

El oficio de la edición audiovisual

Entrevista a Alejandro Brodersohn [SAE]¹

Ramiro Pizá | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | ramiropiza97@gmail.com

› RESUMEN

Esta entrevista tuvo por objetivo recorrer la trayectoria del editor audiovisual Alejandro Brodersohn, a partir de sus diversas experiencias en el campo audiovisual. Además, se indagaron aquellas concepciones que acercan y/o diferencian las figuras del editor televisivo y el montajista de cine. Por otra parte, se analizaron las posibilidades de diálogo entre profesionales de la edición a partir de la creación de la Sociedad Argentina de Editores Audiovisuales [SAE] en el 2012. Hacia el cierre se conversó acerca de la producción y el consumo audiovisual luego de la llegada de las plataformas Over-the-top [OTT] y Video-On-Demand [VoD].

Palabras clave: Argentina, cine, montaje

Ramiro Pizá: ¿Cuáles son tus recuerdos familiares relacionados con el consumo de programas ficcionales, películas u otros productos audiovisuales?

Alejandro Brodersohn: En mi casa se veía bastante televisión y cine.² Mi viejo fue bastante cinéfilo de chico. Por ejemplo, en la tele estábamos viendo alguna película argentina o americana, mi viejo pasaba por ahí y mi vieja o yo le preguntábamos quién era tal actor y él sabía el nombre de todos los actores que estaban ahí. Eran del cine clásico argentino, tipo Jorge Salcedo, Ángel Magaña, Enrique Muíño. Todos actores que tal vez no eran muy conocidos. Obviamente, yo no conocía ninguno y él conocía a todos. Después, yo miraba mucha tele, ya sea películas o series.

¹ Entrevista realizada el 12 de mayo de 2021 via Zoom.

² Alejandro Brodersohn nació en 1969 en Estados Unidos. Estudió la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires [UBA] y la carrera de Cine en la Universidad del Cine [FUC]. En este último espacio co-editó, como estudiante, la película Moebius (Gustavo Mosquera, 1996). Trabajó en más de cuarenta largometrajes, entre ellos Ciudad de María (Enrique Bellande, 2001), El abrazo partido (Daniel Burman, 2004), El cielito (María Victoria Menis, 2004), Música en espera (Hernán Goldfrid, 2009), Cerro Bayo (Victoria Galardi, 2010), Revolución: el Cruce de los Andes (Leandro Ipiña, 2010), Refugiado (Diego Lerman, 2014), Gilda (Lorena Muñoz, 2016) y La noche más larga (Moroco Colman, 2020). En televisión editó la serie Un gallo para Esculapio (Bruno Stagnaro, 2017) y las miniseries Okupas (Bruno Stagnaro, 2002) y La casa (Diego Lerman, 2015). A su vez, trabajó en publicidad para distintas productoras. Recibió las siguientes distinciones: Premio Tato con Un gallo para Esculapio, Premio Sur al Mejor Montaje en El nido vacío (Daniel Burman, 2008) y Cándor de Plata al Mejor Montaje por Buenos Aires viceversa (Alejandro Agresti, 1996), Valentín (Alejandro Agresti, 2003), Iluminados por el fuego (Tristán Bauer, 2005), El Invierno (Emiliano Torres, 2016) y Gilda.

RP: ¿Cómo fue tu camino artístico hasta llegar a cursar en la FUC y la UBA?

AB: No sé si hubo un camino artístico. Cuando empecé a hacer cine no estaba tan de moda estudiar cine, especialmente en mi familia. Me costó tomar la decisión. Antes de empezar esta carrera, hice un año de Ingeniería Electrónica en la UBA. Cuando ya estaba en Ingeniería, cursaba el CBC para Imagen y Sonido. En un momento vi que ya se me complicaba hacer las dos carreras. Cada vez me daba menos ganas de seguir con Ingeniería y no entendía por qué lo hacía, decidí dejarla. Recuerdo que cuando lo anuncié en mi casa, después tuve una reunión con mis viejos donde me decían si estaba seguro, de qué iba a vivir. Finalmente, dejé todo eso. Empecé Imagen y Sonido. Después surgió la FUC, unos amigos me anotaron. Seguí haciendo las dos cosas, hasta que en un momento dejé Imagen y Sonido y terminé la FUC.

