

INTERVIEW

La mejor montadora del mundo. Un diálogo sobre montaje cinematográfico con Elena Jaumandreu

GUILLERMO LÓPEZ ALIAGA
Universidad Miguel Hernández de Elche



Imagen 1. Elena Jaumandreu

Elena Jaumandreu nació en Barcelona el 22 de junio de 1936. Aprendió el oficio a través de su padre, el también montador Francesc Jaumandreu, uno de los pioneros de este arte en España. Enamorada del montaje desde que entró por primera vez a una sala, comenzó a trabajar como ayudante de su padre, así como de otros reconocidos profesionales de la época como Pedro del Rey o Petra de Nieva. A mediados de los sesenta trabaja como montadora jefe del célebre director estadounidense Orson Welles, quien dijo de ella que era “la mejor montadora del mundo”. Es socia de honor de la Asociación de Montadores y Montadoras Audiovisuales de Cataluña (AMMAC) y de la Asociación de Montadores del Audiovisual Español (AMAE). En el 2019 la nombraron miembro de honor de la Academia del Cine Catalán y en 2021 le han concedido la Creu de Sant

Jordi". En su obra cabe destacar los siguientes títulos:

- *Los golfos* (1960). Dirigida por Carlos Saura y producida por Films 59, con guion del propio Saura, Mario Camus y Daniel Sueiro, y montaje de Pedro del Rey. Drama que cuenta la historia de seis jóvenes residentes en la periferia de Madrid, un fiel retrato de la juventud española de mediados del siglo XX. Estuvo nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1960.

- *El cochecito* (1960). Dirigida por Marco Ferreri y producida por Films 59, con guion del propio Ferreri y Rafael Azcona, y montaje de Pedro del Rey. La película cuenta, en clave de comedia negra o sátira, la historia de Don Anselmo, un jubilado, interpretado maravillosamente por Pepe Isbert, que decide comprarse un cochecito.

Obtuvo el Premio de la Crítica en el Festival Internacional de Venecia del año 1960. La secuencia final fue rodada de dos maneras diferentes; pues en aquella época la censura no permitía ciertas cosas.

- *Campanadas a Medianoche* (1965). Dirigida por Orson Welles y coproducida por Alpine Films e Internacional Films. Ganó el Premio técnico en el Festival de Cannes del año 1966 y estuvo nominada a Mejor actor extranjero (Orson Welles) en los Premios BAFTA de 1967. La película, filmada en varias localizaciones de nuestro país, está protagonizada por el personaje de William Shakespeare, John Falstaff, un secundario, compañero de juventud de Enrique V, presente en algunas de sus obras como “Enrique IV”, “Enrique V”, “Ricardo III” o “Las alegres comadres de Windsor. Aunque en un primer momento no obtuvo un gran reconocimiento por parte de la crítica, en la actualidad es considerada como una de las mejores obras de Welles.

- *Fantasia...3* (1966). Dirigida por Eloy de la Iglesia y producida por Madrid-14 y Latina Films, con montaje de Francisco Jaumandreu. La película adapta varios cuentos de conocidos autores de la literatura infantil como Hans Christian Andersen o los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm.

Entrevista

¿Cuál es tu primer recuerdo relacionado con el mundo del cine?

-Cuando yo era pequeña sí recuerdo alguna vez haber ido al cine con mis padres, pero, básicamente, lo que yo recuerdo mucho, que mi padre fue uno de los primeros montadores de cine en España; por aquel entonces estábamos ya en Madrid, él trabajaba en los estudios Chamartín, donde era jefe de montaje. Entonces, en aquella época, había restricciones de luz, había cosas que las tenía que hacer de día porque no necesitaba electricidad, y otras que las tenía que hacer de noche. Total, que se pasaba, casi como



Imagen 2. Estudios cinematográficos Chamartín

aquel que dice, veinticuatro horas al día encerrado en el trabajo; en consecuencia, cuando llegaba un sábado, mi madre nos cogía a los cinco críos que éramos en aquel momento, nos metía en un taxi y nos llevaba a Chamartín, para que mi padre nos pudiera ver, porque el pobrecito no nos veía y nosotros a él tampoco. Entonces, claro, qué pasa, una criatura entra en una sala de montaje y ve un cacharro metálico, negro, muy grande, “¿y esto qué es?”, “mira, esto es una moviola”, “¿y qué se hace en la moviola?”,

