero es interesante entenderlos para poder esquivarlos.

En *Creatura* también se daba una mezcla muy rica y compleja de actores: naturales, profesionales, provenientes del teatro o del circo, de series, niños sin experiencia... Y eso exige un trabajo de afinación tonal muy delicado. Oriol Pla, por ejemplo, puede ir de lo *clown* a lo íntimo en una misma escena. Elena tiene un estar bastante natural, pero con ciertos gestos marcados (o *tics*, como decía) que a veces pueden aparecer y que nosotras decidimos suavizar. Los actores teatrales tienden a enfatizar el texto y con los niños es difícil hacer tomas largas, hacer repeticiones precisas... se trabaja desde el juego. Todo eso condiciona el estilo de montaje. En las escenas con los niños, por ejemplo, tuvimos que trabajar planos de duración más corta, mediante elipsis e incluso surgieron secuencias de montaje con música. En la parte de la infancia de *Creatura*, esto era muy claro: el ritmo era más fragmentado, más enérgico. En cambio, en la parte de la edad adulta, con actores profesionales, con más control y precisión, se podía tra-

bajar desde la pausa, la contención. Eso modifica radicalmente cómo se trata el tiempo, los puntos de corte, la construcción de las acciones.

En las películas de Albert Serra también sucede. Tienes actores profesionales conviviendo en escena con personas sin formación actoral, *performers* o gente que viene de otras disciplinas. La cuestión es cómo unificar estos estilos sin borrar las diferencias y lo particular e interesante de cada uno. Que haya un diálogo, una coherencia interna. No significa que todos tengan que estar en el mismo registro, pero sí que puedan convivir.

Curiosamente, me he encontrado con un elemento bastante recurrente en todos ellos: la dificultad en el control de las manos. Las manos de los actores son un mundo. Si no les das algo que hacer con ellas, se convierten en un problema. Puede suceder que haya un esfuerzo en decir el texto, y ese esfuerzo suele expresarse físicamente, muchas veces a través de gestos redundantes.

En *La muerte de Luis XIV* (Albert Serra, 2016), por ejemplo, con Jean-Pierre Léaud hubo que dejar algunas tomas fuera por esa razón: sus gestos eran exagerados, declamatorios. A veces incluso usamos máscaras —componiendo la imagen— para fijar sus manos. El gesto, cuando busca subrayar algo que debería pasar por dentro, se vuelve un obstáculo.

De hecho, actualmente estoy trabajando en un proyecto —*Anoche Conquisté Tebas*, de Gabriel Azorín— en el que estamos usando muchísimo esta técnica de la composición de imagen para modificar, dentro del propio plano y a partir de máscaras de imagen, movimientos de manos, miradas u otros gestos corporales de los actores que creemos que ayudan mucho a depurar sus interpretaciones.

También hay una dimensión menos visible pero igual de importante: la voz, la entonación. Me gusta la idea de que la entonación es «el gesto de la voz». En montaje, trabajamos muchísimo con eso: usamos frases —sonido— de una toma con la imagen de otra. Si la entonación es mejor en una toma pero, por lo que sea, el plano es mejor en otra, se puede combinar. Es un recurso potente. Si pudiéramos hacer lo mismo con la gestualidad sería ideal, pero ahí entramos en el terreno de los efectos de imagen que son mucho más complejos de aplicar. Esa capacidad de ajustar lo actoral desde el sonido nos permite refinar matices, mejorar intenciones. Y como muchos actores tienen la capacidad de repetir las tomas con un *tempo* muy similar, suele funcionar muy bien. Es una herramienta invisible, pero muy eficaz.

Entre revelar y ocultar: ¿qué función desempeña el montaje en la construcción narrativa y sensorial del cuerpo? En el caso de los personajes femeninos ¿cómo trabajáis el intervalo entre gestos o modelos heredados y nuevas subjetividades?, ¿qué aprendizajes vitales, estéticos o colaborativos con otras mujeres han sido determinantes para vuestra forma de montar hoy?

Julia Juániz

Bueno, creo que, cuando haces el montaje, lo que influye muchísimo es tu vida y tu preparación mental, física, de todo, de saber, de moverte. Incluso saber cavar en un huerto. Esas cosas básicas a las que la gente no le da importancia, para mí, sí la tienen. Si yo veo a alguien que está cavando en un huerto y lo hace mal, creo que es un desastre. En el cine yo me hago preguntas constantemente, o sea, mi trabajo como montadora siempre es preguntarme cosas, aunque no tenga respuestas. Yo tengo una información, pero mi cabeza tiene que ser libre para colocarme también en la cabeza del espectador, que no sabe, y qué pistas yo le voy a ir dando para que él o ella las descubra.

El cine, por lo tanto, crea tensiones, emociones. Hay que darle al espectador la posibilidad de experimentar, *experienciar* a través del cuerpo de otro o de otras cosas a las que igual no tiene acceso en su vida. En mi experiencia, yo siempre monto poniéndome en la piel del otro, encarno al personaje, intento vivir desde su posición, con su subjetividad, complejidad. Necesito vivirlo y sentirlo, y para ello es muy importante lo que vivo en mi propia vida.