RP: En la entrevista del libro *Entre cortes* decías lo siguiente: “Con el montaje podés hacer más cosas de las que cree un productor, un director o seguramente un guionista, pero muchas menos de las que cree un montajista”³. ¿Qué te atrapó del montaje cuando comenzaste a editar tus propios ejercicios o los de otros en la facultad?

AB: Sí, lo primero que empecé a editar fueron mis propias cosas, ejercicios míos. Después me empezó a gustar y daba una mano en los ejercicios de otros. Yo creo que hay una parte lúdica en el montaje, como al jugar con los Rasti o esas cosas. Creo que me atrapó eso, la posibilidad de poder unir unas piezas y armar una cosa, que tal vez no era lo que uno tenía exactamente pensado; y las vas modificando a medida que vas avanzando.

RP: Querría abordar tus primeras incursiones en cine. ¿Qué herramientas teóricas pudiste poner en práctica en las experiencias de Buenos Aires viceversa (Alejandro Agresti, 1996) y Moebius (Gustavo Mosquera, 1996)? ¿Qué primeras experiencias del oficio pudiste atesorar a partir de propuestas tan distintas?

AB: En las carreras que cursé, tanto Imagen y Sonido como en la FUC, montaje en sí no había tanto todavía. Tuve un par de materias, pero en Imagen y Sonido no hubo casi nada. En la FUC tuve un par. Aprendí cosas teóricas a partir de otras materias. Me parece que, justamente, lo que aprendés cuando empezás a trabajar en cine es olvidarte un poco de lo teórico y trabajar lo práctico, lo que tenés en frente tuyo. Empezás a descubrir cosas. En ese sentido, *Moebius* fue iniciar el trabajo con otra gente que comienza a aportar cosas. Fue una película que montamos con Pablo Giorgelli, que después hizo *Las Acacias* (2011). Fue aprender y descubrir el montaje juntos, el primer montaje, el primer largo. Ahí también estaba Mosquera, que era el director. Fue como descubrir un poco todo: “Ah, mirá! Esto se puede hacer en montaje”. Cosas que no creíamos que se podían hacer. Y no sabíamos qué se podía hacer y qué no. En *Buenos Aires viceversa* fue distinto. El que estaba al mando era Agresti, quien tenía mucha experiencia. Es un muy buen montajista, aparte de director. Ahí fui más asistente que montajista.

³ De Cata, V., Duran, M., Figueroa, H., Fuente Ramos, L., García Lombardi, L., Gatti, G., Graziani, N., Lungarette, A., Michel Attías, I., Milione, V., Moriconi, L., Oliveira, M., Prync, D., Quiroga, M., Rossi, A., Seminara, M., Streger, J.M., Torres, L. y Tournour, V. (2017). “Alejandro Brodersohn” en *Entre cortes: conversaciones con montajistas de Argentina*. Buenos Aires, EDA Asociación Argentina de Editores Audiovisuales.

Fue una película donde se permitían un montón de libertades con respecto al montaje y fue liberador eso. “Ah, mirá! No hay que respetar eso y lo otro”. Lo había visto en otras películas, vi un montón de películas en las que tal vez se hacía. Pero, no es lo mismo verlas que hacerlas ¿No?

RP: En relación a tu experiencia en la miniserie *Okupas*, tomé fragmentos de dos episodios distintos⁴. Uno es “*El beso de Judas*” [37:57 hasta 40:00], en el momento donde los amigos de Ricardo llegan a rescatarlo y huyen del departamento en el Doke [Dock Sud]. Y otro momento que quería tomar es el episodio “*Miguel*” [41:02 hasta 41:34]. Es de noche, Ricardo sale de las alcantarillas, sube las escaleras, huye por las calles y suena la canción “*Because*”. Me llamó la atención la presencia de la música extradiegética en estas dos escenas. ¿Qué impacto tuvo la música extradiegética a la hora de montar cada episodio?