“mira, esto sirve para hacer películas”, “y, ¿cómo se hace?”. Entonces, me subía en el taburete y yo miraba por la lente, veía los fotogramas impresos, y esto me llamaba mucho la atención. Nunca se me olvidó, nunca. Y bueno, pasaron los años y ya verás, en aquella época, una chica como debe ser, entre comillas, tenía que ser taquígrafa y mecanógrafa, es que, si no, no podías trabajar en una empresa como secretaria de dirección, y entonces, claro, yo, taquígrafa, mecanógrafa, con matrícula de honor, todo lo que quieras... Y un día, estábamos en casa comiendo y mi padre me dice, “oye, nena, ¿puedes venir dos o tres días conmigo al montaje?”, y yo le dije, “ay, ¿yo, para qué?”, “sí, mira, es que empieza una película mañana, y la ayudante que normalmente tengo está acabando otra película y aún tardará dos o tres días, entonces, si tú me ayudas, yo te voy diciendo lo que tienes que hacer”, “pero Papá, si yo nunca he hecho nada, sé lo que es la moviola porque la he visto, el cacharro, pero nada más”, “tú no te preocupes”, “bueno, pues vale, voy”, me hizo gracia. Y me enseñó cosas. Yo imagino que me picó la curiosidad, me emocioné y despertó mi interés, y le pedí que me enseñara más cosas. Y bueno, vino la otra chica, pero ella me dijo, “no, no, tú no te quedas en casa, tú sigues aquí conmigo”, y a partir de aquí, estuve con ella toda la película. Entonces, cuando otro montador necesitaba un meritorio, allá que me iba yo. Y así, de esta manera me metí en el cine. Y claro, durante años, yo era “la hija de”, ¿me entiendes?, hasta que al cabo de unos años yo ya era yo. Esto no estaba previsto, pero surgió así.

¿Cuáles eran las funciones que hacían los ayudantes y auxiliares dentro del equipo de montaje?

-Bueno, por ejemplo, con lápiz graso se marcaba sobre la película. Según el color del lápiz que se usara, era para una cosa o para otra. Entonces, yo hacía las marcas y, si en un momento dado se tenía que cortar la película y empalmar, yo lo marcaba y el ayudante era quien se encargaba de cortar y empalmar. Después, estaba la cosa de organizar que era quizás muy puñetero, pero yo era muy ordenada, hasta el punto de tener una caja de películas para los descartes que había. Ten en cuenta que tú trabajabas, cortabas y a lo mejor había, yo qué sé, tres fotogramas que te sobraban, pero no se tiraban, yo hacía marcar con lápiz graso el número de plano, el número de toma y lo hacía guardar con un letrerito sobre la película que ya no valía, con tinta china marcábamos lo mismo, luego en la caja de película, en la tapadera, una etiqueta que ponía, por ejemplo, secuencia 15 del 1 al 10. De esta manera, cuando yo necesitaba algún descarte, la ayudante iba allí y como estaba todo tan bien puestecito, por el letrerito sabía dónde estaba y se podía empalmar. Cosas pequeñas, pero que, si te organizas bien, no cuesta trabajo y de paso aprenden los ayudantes que una cosa bien organizada te evita muchas horas de trabajo inútil de buscar, buscar y buscar, y esto facilita mucho el trabajo que haces.

¿Qué opinión te merece el trabajo que hacen los ayudantes y auxiliares en cualquier equipo de montaje? ¿Crees que realizan una labor importante?