En la sala de montaje tomo decisiones desde mi propia vida. Por ejemplo, con una actriz siempre intento entender cuáles son los tiempos del habla y las pausas, y a la vez tengo que entender los del personaje. Así que tengo que tener ese personaje dentro de mí para poder hacer buenos cortes, pausas, respiraciones. Los diálogos los vivo a través de mí, cómo yo he pasado por experiencias vitales con esos temas o similares, y ahí fabulo en cómo yo contestaría. Normalmente, me guío mucho por los tiempos, las respiraciones, cómo el personaje piensa y toma tiempo para pensar, eso es parte de los diálogos. A veces, como montadora, también tienes que dejar ese tiempo de que el otro piense. Si se dice una información importante, que otro personaje tiene que recibir, debes hacer o construir esas pausas y tiempos en el montaje, porque quizás el actor eso no lo ha dado o marcado. Yo me inspiro en la vida, en cómo las personas se hablan, cómo se dicen noticias fuertes o importantes, y de ahí lo reproduzco en el montaje. Así siempre digo que las vivencias son muy importantes. Yo no podría montar algo que fuera en contra de mis ideas, donde una mujer quedara fatal, pienso que mi trabajo también es educar y avanzar con los tiempos.

Sobre la colaboración puedo decir que, en general, he trabajado poco con mujeres, sobre todo en mis inicios. En mi caso, también pesó el hecho de que yo no venía del cine, había estudiado otra carrera, pero siempre me interesó el cine y accedí rápido al montaje. En cuatro años pasé a ser montadora jefa. Los comienzos fueron duros para mí. Empecé en el año 90 en Madrid, y aquello era muy diferente a ahora. Por ejemplo, a mí me da envidia cuando habláis y os enseñáis los montajes, eso hubiera sido lo que yo habría querido. Pero antes se te veía como un rival, y eso era terrible. Ahora ha cambiado y me hace muchísima ilusión que sea así. Yo he tenido que aprender más en soledad y revisando trabajos de otros cineastas. Pero como mi vida es el cine siempre sigo estudiando diferentes narrativas: cine más experimental, salto a los clásicos, etc. Hay muchas mujeres que he estudiado y por las que siento total fascinación como Elena Jordi, Cecilia Mangini, Margot Benacerraf, Maya Deren, Agnès Varda, Chantal Akerman, etc. Cada vez que vuelvo a ver una película suya sigo aprendiendo.

Ana Pfaff

Puedo comentar el trabajo con el intervalo entre cuerpos a partir de *Romería*, donde está vinculado principalmente con una cuestión de época, con el contexto de los años ochenta, un momento en que el cuerpo representa un lugar de liberación, es más desinhibido. Además, no solo es el cuerpo, sino también lo que hacen los personajes. ¿Qué hace la madre? ¿Qué hace la hija? La hija tiene una manera de hacer las cosas que podríamos decir es mucho más infantil, pero también nos gustaba, como decíamos con Carla, ponerlo en cuestión. Porque, aunque la hija no tiene ese cuerpo liberado, lo hace desde una decisión clara: «No me interesa».

Por ejemplo, había un momento en el que ella decía: «No, no me interesan los chicos, no quiero tener novio». Existía una especie de presunción de que una chica de su edad tiene que experimentar esa liberación sexual, pero, en este caso, simplemente no le apetece en ese momento de su vida. Es interesante cómo esa parte no se ve como una «liberación», sino como un tipo de activismo en su propia postura. Ese intervalo no es tan evidente, es más sutil.

Con Carla empezamos a trabajar juntas bastante antes de *Romería*, en su corto *Lagunas* (Lla-

cunes, Carla Simón, 2016). Ya en ese trabajo aparecían las cartas de su madre, que luego también estarían en *Romería*. Me pareció un corto muy bello. Carla viaja a los lugares desde donde su madre escribió esas cartas: desde las convivencias de verano de niña, hasta las últimas, donde habla, por ejemplo, de haberse tomado un *tripi* o de su deseo de que su hermano cuide de su hija cuando ella muera. A través de esas cartas, se recorre una vida entera. Carla filma con una *handycam*, leyendo en voz alta, pero sin aparecer nunca en plano. Aun así, sentimos su presencia constantemente detrás de la cámara. Ese gesto me pareció siempre muy hermoso: una cineasta que busca a su madre a través del acto de filmar, sabiendo que no la encontrará, pero igual va a ello.

Eso, en *Romería*, se transforma. Ya no es solo la búsqueda de una madre ausente, sino el intento de reconstruir e imaginar una vida: la de los padres. Hay un desplazamiento. En el corto, Carla filma la ausencia. En la película, esa ausencia se llena de imaginación, de ficción, de deseo. No se trata solo de buscar, sino de encarnar, de vivir lo que no se vivió. Y esa transformación me parece muy poderosa.