AB: En *Okupas* lo primero fue encontrar qué tipo de música poner a la hora de editar. Todo fue muy rápido y veloz. Se trabajó todo muy acelerado, especialmente al final. Para que tengas una idea, el último capítulo se filmó un 25 de diciembre. Estuve treinta y seis horas despierto para terminar de editarlo. Se llegó a un acuerdo donde mandamos el primer y segundo bloque. El tercero y cuarto lo terminé y el cassette se lo llevó Bruno Stagnaro hacia el canal. Me llamaban por teléfono y me preguntaban: “¿Empezamos con el uno y dos?” [Aparte, no sé cómo los de Canal Siete consiguieron mi teléfono]. “Sí, sí, ya está saliendo para allá”. Llegamos ahí, corriendo. Ellos habían filmado 24 horas los tres días anteriores. Y todo el proceso fue así, especialmente al final. Entonces, no tuvimos tanto tiempo. Fue primero encontrar qué estilo de música queríamos poner, hasta que descubrimos qué estaba bueno poner. Prácticamente son todas canciones las que musicalizan los capítulos. Después, más o menos, la idea fue un poco de música más setentas argentina o sesentas americano, inglés. Más que nada por ahí. Algunas cosas se podían correr, no era una regla estricta. Hubo distintos musicalizadores en los primeros capítulos y con Bruno cortábamos bastante música. Por ejemplo, en el *Beso de Judas*, durante la escapada del Doke suena esa música un tanto siciliana. Uno de los chicos era siciliano. Lo trajo Bruno, ya lo tenía en la cabeza antes de filmarlo: “Esta música es para esta parte”. En cuanto a “*Because*”, fue una idea de Enrique Bellande, que fue musicalizador de varios capítulos de *Okupas*. Hubo otro capítulo, donde ellos están caminando en la calle por Quilmes y de repente cruzan una senda peatonal. Lo vimos y dijimos: “Ah, parece la tapa de *Abbey Road*”. Se nos ocurrió poner “*Come together*”. Era un poco así, a veces. Como que a veces era: “Bueno, pongamos esto”. Y quedaba bien. Lo bueno que teníamos, a diferencia de lo que pasa en general ahora, es que era un programa para televisión argentina. En ese momento lo único que tenías que pagar era la cortina. Después, todo lo que era música, podías poner todo lo que quisieras. Podíamos poner a los *Beatles*, a los *Rolling*, a Charly, a Spinetta. En cambio, ahora no podés elegir lo que vos querés. Tenés que pagar más plata. En ese sentido era algo que estaba bueno, ahora es muy difícil. Los *Beatles* no podés ponerlos ni loco. Ahora, los programas de televisión se hacen pensando en la venta para otros países y otras cosas.

RP: ¿Qué indicaciones técnicas, estéticas o narrativas manejaba el equipo de postproducción al trabajar el material?

⁴ Adjunto aquí los hipervínculos a cada episodio con subrayado y negrita. Se accede con un click sobre cada uno. Visado: 26/8/2021.

AB: Pasó mucho tiempo, más de 25 años [risas]. No me acuerdo si hubo alguna indicación en sí. Me acuerdo que Bruno me decía: “Mirá todas las tomas, todo el material, buscá todo”. Se filmaba a dos cámaras. Generalmente, tenés tres tomas, cinco tomas y te marcan las buenas. Él me decía: “No, no, mira todo y fijate si encontrás algo bueno en las otras tomas también”. Era más laburo. Aparte, había bastantes improvisaciones. Así que la idea era rescatar eso, lo que se registraba ahí. Lo importante era eso.