-Hombre, yo pienso que sí, porque es una manera de aprender un oficio. Yo recuerdo casos de chicos que ponían mucho interés, pero también había otros que decían, “qué aburrimiento...”, ¿me entiendes?, como en todos los trabajos. Mira, yo te puedo contar una anécdota, sé que te reirás, pero, aparte de películas en 35 mm, también

trabajaba con película de 16 mm. En una ocasión me encargaron, me parece que era de Andalucía, muchas imágenes de campos y muchas cosas, porque al señor le hacía ilusión tener una película. Lo hizo en 16 mm y me lo envió para que yo le hiciera un montaje de aquello porque, según decía, sería una cosa muy interesante. Pues muy bien, si el hombre es feliz, ¿por qué no?, total que una mañana voy al estudio, cuando voy a abrir la puerta veo que estaba abierta, y dentro estaba la moviola, de cara a la puerta, y rodeada por arriba, por abajo, por los lados, por el suelo, toda la película de 16 mm llena de nudos y enredos, y entre todo esto apareció la carita de un crío que era auxiliar y quería ser montador, y dije, “¿pero qué haces?!”, no se excusó, dijo, “es que quería darte la sorpresa de haber montado yo el cortometraje”, “exactamente”, le dije, “no sabes la sorpresa que me has dado” (*risas*). Menudo trabajazo, primero deshaciendo nudos, ten en cuenta que la película se rompía, ¿me entiendes?, no sabes las horas que me tiré deshaciendo nudos... Y luego, después de todo esto, le dije, “si tú quieres aprender, te pones a mi lado cuando yo esté trabajando, y si tienes alguna pregunta, me la haces, yo te la explico, pero nunca más me hagas una cosa así”.

Qué buena anécdota, ahora contada con el tiempo tiene gracia, pero imagino que en aquel momento no te hizo ninguna (risas).

-Hombre, yo me puse muy seria, luego lo pensé, pero delante de él yo me puse muy seria, “tú no sabes lo que has hecho aquí, tú imagínate... Imagínate que en este momento viene el dueño de la película y ve esto así”, “ah”, “claro, lógico...” Pero bueno, es lógico. En aquella época, las escuelas de cine eran solo para directores, la base técnica, teóricamente no existía, o sea, que una película era de cada director, había un músico y los demás no existían, “se hacía todo solo...”

Como si el montador/a no existiera...



Imagen 3. Elena Jaumandreu

-Exacto, entonces, claro, el montaje estaba muy relacionado, era una parte técnica y también artística porque tú podías, según la imagen que veías, podías decidir: voy a hacer este cambio de plano aquí, esto no me interesa, pero en cambio, esto me lo reservo para aquí porque queda mejor... Y tú montabas como tú creías, hablo de mí, porque todo el mundo no lo hacía igual, yo decía, “esto, yo, veo que le va mejor aquí, pues yo lo pongo aquí”, si el director era de los que sabía mucho y me preguntaba por qué lo había puesto ahí, yo le decía, “pues mira, porque si lo pongo así este es el resultado y, en cambio, si lo pongo donde me habías

dicho tú, este otro es el resultado”. Claro, como en todos los trabajos, los directores también tenían que aprender, por mucho que hubieran ido a escuela, la práctica hace al maestro.

Y más en este campo del montaje, donde la práctica es fundamental, ¿verdad?

Hombre y tanto, y tanto... Y sabías percibir, por ejemplo, dónde no cuadraba algo, la música, no sé... Aquí le cuadra más un sonido de fondo o un silencio, a veces, un silencio era más impactante que una música, claro, dependía del tema, de la secuencia... Era muy interesante porque siempre, cada día, descubrías cosas nuevas. Yo llegué a decirle a un director, que había rodado no sé cuántas películas, “mira, aquí necesito que me ruedes...”, y le expliqué lo que necesitaba, “en el fondo tiene que pasar esto y tiene que haber un coche que haga esto”, “y, ¿por qué?”, “porque si no esta secuencia no dice nada, esta como... No expresa nada”, lo rodó y cuando lo vio montado dijo, “tenías razón”. Pues esto, no sé si es porque te gusta el trabajo y lo haces así, porque si no, podrías decir, “bueno, me han dado esto, pues es lo que pongo...”. Había gente que decía, yo tengo este material, pues hago lo que pueda, porque claro, a veces, te podías encontrar a un director que te decía, “anda, no, yo mando y esto se tiene que hacer así”, bien, si tú lo quieres así, lo hacemos así, pero luego no te quejes. Es que es verdad, si trabajabas con un director que era una persona implicada y mostraba lo importante que era para él su trabajo, y se volcaba, se creaba una unión, una comunicación, que vamos, como si fuera un matrimonio, como si fuera un hermano. Muy cómodo, se hacía muy cómodo el trabajo.