Hubo un momento muy importante en el proceso de montaje de *Romería*: la aparición del personaje de Marina filmando con una cámara. Ese elemento no estaba en el guion original, surgió en una versión bastante avanzada. Carla dijo: «Ostras, esto tiene que estar, es importante que ella tenga una cámara, ¿no?». ¿Por qué hace este viaje Marina? Porque es cineasta. Trabajamos mucho esos momentos en el montaje: aparece filmando al inicio, luego cuando ve a los abuelos y, finalmente, en el plano final. Ese último plano, con Marina filmando a su familia, fue una decisión muy significativa. No estaba en los primeros cortes, y cuando lo añadimos, todo tomó otra dimensión. Era necesario cerrar con ese gesto: ahí está el nacimiento de la cineasta. Cuando termina la película, sentimos que ha logrado algo, pero también aparece una pregunta: ¿Y ahora qué significa todo esto?

Todo el material grabado con *handycam* fue fundamental, no solo como recurso visual, sino como dispositivo de subjetividad. Nos permitía conectar a Marina con los espacios, con la memoria, con la reconstrucción. En el montaje lanzábamos constantemente conexiones entre el pasado de los padres y la mirada de la hija: las cámaras, los lugares, los gestos. Todo eso nos permitía pintar esos espacios también desde la imaginación de Marina. Trabajar con ese dispositivo era clave para que tuviera resonancia con el mundo onírico, con la parte del sueño.

También me interesa profundamente el trabajo con archivo en relación al cuerpo. En *Las novias del sur* (Elena López Riera, 2024), por ejemplo, trabajamos mucho desde esa idea. Hablábamos con Elena sobre cómo la boda se convierte en una puesta en escena del cuerpo femenino: blanco, puro, a punto de ser desvirgado. Hay una teatralidad del rito que pone el cuerpo de la mujer en el centro. En el archivo decidimos trabajar desde motivos muy concretos: por ejemplo, las manos. Empezar por las manos que esperan. Y el último plano que montamos era una mujer que escucha al cura, se mira las manos y hace un gesto de duda, como preguntándose: «¿Qué hago yo aquí?». Un gesto mínimo que rompía con la idealización del rito.

En otra secuencia usamos un vídeo muy inquietante de una novia visiblemente nerviosa. Quien filmaba no paraba de hacer *zooms* sobre su cara. Montamos todos esos *zooms* seguidos, generando una tensión creciente. La cámara se volvía algo agresiva, invasiva. Fue un momento muy fuerte de la película porque justo ahí se empezaba a hablar de cómo romper con el discurso oficial del amor. Pensé mucho en *Amateur* (Martín Gutiérrez, 2022), que también trabaja con *zooms* al cuerpo de su abuela, pero desde otro lugar: un *zoom* afectivo, casi táctil. Y me gustaba pensar en ese mismo gesto —acercarse con *zoom*— como algo que puede ser íntimo o violento, según el contexto.

En *Ainhoa, yo no soy esa* (Carolina Astudillo Muñoz, 2018) también hubo momentos de archivo muy potentes. Hay una secuencia en la que se escucha una de sus últimas cartas, escrita cuando ya estaba muy desconectada de la vida. Esa carta la montamos con imágenes nocturnas de ella en un bar, filmadas con cámara infrarroja. Eso creaba una atmósfera muy fantasmagórica, casi de despedida. Otra escena clave fue cuando Patxi, su hermano, relata cómo murió Ainhoa. Carolina tenía claro que quería usar unas imágenes de ellos jugando de niños en una piscina. Lo que hicimos fue montar esa secuencia de forma que siempre estaban debajo del agua, no les dejábamos salir. Eso generaba una sensación de encierro, de falta de aire. Cuando, a continuación, habla de que se imagina un accidente, montamos todos los momentos en que Ainhoa se tiraba una y otra vez al agua, y el juego infantil se transformaba en algo muy violento. Y, al final, cuando se lanzan juntos de la mano, se convierte en una metáfora de la brutal separación entre los hermanos tras su muerte.

Todo esto tiene que ver con cómo el montaje se convierte en una forma de pensar el cuerpo, la imagen, la experiencia estética. A veces lo que nos guía son nuestras propias reacciones físicas. Me pasa que, mientras monto, empiezo a gesticular o a mover la cara sin darme cuenta, como si mi cuerpo respondiera a lo que está viendo. Eso también forma parte del proceso de lectura. Por eso es tan importante intentar poner en palabras lo que sentimos al montar. Aunque cueste, aunque no tengamos las palabras exactas, el esfuerzo por verbalizar nos ayuda a entender lo que hemos vivido, no solo para comunicarnos entre nosotras, sino también con una misma. Decir: «No sé qué me ha pasado, pero necesito contarlo». Y al ponerlo en palabras, surge la comprensión.

De hecho, en la sala de montaje la mayoría del tiempo nos lo pasamos reflexionando, dialogando, dudando. Pero no me gusta mucho la idea, que muchas veces se utiliza al respecto, del «montador terapeuta», porque implica una relación unidireccional. Para mí es al revés: se trata de cuidado. No es «te escucho para que te descargues», sino un acompañamiento mutuo, un hacer juntas desde el diálogo, el cuidado y la escucha. Esto también tiene que ver con que muchas de nosotras empezamos a trabajar fuera de la industria, montando en casa, compartiendo comidas, tiempos y procesos, y eso genera otro tipo de vínculos.