RP: Quisiera hacer un salto hacia dos largometrajes de la década pasada. *Revolución: el cruce de los andes* (Leandro Ipiña, 2010) y *Gilda, no me arrepiento de este amor* (Lorena Muñoz, 2016). ¿Cómo se planificó la postproducción de estos relatos dedicados a figuras icónicas como San Martín y Gilda, siendo personajes diferentes?

AB: Fueron películas muy diversas en su producción y planificación. En la postproducción también. *Revolución* fue una película que produjo Canal Encuentro. Fue una película que tuvo más de una etapa de filmación. O sea, se filmó una parte, se editó y se volvía a filmar otra parte. Entonces, fue un tiempo largo de edición. Se fue estirando. En la parte histórica había historiadores con los que consultaba el director. Él había leído todo sobre San Martín. Pero, bueno, ahí el trabajo fue por etapas, más largo en ese sentido. Con más revisiones. En cambio, *Gilda* fue una película donde la postproducción estuvo muy apretada, porque estaba muy pegada al final de la filmación. *Revolución* es una película con algún que otro efecto visual [VFX]; en *Gilda* había canciones, música, todo un trabajo de audio y sonido. En realidad, en las dos, porque *Revolución* tenía un trabajo con las batallas que era importante. En *Gilda* había poco tiempo, teníamos que trabajar todo el audio y tampoco teníamos tanto tiempo con todo eso. Era muy distinto, había muchas canciones, muchos recitales y pensábamos muy distinto en ese sentido. O sea, las canciones estaban en el guión, no inventábamos canciones en el medio de la edición. Ya estaba todo escrito: qué canciones iban, cómo iban. En general, estaban casi todas. No estaba indicado cuándo empezaban o terminaban. Algunas quedaron más largas, otras las acortamos, otras no. Además, el tema de derechos importaba, porque estaba previsto desde antes.

RP: A partir de tu recorrido. ¿Cómo elegís trabajar el montaje de un largometraje de ficción (como *El abrazo partido*) en comparación a un videoclip musical (como *Color Esperanza*)? ¿Qué tenés en cuenta a la hora de empezar a trabajar uno y otro?

AB: En realidad, cada vez que empezás un trabajo, ya sea largometraje, un videoclip o una publicidad, por más que vengas con experiencia de haber hecho otras cosas, es un trabajo nuevo y tenés desafíos distintos y nuevos. Tenés que ver el material. La experiencia sirve en todo lo que uno sabe, aunque te puede traicionar eso. La experiencia te puede jugar en contra. Pensar que alguna solución para una película podés usarla para otra película. Y no. En general, no. En ese sentido, tenés que estar abierto para ver qué te sugiere el material, qué quiere el director, qué sucede con todo eso. Obviamente, la experiencia te da más posibilidades de juego y poder decir: “Bueno, vamos por acá, vamos por allá”. También te puede llevar a cerrarte, a decir: “No, esto tiene que ser de esta forma”. Y no. No hay una forma de editar. No hay una forma de película. No es que todas las películas tienen que ser sí o sí narrativas. En general, yo tiendo a que me guste más lo narrativo en general. Pero, no tiene por qué serlo.

RP: De acuerdo a tu carrera ¿Cómo pensás que se concibe el rol del editor y del montajista en el contexto tanto nacional como internacional? ¿Editar y montar son sinónimos?