Revisando tu filmografía he visto que una de las montadoras con las que trabajaste en tus comienzos fue Petra de Nieva...

-¡Hombre, claro! Petra estaba casada, tenía dos niños; su marido hacía algo también en el cine, no sé si de cámara u otra cosa así. Era una mujer muy trabajadora y necesitaba una ayudante y le pidió a mi padre que yo fuera con ella (*risas*). Y entonces, trabajamos juntas mucho tiempo, porque además nos entendíamos muy bien, conectamos mucho, incluso me invitó a su casa, que vivía en una torre. Era una gran persona Petra. Por cierto, ¿a ti te han explicado cómo se empalmaba una película? Mira, yo recuerdo que, en aquella época, primero, no había ni empalmadoras, entonces cogías con una lupa, mirabas los fotogramas y con un lápiz marcabas el fotograma que tenías que cortar, un plano, y al plano siguiente dónde tenías que empalmar, y entonces, con unas tijeras, cogías la película con una mano de arriba abajo, del lado de arriba y del lado de abajo, cortabas, respetando el nervio (el nervio es lo que separa cada fotograma, un espacio negro), entonces, cortabas de los dos planos que querías empalmar por el negro del nervio, y en uno de los planos, con una hoja de afeitar, una Gillette, rascabas el celuloide, para quitar esto, con mucho cuidado de no rascar la película, y con un pincel muy finito, el cual mojabas en acetona pura, lo pasabas por el nervio, ponías el otro fotograma encima, lo presionabas con los dedos arriba y abajo, para que no quedara más salido de arriba o de abajo, porque si no luego no pasaría por la sincronizadora; así tenías un empalme.

Era un trabajo totalmente artesanal...

-Total, claro, cuando vinieron las empalmadoras, que te cortaban ya, tanto si era magnético como fotográfico, lo cortaba la empalmadora, y luego también con acetona lo empalmaba; era un adelanto, porque antes tenías que hacerlo a mano y con lupa.

Bueno, retomando un poquito nuestro recorrido, después de esta primera etapa formativa, ya llegamos, aproximadamente, a mediados de los sesenta, te surge la posibilidad de trabajar con el gran Orson Welles, he leído que fue Gustavo Quintana, si no me equivoco, quien te dijo algo así como “la semana que viene tienes que empezar una película”, pero tú estabas trabajando en otra producción...

-Verás, yo te explico más exacto. Yo estaba en el estudio con una película, entonces viene Gustavo y me dice, “oye Elena, la semana que viene empiezas una película”, y yo le dije, “no, la semana que viene no puedo porque tengo mezclas”, estaba terminando de hacer otra película, “y la semana que viene, la necesito para terminar las mezclas, pero a la otra sí que puedo...”, “tiene que ser la semana que viene”, digo, “oye, mira, hay gente que está sin trabajo, hay montadores que están sin trabajo, cógete otro, si es indispensable, que lo haga otro”, “es indispensable y tienes que ser tú”, y yo, “pues mira, yo lo siento, pero no puedo” y él me dijo, “es que te estoy hablando... ¿sabes quién es el director?”, y yo, “pues no”, y me dice, “es Orson Welles y como comprenderás, no le puedes hacer esperar”, y mi respuesta, es que me salió del alma, le dije, “pues mira, yo entiendo que no hay que hacer esperar al director, pero es que el director de esta película, que no es conocido, también es el director de su película y para mí merece el mismo respeto”, y se quedó parado, y me dijo, “de acuerdo”, era una semana, y se esperó una semana. Orson Welles era un gran hombre, un gran trabajador y sabía muy bien cómo trabajaba cada persona, y cuando hacía una película que me decía que era de calidad alta, cualquiera no le iba bien, entonces, quería que la gente que trabajara fuera buena. Orson a mí no me conocía, yo tampoco le conocía a él, pero claro, si el jefe de producción dice esto, pues te fías de él.



Imágenes 4 y 5. Orson Welles en *Campanadas a Medianoche*.

¿Cómo fue el aterrizaje en el proyecto? ¿Te imponía trabajar con Orson Welles?