Ariadna Ribas

Me parecería muy interesante que todos los oficios del cine —fotografía, arte, producción, actores, etc.— pasaran unos días en la sala de montaje para comprender lo que hacemos y cómo nuestro trabajo complementa y potencia el de todos ellos. De hecho, en un par de ocasiones me ha pasado que actores o actrices me han agradecido el trabajo de montaje, no porque haya «mejorado» su actuación, sino porque han entendido que el montaje es un trabajo colaborativo que acompaña y afina la interpretación, donde tratamos de sacar el máximo brillo de su trabajo.

En el proceso de montaje, como en la película que estoy haciendo ahora con Gabriel, centrada en un solo espacio —unas termas romanas— y en el trabajo con los actores, pasamos días revisando tomas una y otra vez, analizando detalles. Esto debería ser habitual, pero muchas veces no hay tiempo. Ver una toma muchas veces no es desgastarla, sino una oportunidad para entrar en matices. El director y su coguionista, que es creador escénico y está muy vinculado al teatro, hablaban de cómo durante el rodaje las indicaciones deben «pasar por el cuerpo». Para nosotras, las montadoras, pasa algo similar: debemos traducir las primeras impresiones que nos produce una imagen —o un sonido—. Y es también a través del cuerpo que experimentamos para poder nombrar y nombramos para poder comprender mejor aquello que nos genera el visionado del material —ya sea en términos de ritmo, de tono o de emoción—.

Para mí, es importante entender qué capta realmente la cámara, porque lo más potente no

siempre está en el gesto evidente, sino en lo que ocurre por debajo, en lo que se insinúa o se deja de hacer. En el cine de Albert Serra, por ejemplo, hay mucho de «dejar de hacer», un desactivar lo aprendido que recuerda a Bresson y su repetición para borrar automatismos y gestos establecidos.

En el cine de Albert no hay una narrativa tradicional, no se busca un arco emocional de los personajes o una psicologización; hay, en cambio, un acercamiento desde lo sensorial —la luz, el sonido, el ritmo—, que envuelve al personaje en estados cercanos a la paranoia o al agotamiento. Así era, por ejemplo, en *Pacifiction* (Albert Serra, 2022) donde todo estaba más orientado a generar una atmósfera, a construir desde lo puramente cinematográfico, en el sentido más formal o estético del lenguaje: con el uso del sonido, la composición visual, tratando de crear una densidad ambiental.

En esa película había un personaje que debía ser encarnado por una actriz, pero el primer día de rodaje nos dimos cuenta de que no encajaba en el tono de la película. Era una chica que venía del mundo de la música y de la moda y nos daba la sensación que estaba constantemente posando, muy pendiente de la cámara. No entraba en el método que proponía Albert, y el simple hecho de no sumarse a esa dinámica ya la volvía muy disruptiva: estaba tan fuera de tono que no se podía hacer ninguna escena con ella. Tuvimos que eliminar ese personaje de la película, pero finalmente entró otro. Y fue una maravilla, porque apareció un personaje completamente inesperado: una actriz *trans* que le dio muchísima potencia a la película y que, además, tenía muy buena conexión con el protagonista, Benoît Magimel. Esto lo explico porque yo estaba en el rodaje, vi los brutos de esa primera escena y pude participar en esa decisión. Cuando no estoy en rodaje, tengo que trabajar esas cosas desde el montaje, y ahí tienes mucho menos margen porque la película ya está rodada.

En cambio, en *Creatura* hay una narrativa clara, un arco definido y una subjetividad central. Eso implica pensar mucho en cómo el espectador va conociendo a ese personaje, cómo lo acompañamos en eso. Hay un trabajo de estructura importante sobre cómo se ordenan las temporalidades, cómo se ubican las escenas para revelar o contener ciertas informaciones de la trama o del personaje, para entender qué le pasa.

De nuevo, al principio, teníamos una versión de montaje más cercana al guion, en la que el salto temporal que hay de la edad adulta de Mila, la protagonista, a su adolescencia ocurría bastante pronto. Pero ahí la construcción del personaje quedaba muy cortada y no se entendía bien qué le estaba pasando, cuál era su conflicto.

Decidimos reordenar parte de las escenas y dar más información emocional al principio —en esta primera parte de la edad adulta de Mila—, para que el espectador pudiera leer algo más de su conflicto antes de entrar en la parte de la adolescencia, donde se abordaban más directamente algunas situaciones específicas relacionadas con la sexualidad de Mila. El objetivo era ponerla a ella en el centro del conflicto, no tanto a la pareja. Que el conflicto no se leyera como algo compartido, sino como una crisis personal de Mila en relación con su cuerpo y su deseo. Todo eso se trabajó desde el montaje. Y ahí es donde el montaje se vuelve fundamental: para dosificar las informaciones, enfocar el sentido de las escenas —qué se quiere contar o transmitir—, encontrar los tiempos del personaje o decidir en qué momento necesitamos que vaya hacia un lugar u otro de su arco.