AB: Cuando yo empecé a trabajar, el montaje era de cine y la edición era de televisión. Eso es en Argentina. En otros países, no. *Editar* viene más del inglés, *Montaje* viene del francés. También existía *Com-paginador* como sinónimo. Cada vez son más sinónimos. Antiguamente, estaba la gente que trabajaba en cine y la gente que trabajaba en televisión. Era otro tipo de gente. No tenían relación, la forma de trabajar era distinta. Se trabajaba con distintas máquinas, uno trabajaba con la moviola, otro trabajaba con cintas de video. O sea, trabajabas en línea o no. Era muy distinto. En la actualidad, *montar* y *editar* son sinónimos. Es lo mismo. La gente que trabaja en cine además trabaja en series de televisión, que cada vez se parecen más al cine y tienen más presupuesto que muchas películas. Después, la figura del editor es un rubro complicado, es difícil explicar qué hace. Muchas veces la gente se confunde con respecto a la tarea del fotógrafo o la tarea del director de arte. Por ejemplo, el fotógrafo. Muchas veces la gente que no trabaja en cine dice: “Que linda fotografía”, porque hay muchos atardeceres, muchos paisajes bonitos y cosas por el estilo. Con el montaje ni siquiera tienen muy bien de dónde agarrarse. La gente, en general, no sabe lo que hace el editor. Tal vez, cuando ven una película con muchos cortes, dicen: “Que bien editada”. Y no necesariamente una película bien editada significa que tenga muchos cortes. No, es otra cosa. Tal vez, una película no necesite tantos cortes. Tal vez, trabaja con muchos planos secuencia. Es un rubro bastante difícil. Incluso está la idea del montaje como invisible: un buen montaje es el que no se ve. No tiene por qué ser así, digamos. Pero bueno, el cine americano clásico enarbolaba eso.

RP: ¿Quiénes son tus referentes en el oficio, hoy día, mirando el panorama actual? O mirando hacia atrás, tal vez.

AB: Referentes montajistas nunca tuve. En general, veo más el trabajo de ciertos directores que me gusta cómo trabajan el montaje. A veces, más de uno trabaja con el mismo montajista. Por ejemplo, Scorsese me encanta cómo trabaja el montaje. Tiene una libertad y una forma de trabajar que me impresiona, me encanta. Con Thelma Schoonmaker, que es la editora de casi todas sus últimas películas. También en *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976) u otras películas trabajaba el montaje súper interesante. Y era otro montajista. Después, los hermanos Coen. Creo que son ellos quienes editan sus propias películas. Me encanta la precisión que tienen esas películas al montarse. No sé si hay un montajista que tenga como referente.

RP: A nivel técnico ¿Podrías trazar giros o cambios históricos en tu oficio? A partir de la llegada del digital, del video...

AB: El cambio del digital fue un antes y después. Es más, dejó a unos cuantos montajistas fuera del oficio que no pudieron adaptarse. Cuando arranqué a trabajar, empezó el digital. Por una cuestión generacional a mí se me hizo más fácil entrar a trabajar como montajista, dentro de otros cambios más que hubo. Antiguamente, había una estructura donde trabajaba mucha menos gente en cine. La estructura era mucho más escalonada, debido al sindicato. Estaba todo más regulado. En cambio, cuando yo empecé a hacer cine, todo eso se fue cayendo. Empezó a venir mucha más gente de escuelas de cine. A la vez, el montaje se aceleró más con el tema del digital.

RP: A nivel legislativo ¿Qué avances considerarás que trajo la creación de la Sociedad Argentina de Editores Audiovisuales [SAE] en el 2012? ¿Y qué cuestiones aún quedan en discusión?

AB: A nivel legislativo no trajo ningún avance. Está la idea de la SAE sobre poder cobrar un derecho artístico, como los intérpretes, cada vez que se pase la película. Pero, de eso estamos súper lejos. Yo creo que el avance que trajo la SAE fue el poder reunir y generar intercambios entre los distintos montajistas y editores. Vos pensá que el editor trabaja en soledad, más ahora. Antiguamente, trabajaban casi todos juntos en *Phonalex* o en *CineColor*; se veían todos, almorzaban juntos. Y ahora cada uno trabaja en su casa, ni siquiera trabaja con un asistente. O sea, no lo ve al asistente. Depende de cada uno. Yo sí, hay otros que no. Entonces, el intercambio cada vez es menor. En ese sentido, fue muy positiva la creación de la SAE para poder conocerse e intercambiar distintas vivencias que tiene cada uno y darse cuenta que lo que le pasa a uno no es único de uno, sino que tiene que ver con el oficio. Además, para poder saber manejarse, defenderse ante situaciones y tener un apoyo de otra gente para eso.