-No, no... Yo era una persona... Se ve que debía ser un bicho raro porque no me impresionaba en absoluto, este señor era un director y ya está. Y entonces, claro, es que a veces en la vida te ocurren cosas que no esperas. Recuerdo que, en aquella época, yo

entonces no lo sabía, lo supe después, claro, como tuvieron que esperar, había bastante material para preparar, total que estuve trabajando y no sé si habrían pasado una o dos semanas, no te lo puedo asegurar, viene Orson al montaje y lo que yo descubrí es otra cosa, viene al montaje y dice, “bueno, vamos a ver qué hay, tal cual...”, digo, “pues mira, tengo preparadas unas secuencias para que las veas”, se me queda mirando y me dice, “¿para que las vea montadas?”, digo, “sí, claro”, y dice, “ah, ponlas”, las pongo en la moviola, que en aquella época ya era una moviola plana, de estas de mesa horizontal, se la pongo y empieza a mirarla, luego me hacía gracia, porque de cuando en cuando, paraba, giraba la cabeza, me miraba y sonreía, y seguía. O sea, no me decía si me gusta o no me gusta, se giraba y sonreía, lo cual quiere decir que sí que era de su gusto, al cabo del tiempo supe que es que él siempre montaba sus películas. Él iba a montaje y dirigía el montaje y al montador le decía, “mira, esto quiero que lo pongas aquí, que lo cortes por allá...”, y claro, resulta que yo se lo montaba, porque creía que mi trabajo era montarlo, para que cuando el viniera me pudiera decir, está bien, me gusta o no está bien, no me gusta, cámbiamelo, que esto hubiera sido lo normal, ¿no?, pero resulta que no. Llegó un momento, al cabo de un tiempo porque la película duró bastantes meses, que la secuencia de la batalla había sido muy complicada de rodaje y era muy complicada de montaje, y me dijo, “mira, esta secuencia, hay unos planos que quiero montarlos yo porque al rodarlos he pensado exactamente cómo los quiero, el resto de la secuencia lo puedes hacer tú, pero esto, déjame que lo haga yo”, fíjate que él me pidió a mí esto (*risas*), yo decía, “es increíble”, claro, tú eres el director, ¿no?, y entonces él puso esos planos en concreto, pero la secuencia, no puedo tocar nada porque es que luego, estas cosas, es curioso, luego te das cuenta, porque él tenía una visión del cine, de cómo hacer una película que era exactamente la misma que tenía yo, yo tenía la misma visión, pero claro, ni él sabía de mí, ni yo sabía de él, es la coincidencia que los dos lo veíamos igual, cuando él rodaba sabía cómo lo quería montado, y yo, cuando veía lo que había rodado, sabía cómo lo quería montar. Estas casualidades, no te las enseña nadie, a mí esto me hacía muy feliz. Además, con él tuve unos contactos fantásticos, en el sentido que cuando se estaba terminando la película me dijo que había rodado planos para hacer un Quijote por donde iba. Un día me dijo: “mira, cuando terminemos esta película me gustaría que vinieras conmigo para rodar por el mundo allá donde vayamos; yo rodaré y tú lo irás montando”. Pero en aquella época, una chica irse con un señor del cine... era lo peor que podía hacer... ¡además por todo el mundo! ¡eso era lo último! Tuve que decirle que no podía ser porque aquí se veían las cosas de una determinada manera. Fue una lástima porque era un hombre muy respetuoso conmigo y ¡tenía unos detalles! es curioso pues tenía fama de ser mujeriego. Recuerdo cuando fuimos a París. Hubo un hombre que le había montado otra película con anterioridad al cual contrató para las músicas de la película solamente. Decía, “como hay mucho trabajo, que monte él las músicas”, bueno, pues que las monte él, “pero las músicas se tienen que grabar en París”, pues nos vamos a París a grabar las músicas y a montarlas allí”, y yo le decía, pues cuando vengáis”, “no, no, si tú vienes”, “¿pero no lo va a hacer este otro montador?”, “sí, pero tú vienes conmigo”, y me fui con él también. Íbamos al restaurante a comer y él me decía, “mira, come esto que es buenísimo, yo lo comí el otro día y me encanta, pruébalo”, o sea, tenía unos detalles... Yo creo que es porque él se sentía muy cómodo conmigo.