Elena y Clara Roquet me contaron que durante la escritura de guion trabajaron la estructura pensando en la idea del orgasmo femenino. Leyeron un artículo de Britt Marling donde se decía que cuando se analizan las estructuras clásicas de las películas —conflicto en *crescendo*, explosión y anticlímax— esas narrativas corresponden más a una experiencia vinculada con el orgasmo masculino. La historia siempre se ha contado desde esa visión. Lo que se plantearon fue: ¿Qué pasaría si pensamos la historia desde el lugar del cuerpo femenino y el orgasmo femenino, que quizás es más

un ir y venir que una progresión de *crescendo* lineal? Cuando nos surgían dudas sobre la estructura de las edades de Mila —edad adulta, adolescencia e infancia—, volvíamos a esa idea y así es como decidimos respetar la estructura de saltos temporales planteada en el guion.

Por otro lado, también tratamos de ser muy cuidadosas a la hora de explicar el conflicto sexual de Mila. Sabemos que hay una mujer que tiene un problema con su propio cuerpo, una relación edípica con su padre y una mala relación con su madre. Al plantear la pregunta sobre el origen de ese trauma nos encontramos que había una idea bastante generalizada y es que el trauma sexual siempre va ligado a un abuso en la etapa infantil. Y así se leía la película. En cambio, lo que estábamos tratando de contar es que aquello que produce el trauma de Mila está en los microabusos cotidianos que recibimos como mujeres: la imposición de la vergüenza con relación a nuestros cuerpos y su expresión libre, la represión del deseo, etc. Queríamos centrarnos en esas pequeñas cosas que se encuentran en la vida de la protagonista, especialmente en la infancia, visibilizar esas pequeñas señales, esas pequeñas violencias. Fue uno de los mayores retos.

En *Las novias del sur*, de Elena López Riera, la idea es: «Voy a romper esa cadena de gestos repetidos». Porque no voy a ser madre, no me voy a casar, no voy a representar ese rol que se me ha dicho que iba a representar... cuando se me decía «cuando seas madre ya lo entenderás», ¿no?

En esta película lo que hicimos en un primer momento fue analizar un montón de material de registros de bodas: tanto audiovisual como fotográfico. Y al final, lo que resultaba apabullante era la cuestión de la repetición del gesto. Y no solo entre fotografías, sino dentro de una misma foto: en algunas de ellas aparecían los novios acompañados de niñas y niños cargando los anillos, vestidos de la misma forma que la pareja adulta y posando de manera igual. O sea, como una reproducción en miniatura de ellos mismos.

Hay algo que lo abarca todo, toda nuestra identidad femenina, cualquier aspecto de nuestras vidas. Se nos encapsula mediante ese gesto que supuestamente debemos repetir. Aunque creo que eso está en proceso de transformación y se empiezan a generar otros referentes.

Yo me planteaba, cuando estudiaba cine: ¿Cómo se supone que tendría que ser yo para ser montadora? Un día alguien me dijo: «Ah, ¿tú quieres ser montadora? No lo pareces». Y me hizo pensar, ¿cómo se supone que debería ser para encajar?

Creo que, por lo general, la energía femenina —digámoslo así— se permite algo más de deriva, de no imponer, de poder dudar. Porque lo creativo no es una fórmula precisamente. Con el tiempo, me voy permitiendo dudar más y con esto no me siento menos segura de mí misma, al contrario. ■

clausura

DIANA TOUCEDO

Es profundamente revelador escuchar a montadoras con la trayectoria de Julia, Ana o Ariadna, cuya práctica nos permite seguir reflexionando y complejizando el montaje como un acto creativo que atraviesa y transforma las múltiples dimensiones, procesos y hallazgos que una película transita en su creación. A pesar de ello, el montaje sigue siendo unos de los procesos más invisibles y desconocidos del cine. Las tres, a través de sus experiencias en películas muy diversas, nos abren nuevos caminos para entender la gran complejidad del trabajo de ideación, de sensibilidad en la selección y toma de decisiones, de la (re)escritura del material a través de gestos, palabras, cuerpos, acciones... hasta propiciar el encuentro. El encuentro entre aquello que fue ideado, filmado y que ahora, en la sala de montaje, se vuelve materia escultórica y moldeable. Las tres comparten ese encuentro como bitácora viva, guiada por un constante cuestionamiento de las partes que anhelan un todo, un todo que solo parece posible entregando cuerpo y vida al proceso.

No dista del trabajo interpretativo de una actriz lo que una montadora pone en juego en la sala de montaje, las tres nos han dado ejemplos de ello, y es muy conmovedor sentir que el montar se podría calibrar hacia la búsqueda de una verdad, y no de una consciencia como señala Ana. Como montadora, habiendo trabajado también en numerosos documentales y películas híbridas, comparto esta búsqueda de una posible verdad que solo la película alberga. Es uno de los grandes deseos. Cuando monto no busco que una película simplemente cuente una historia, o despliegue una trama, ni siquiera que se reduzca a una experiencia sensorial, sónica o narrativa. Aspiro a que la película pueda convertirse en un espacio-tiempo donde los espectadores se puedan adentrar para encontrar una verdad, o lograr una toma de sentido que solo se pueda alcanzar de este modo, a través del cine. Y quizás, en el mejor de los casos, movilizar pensamiento y emoción para conocer el mundo de otra manera, e incluso encarnar la posibilidad de ser otras u *otres*.