RP: ¿En producciones grandes, la corrección del color y los VFX son tareas distribuidas entre distintos integrantes o se pueden reunir en uno solo?

AB: No, yo no sé hacer ni corrección de color ni VFX. En general, yo trabajo con un asistente y solo me dedico a la parte de edición. Ni siquiera hago el sincronizado. El sonido viene por un lado, la imagen por otro, se juntan y se ponen los clips. El proyecto ni lo organizo, siempre trabaja un asistente. Obviamente, en las primeras películas hacía mi propia asistencia, al principio. Con el paso del tiempo, ya no lo hacía más. Me parece que está bueno eso, tener la posibilidad de que haya un asistente. Me parece que a nivel producción es mejor, más ágil, más barato. O sea, que el montajista esté armando la carpeta no tiene mucho sentido en un proyecto. Y en la corrección de color necesitás a alguien más profesional que se dedique a eso. El trabajo del montajista es distinto a lo que realiza el colorista o el especialista en VFX. Aunque puede ser que haya personas que hagan las tres cosas.

RP: En relación a la soledad de los montajistas ¿Existen diálogos continuos entre los distintos profesionales de la postproducción por fuera de los trabajos?

AB: Bueno, el tema de la SAE fue positivo para tener diálogos con otros montajistas y personas que no sean montajistas. Ya sea porque uno cursó en una universidad de cine o una escuela de cine, más allá de la soledad del montajista, se conoce y se rodea de amigos. Mis amigos trabajan en cine, porque los conocí en la universidad. Y puede que sean directores o directores de fotografía o sonidistas. Entonces sí, me junto a tomar cerveza, a hablar de fútbol y también a hablar de cine, lo que sea. En general, puede que el montaje justo sea el más difícil. El montajista tiene más relación con el director. Muchas veces no tiene tanta relación con el resto del equipo. Pero, depende de la personalidad del editor y de si es más sociable o no.

RP: De acuerdo a tus experiencias o las nuevas camadas que llegaron al cine ¿Qué cambios de contenidos y métodos podrías señalar en la enseñanza formal sobre montaje, sea en instituciones o escuelas de cine? ¿Has tenido oportunidad de brindar seminarios o cursos?

AB: Nunca di clases ni seminarios ni cursos. Aquello que cursé fue hace muchos años, hace más de veinticinco años. Veo que las nuevas camadas, por ejemplo, la de los estudiantes de la ENERC, tienen un bagaje técnico y teórico mucho más grande que lo que tenía mi generación acerca del montaje. Tienen un aprendizaje mucho más grande y mejor. Terminan la ENERC y están más preparados para empezar

un trabajo. Les dan mucha más herramientas para empezarlo inmediatamente, apenas terminan la universidad. ¿Qué cambiaron? ¿Qué no cambiaron? No lo sé, no estoy metido en la parte de enseñanza. Noto eso, especialmente en la ENERC. A los chicos que salen de la ENERC los noto bastante preparados.

RP: Por último ¿Cómo observas el panorama de producción y distribución dentro de Buenos Aires a partir de las plataformas de Video bajo Demanda o las OTT como Amazon, Netflix y Disney+?

AB: Es todo un cambio. Con la pandemia se profundizó más. Está todo dirigido a ver qué pasa el año que viene con esto. Me preocupa un poco que toda la producción termine siendo fagocitada. Que todas las miradas pasen por ese lugar, el lugar de las OTT. Como que no haya miradas distintas, un cine distinto, una libertad. Me parece que en el cine argentino a veces está bueno que algunas películas tengan algunas críticas y que hagan cambios en el montaje o que lo piensen un poco más. Eso es lo que pasa con *Netflix* y *Amazon*: vos presentás un corte con el director y después hay una instancia donde los directivos te piden correcciones. A veces, en ese lugar de las correcciones termina generándose un consenso donde se termina siguiendo un camino que, en realidad, a ninguno de los CEO les gusta demasiado. Todos van cediendo en algún lugar. Y se va perdiendo un poco la mirada de un director. A veces viene bien, porque hay películas que la verdad no necesitan tanto eso y está bueno que la película tenga críticas y el director la pueda pensar un poco más. Pero, siento que muchas veces se pierde eso: la mirada de un director y un tipo de cine que es interesante que se pueda sostener. Me da miedo que desaparezca ese tipo de cine. Que termine siendo como si todo hubiese sido pasado por Canal Trece, Canal Once, Canal Nueve. Algo parecido a eso.