Qué bueno, Elena... Claro, es lo que comentábamos antes, cuando encuentras una persona que entiende el cine como tú, con quien compartes una misma visión o forma de hacer, quieres tenerlo siempre contigo...

-Claro... Y luego ya, la anécdota final, que esto aún hoy en día sigo diciendo, “será posible”. Como trabajaba tantas horas, el domingo era el día en que dormía. Un domingo hacia mediodía me despierto y esto que salgo de la ducha, miro por el comedor y la mesa estaba puesta para comer mis padres, mis hermanos y yo, y digo, “anda, si hay copas de cava”, y claro, como vivía tantas horas en el trabajo, no me enteraba del día que existía, y entonces, digo, “mamá, ¿qué celebramos hoy que vamos a tomar cava?”, y me dice, “¿no lo sabes?”, digo no, “¿cómo quieres que lo sepa?” digo, “bueno, quizá sí, aniversario de un hermano, de una hermana, un santo...”, “no, no, nada de la familia”, “pues entonces, ¿qué celebramos?”, y le dice a mi padre, “anda, díselo tú”, y él me dice, “¿de verdad que no lo sabes, Elena?”, digo, “Papá, por favor, si no quieres, no me lo digas, pero no lo sé...”, “es que ha venido Gustavo Quintana a verme al estudio”, digo, “ah, a lo mejor es que quiere que vengas tú también a trabajar con nosotros porque como hay tanto trabajo... Seguro que Gustavo quiere que formes parte del equipo”, dice “no, no, no era para mí, era para ti”, “y entonces, ¿qué quiere?”, “pues mira, ha traído un recado de parte de Orson”, digo, “pues eso, que vayas a trabajar con él”, “no, no... Gustavo me ha dicho, Orson me ha llamado y me ha dicho, ve a buscar al padre de Elena y dile que su hija es la mejor montadora del mundo”. Oye, cuando me lo dijo mi padre me eché a reír porque no me lo creía, y me decía mi padre, “que Orson le haya dicho a Gustavo que me lo venga aquí a decir será por algo, no será un capricho”. Fíjate, y claro, yo decía, es verdad que nos entendemos muy bien, como trabajo de una manera que es exactamente la que él quiere pues se siente muy feliz, pero esto no quiere decir que yo sea la mejor montadora del mundo, porque puedes contar con otros montadores que sean tan buenos o más pero que no los conoces, sencillamente, entonces como a mí me conocía, pues era la mejor del mundo, por eso quería que me fuera con él luego por el mundo (*risas*) Ya ves tú, esto es una anécdota, pero dices, “de verdad...”, pero tú imagínate que yo fuera por el mundo diciendo, “soy la mejor del mundo porque lo ha dicho Orson Welles” (*risas*), me dirían, “tú estás loca” (*risas*).

Claro... (risas) Yo creo que fue un cumplido maravilloso con el cual, lo que pretendía, era reconocer el gran trabajo que habías realizado...

-Claro, exactamente.

Sin embargo, sí que había leído que llegaste a darte cuenta de que cuando el propio Orson Welles estaba rodando, ya cuando estaba rodando, él ya tenía ideas en la cabeza pensando en el montaje, ¿verdad? En cómo iba a montar ese material.

-Sí, sí, sí... Es que él cuando rodaba sabía exactamente cómo lo quería porque sabía cómo sería el montaje. Era un hombre muy inteligente, muchísimo, tenía una capacidad brutal.

Mira, ¿te explico otra anécdota? Para reírnos... Resulta que en un momento dado teníamos tanto material que yo necesitaba un auxiliar, para pequeñas cosas, y era una época que había trabajo. Llamé a uno de los laboratorios y les pregunté si sabían de