Julia comparte su constante vocación, e incluso devoción, por las preguntas que, sin necesidad de respuesta, propulsan su trabajo de montaje. Siento que ahí reside otra clave esencial de nuestra labor: una actitud que se funda en la duda, la curiosidad, la observación atenta. Una atención que no se detiene en el reino de la palabra o del significado, sino que opera en zonas más subterráneas, tocando lo intuitivo y lo desconocido, lo frágil e inasible, lo invisible y lo visible a la vez. Me gusta pensar el montaje desde la posibilidad performativa de un constante devenir, un proceso de revelación y transformación de formas de conocimiento. En ese proceso, las montadoras trabajan la riqueza expresiva de los gestos, los tonos de voz, los registros interpretativos, la planificación o los estilos, a través de metodologías de desplazamiento, de relación, de resignificación... para ver de nuevo, para generar nuevas experiencias estéticas que conecten las películas presentes con genealogías pasadas, y quizás también con las futuras. En ese sentido, el montaje se convierte también en un acto de responsabilidad. Como decía Ariadna: nombra. Y al nombrar, contribuye, desde lo sensible, a la construcción política del mundo que habitamos y del que está por venir. ■

NOTAS

* Esta investigación forma parte del proyecto PID2021-124377NB-I00 financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.

EL CUERPO COMO INTERVALO: LA INTERPRETACIÓN ACTORAL EN EL MONTAJE

Resumen

Este texto reúne una conversación entre tres montadoras destacadas del cine español contemporáneo: Julia Juániz, Ana Pfaff y Ariadna Ribas. A partir de sus experiencias en películas de ficción, híbridas y documentales, el texto ofrece una reflexión colectiva en torno a las prácticas del montaje como forma de pensamiento sensible, política y corporal. Se abordan aspectos como el visionado del material bruto, la construcción de la interpretación actoral desde el montaje, las tensiones entre registros actorales y estilos de dirección, el trabajo con el archivo y la dimensión afectiva del cuerpo en la sala de edición. Las autoras exploran cómo el montaje puede revelar gestos mínimos, establecer ritmos emocionales y narrativos, y acompañar los procesos de subjetivación, especialmente en personajes femeninos. El texto también se detiene en las prácticas colaborativas y en las formas de habitar el montaje desde la duda, la atención y el cuidado. El montaje es aquí concebido como un espacio de escucha y reescritura, en diálogo constante con lo filmado, lo vivido y lo imaginado.

Palabras clave

Montaje cinematográfico; Interpretación actoral; Intervalo; Cuerpo y gestualidad; Subjetividad; Cine español contemporáneo; Perspectiva de género; Archivo; Prácticas colaborativas.

Autores

Gonzalo de Lucas (Barcelona, 1975) es Profesor Agregado en la Universidad Pompeu Fabra, donde pertenece al grupo de investigación CINEMA y dirige el proyecto de investigación «Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices: el cine español del final de la dictadura a la post-transición (1975-1992)». Es director del Postgrado en Montaje de la UPF-BSM y programador en Xcèntric, el cine del CCCB. Ha escrito artículos en más de una cincuentena de libros y numerosas revistas, y es editor de *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes* (con Núria Aidelman) o *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica*. Contacto: gonzalo.delucas@upf.edu.

BODY AS INTERVAL: THE ACTRESS'S PERFORMANCE IN EDITING

Abstract

This section presents a conversation between three prominent editors of contemporary Spanish cinema: Julia Juániz, Ana Pfaff, and Ariadna Ribas. Drawing on their experiences in fiction, documentary and hybrid films, it offers a collective reflection on editing practices as a mode of sensitive, political, and embodied thought. The discussion touches on aspects such as viewing raw footage, the construction of the actor's performance through editing, tensions between acting registers and directorial styles, working with archival materials, and the affective presence of the body in the editing room. The authors explore how editing can reveal subtle gestures, establish emotional and narrative rhythms, and support processes of subjectivation—particularly in female characters. The text also highlights collaborative practices and ways of inhabiting the editing process through doubt, attentiveness, and care. Editing is conceived of here as a space for listening and rewriting, in constant dialogue with what has been filmed, lived, and imagined.

Key words

Film editing; Acting performance; Interval; Body and gesturality; Subjectivity; Contemporary Spanish cinema; Gender perspective; Archive; Collaborative practices.

Authors

Gonzalo de Lucas (Barcelona, 1975) is an associate professor at the Universitat Pompeu Fabra, where he is part of the CINEMA research group and directs the research project "Production of New Subjectivities in Female Characters and Actresses: Spanish Cinema from the End of the Dictatorship to the Post-Transition (1975-1992)". He is director of the Postgraduate in Editing at UPF-BSM and a programmer at Xcèntric, the CCCB cinema. He has written articles in more than fifty books and numerous journals, and is the editor (with Núria Aidelman) of *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica and* (with Annalisa Mirizio) of *Cuando las actrices soñaron la democracia* (Cátedra, 2025). Contact: gonzalo.delucas@upf.edu.