RP: Alejandro ¿Te gustaría hacer alguna reflexión o comentario final? Sobre lo que se viene en cuanto a nuevas maneras de montar o de producir en el audiovisual, nuevas maneras de consumo en dispositivos.

AB: Ahora estamos viviendo algo excepcional con esto de la pandemia. Espero que sea excepcional. Nadie sabe. También siento que mucha gente piensa que esto “excepcional”, en realidad, va a quedar. Yo no sé qué va a pasar con el cine, por ejemplo. Muchos hablan de la muerte del cine prácticamente con esto. Como que la gente no va a ir al cine. Y yo no estoy tan seguro. Tal vez, es al revés. Tal vez, dentro de un año haya una efervescencia por juntarse. Justamente lo que no podía hacerse antes: juntarse quinientas personas en una sala de cine y ver una película como si fuera una misa, digamos. Esa idea de que no es lo mismo que verla solo. Si es una comedia, escuchás risas. Si es un drama, escuchás gente que se mueve. No es lo mismo esa idea que la de comunidad. Y tal vez la gente quiera hacer eso, porque se puede. Se da cuenta que se lo estaba perdiendo y hace un rechazo a todo lo que es el *streaming* y el “estar en tu casa”. No lo sé. Realmente, no sé qué va a pasar en el futuro. Tal vez sea una idea mía, unas ganas mías de que pase eso, que se vuelva un poco al cine y a esas cosas de disfrutar en conjunto, con más gente al ver una película. Pero bueno, espero que suceda. No sé.

RP: Y en cuanto a nuevas maneras de trabajar en el montaje ¿Pensás que va a haber más incidencia de la máquina en procesos de trabajo? De acuerdo a lo que escuchas o según tu experiencia...

AB: No. La cantidad de efectos visuales que uno utiliza como herramienta de montaje es cada vez mayor. Me acuerdo, por ejemplo, de Bruno Stagnaro. Al hacer *Un gallo para Esculapio*, se copó con aprender *After Effects* y lo maneja bastante bien. Hace efectos visuales y se divierte haciéndolos. Él me decía: “No, me

dio una vida extra". Por ejemplo, tenés una toma de dos personas hablando, un plano acá y otro acá. Vos ves que este reacciona tarde, pero el resto de la toma está bien, ese momento está muy bueno. Tal vez podés dividir la pantalla en dos y hacer una parte de una toma y otra parte de la misma toma. Ese efecto es bastante fácil de hacer en general. Y así, un montón de efectos. Una piña que quedó lejos y la acercás con un efecto para que le pegué más cerca de la cara. Entonces, las tomas que vos decías que eran malas o que se veía una cámara o un micrófono que entraba a cuadro y decías: "Che, que buena toma. Lástima que entró este micrófono" ... ahora lo podés borrar. Todas esas cosas generaron una vida extra, como decía Bruno. Más posibilidades a la hora de hacer el montaje. Y cada vez más, hasta el nivel de manejar actores, hasta sacar un pestañeo que no te gusta. Yo creo que va a pasar cada vez más eso, la posibilidad de cambiar hasta las expresiones de los actores. Y cosas por el estilo. Después lo que está pasando bastante es el trabajo en conjunto.

RP: ¿En qué consiste esto último?

AB: Lo que está pasando con las series es el trabajo con más de un editor en una misma serie. O más de un director y más de un editor. Entonces, esa particularidad, que es algo que no se daba tanto en cine, también va a traer un cambio, imagino, en el hecho de que haya más de un editor trabajando en un mismo proyecto.