Diana Toucedo (Redondela, 1982) es directora, montadora y docente en la Universitat Pompeu Fabra, en el Postgrado de Montaje Audiovisual en la BSM-UPF, del 2017 al 2021 fue la jefa de departamento de Documental y cine de no-ficción en la ESCAC, y desde el 2021 forma parte del equipo directivo del Máster of Film en la Netherlands Film Academy. Cursa un doctorado práctico en Comunicación en la UPF con el grupo de investigación CINEMA. Ha dirigido el largometraje *Trinta Lumes* (2018), editado más de 35 largometrajes y múltiples obras audiovisuales galardonadas en diversos festivales nacionales e internacionales. Contacto: diana.toucedo@upf.edu.

Annalisa Mirizio (Italia, 1971) es Profesora Titular en la Universitat de Barcelona, coordinadora del programa de doctorado en Estudios lingüísticos, literarios y culturales y fundadora del Grupo de investigación sobre literatura, cine y otros lenguajes artísticos (GLiCiArt) de la UB. Es miembro del grupo CINEMA y del proyecto de investigación «Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices: el cine español del final de la dictadura a la post-transición (1975-1992)». Ha publicado artículos sobre la circulación de formas y conceptos en el cine de Carmelo Bene, Icíar Bollaín, Albertina Carri, Claire Denis, Helena Lumbreras, Cecilia Mangini, Pier Paolo Pasolini, entre otros. Contacto: annalisamirizio@ub.edu.

Julia Juániz (Arellano, 1956) es montadora y videoartista. Ha trabajado en más de setenta películas, colaborando con directores como Carlos Saura —con quien ha trabajado en numerosas ocasiones—, Víctor Erice, Mercedes Álvarez, Alberto Morais y Daniel Calpasoro. Además, es fotógrafa y creadora de videoarte, con obras como *El grito de Guernica*. Fue nominada al Goya al mejor montaje por *Goya en Burdeos* (1999) e *Iberia* (2005). Entre sus reconocimientos se incluyen el Premio Zinemira (2017), la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos, el Premio Ricardo Franco (2021) y el Premio Simone de Beauvoir (2021). Contacto: juliajuaniz@gmail.com.

Diana Toucedo is a director, editor and teacher at Universitat Pompeu Fabra, in the Postgraduate Program in Audiovisual Editing at BSM-UPF. From 2017 to 2021 she was the head of the Department of Documentary and Non-Fiction Cinema at Escola Superior de Cinema I Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), and since 2021 she has been on the faculty board of the Master of Film program at the Netherlands Film Academy. She is currently completing a doctorate in communication from UPF with the CINEMA research group. She directed the feature film *Thirty Souls* (Trinta Lumes, 2018) and has edited more than 35 feature films and numerous audiovisual productions that have received recognition at different Spanish and international festivals. Contact: diana.toucedo@upf.edu.

Annalisa Mirizio is a senior lecturer at Universidad de Barcelona (UB), the coordinator of the PhD program in linguistic, literature and cultural studies and founder of the UB's GLiCiArt research group on literature, cinema and other artistic languages. She is a member of the CINEMA group and of the research project "Production of New Subjectivities in Female Characters and Actresses: Spanish Cinema from the End of the Franco Dictatorship to the Post-transition Period (1975-1992)". She has published articles on the circulation of forms and concepts in the work of filmmakers such as Carmelo Bene, Icíar Bollaín, Albertina Carri, Claire Denis, Helena Lumbreras, Cecilia Mangini and Pier Paolo Pasolini. Contact: annalisamirizio@ub.edu.

Julia Juániz is an editor and video artist. She has worked on more than 70 films, collaborating with directors such as Carlos Saura (with whom she worked on numerous occasions), Víctor Erice, Mercedes Álvarez, Alberto Morais and Daniel Calpasoro. She is also a photographer and creator of video art, with works such as *El grito de Guernica*. She was nominated for the Goya Award for Best Editing for *Goya in Bourdeaux* (Goya en Burdeos, 1999) and *Iberia* (2005). Her awards include the Zinemira Prize (2017), the Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos, the Ricardo Franco Prize (2021) and the Simone de Beauvoir Prize (2021). Contact: juliajuaniz@gmail.com.

Ana Pfaff (Barcelona, 1985) es montadora, cineasta y profesora. Ha trabajado con cineastas como Carla Simón, Carolina Astudillo, Adrián Orr, Chema García Ibarra, Clara Roquet, Víctor Iriarte, Meritxell Colell e Irene Moray. Su trabajo ha sido reconocido con dos Premios Gaudí y nominaciones a los Premios Goya, Fénix y Platino. Es profesora asociada en la UPF e imparte clases regularmente en UPF/BSM, ESCAC, UAB y MasterFRAME. Como realizadora, forma parte del colectivo Dostopos junto a Ariadna Ribas, creando piezas propias desde el montaje, vinculadas principalmente a la apropiación, el collage y la animación. Contacto: anade.pfaff@upf.edu.

Ariadna Ribas (Barcelona, 1982) es montadora, cineasta y docente. Desde 2012 forma parte del equipo de montaje de Albert Serra, con películas como *La mort de Louis XIV* (2016), *Liberté* (2019) y *Pacifiction* (2022). Ha trabajado en films como *Creatura* (2023) de Elena Martín y *Sis dies corrents* (2021) de Neus Ballús, por los que recibió el premio Gaudí al mejor montaje, así como en *Suro* (2022) de Mikel Gurrea y, junto a Ana Pfaff, *Las novias del sur* (2024) de Elena López Riera. Es docente en el Postgrado de Montaje de la UPF/BSM y desde 2008 forma parte del colectivo Dostopos junto a Ana Pfaff. Contacto: ariadna.risu@gmail.com.

Referencia de este artículo

De Lucas, G., Toucedo, D., Mirizio, A., Juániz, J., Pfaff, A., Ribas, A. (2025). El cuerpo como intervalo: la interpretación actoral en el montaje. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *40*, 123-144. https://doi.org/10.63700/1324

Ana Pfaff is an editor, filmmaker and associate lecturer. She has worked with filmmakers such as Carla Simón, Carolina Astudillo, Adrián Orr, Chema García Ibarra, Clara Roquet, Víctor Iriarte, Meritxell Colell and Irene Moray. Her work has received two Gaudí Awards and Goya, Fénix and Platino nominations. As an associate lecturer at UPF she regularly teaches courses regularly at UPF/BSM, ESCAC, UAB and MasterFRAME. As a filmmaker she is part of the Dostopos collective with Ariadna Ribas, using editing to create works of their own related mainly to appropriation, collage and animation. Contact: anade.pfaff@upf.edu.

Ariadna Ribas is an editor, filmmaker and associate lecturer. Since 2012, she has been a member of Albert Serra's editing team, working on films such as *The Death of Louis XIV* (2016), *Liberté* (2019) and *Pacifiction* (2022). Other films she has worked on include Elena Martín's *Creatura* (2023) and Neus Ballús's *The Odd Job Men* (Sis dies corrents, 2021), for which she received the Gaudí Award for Best Editing, as well as Mikel Gurrea's *Cork* (Suro, 2022) and (together with Ana Pfaff) Elena López Riera's *Southern Brides* (Las novias del sur, 2024). She teaches in the Postgraduate Program in Editing at UPF/BSM and since 2008 she has been part of the Dostopos with Ana Pfaff. Contact: ariadna.risu@gmail.com.

Article reference

De Lucas, G., Toucedo, D., Mirizio, A., Juániz, J., Pfaff, A., Ribas, A. (2025). Body as Interval: The Actress's Performance in Editing. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *40*, 123-144. https://doi.org/10.63700/1324

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

SOLARIS

TEXTOS DE CINE

Publicaciones sobre CINE y PENSAMIENTO con textos de ensayo, comentario fílmico, análisis textual, filosofía, psicoanálisis, análisis musical...



Trilogía del Apartamento de Roman Polanski

320 páginas, color
21 € PVP



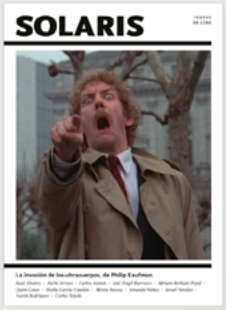
Eyes Wide Shut

244 páginas, color
21 € PVP



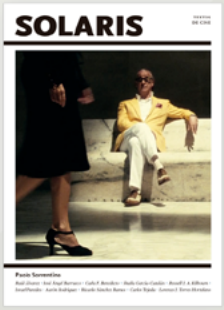
Cine que hoy no se podría rodar

244 páginas, color
21 € PVP



La invasión de los ultracuerpos de Philip Kaufman

216 páginas, color
21 € PVP



Paolo Sorrentino

232 páginas, color
21 € PVP



Trilogía de la depresión, de Lars von Trier

212 páginas, color
21 € PVP



Monstruos

206 páginas, color
21 € PVP



David Cronenberg al límite

208 páginas, color
21 € PVP



Visiones del abismo. Pensar el cine desde Eugenio Trías

220 páginas, color
21 € PVP



Alain Resnais. Los entresijos de la memoria

202 páginas, b/n
20 € PVP



Filmar los sueños
Carlos Atanes
140 páginas, b/n
18 € PVP



Volver al cine. Pensar, escribir y analizar las películas
Aarón Rodríguez Serrano
240 páginas, b/n. 20 € PVP

"un ensayo de esclarecimiento..."
Dirigido Por

"pone la crítica y la emoción en igualdad de condiciones..."
Diari de Barcelona

CAPTURA PARA COMPRAR EN LA WEB

Consulta el catálogo completo y consigue los números que desees en www.solaristextosdecine.com

Gastos de envío gratis en España.

SOLARIS