alguien, chico, que pudiera venir y me hiciera de auxiliar para la película de Welles, “pues no, nadie...”, uno me dijo, “sí, hay uno que está sin trabajo”, total, me dieron el teléfono, le llamé y vino. Tú piensa, aquella época que era, el año sesenta y cuatro más o menos, empezamos en el sesenta y cuatro y terminamos en agosto del sesenta y cinco más o menos, total que le llamo y le digo, “mira, te necesito como auxiliar, ¿te va bien?”, “ah, sí, sí”, bueno, muy bien, era un chico joven, pero mayor que yo, no sé si tenía cuatro años o cinco más que yo, en aquella época, era un hombre como auxiliar de una mujer, ¿me entiendes por dónde voy? Total, que yo le trataba normal, porque nunca he tratado a los ayudantes con superioridad, no, porque yo creo que lo mejor es tratarlos de tú a tú y echarles una mano en lo que puedas para que entiendan porque haces esto así. Bueno, hacía unos días que él ya estaba por allí, viene Welles, está viendo la película en la moviola, y en esto que, como te he dicho antes, de vez en cuando, mientras veía la película, la paraba, se daba la vuelta y me sonreía, al girarse la cabeza y mirarme se puso muy serio, y me dice, “¿quién es ese hombre?”, y yo claro, me giro y veo que este chico estaba detrás de mí, y digo, “ah, es un auxiliar nuevo que tengo”, y ¿sabes qué me respondió?, me dijo, “échalo”, y yo le dije, “¿por qué, ha hecho algo mal?”, y me dice, “no, pero lo hará”, y yo pensé, “madre mía...”. Claro, yo pensé, esto es muy grave, cómo este hombre puede pensar que este chico que ha venido, que gracias a mí está trabajando, si no estaría en su casa, pero bueno, ¿cómo ese chico va a hacer algo malo?, y claro, yo no me atreví a echarlo, no fui capaz de decirle “vete a tu casa porque Welles ha dicho que te vayas”, era muy duro y a mí me costaba, entonces no le dije nada. Yo estaba por ahí y veía que el chico hacía lo que yo le decía, y al cabo de unos diez o quince días, no me acuerdo cuántos, en otra visita que hizo Welles, al montaje era con sonido magnético, me dice el chico, “yo se lo cargo en la moviola”, y le dije, “muy bien y yo veo cómo cargas la moviola, a ver si has aprendido”, la cargó bien, pues muy bien, viene Welles, se pone a mirar... Sí, estábamos los dos mirando y de pronto hay una desincronía brutal, yo me quedé helada y él también, se paró, me miró, y ¿sabes qué me comentó Welles?, me dijo, “te lo dije”, ¡increíble!, dice, “échalo”, y claro, en ese momento yo, cuando se fue él me puse a investigar y efectivamente, por eso quiso él poner la película en la moviola porque sabía que había quitado una secuencia de muchos metros, no fotogramas, metros, para desincronizar la secuencia, porque así Welles diría, “esta mujer no sabe sincronizar”, ¿me entiendes?, y entonces claro que lo eché. Tú fíjate este hombre (Welles), qué inteligente era, qué capacidad tenía para ver a las personas y saber cómo un hombre, mayor que yo, mi auxiliar, me quería quitar el sitio.

Me he quedado helado, Elena...

-Es que es una cosa impresionante, él tenía una visión de las cosas, brutal...

Entonces, según me cuentas Elena, la película se estuvo montando a la vez que se rodaba, ¿verdad?

-Exactamente, en aquella época casi siempre se rodaban secuencias y se empezaban a montar mientras se seguía rodando, y luego, estas secuencias, cuando ya estaba toda la película rodada, se ponían en su sitio, cada una combinada con lo que correspondiera, para luego poder sonorizar y todas estas cosas...

Claro, entonces, el director estaba en rodaje, con las secuencias que tocaban y mientras tanto, tú estabas montando las secuencias que ya te había enviado, ¿verdad?

-Claro, exactamente. Además, la ventaja que tenía el trabajar al día era que si, por ejemplo, en una secuencia se necesitaba rodar algo porque no funcionaba, podías decirle al director, “mira, aquí me falta esto”, porque si no, si se dejaba que estuviera todo hecho, luego, cuando te ponías a montar decías, “ostras, aquí me faltan cosas, tengo que rodar más”, y a veces pasaba, pues mira, en un estudio, si tenías en el estudio preparado para rodar unas secuencias determinadas, luego, cuando terminabas, ponías otros materiales, ya no se podía rodar la secuencia porque faltaba el material de fondo, ya fueran sillones, cuadros, lo que fuera... Y claro, por eso convenía tenerlo todo coordinado.

Bueno, entonces, aunque era una persona muy exigente, se comenta también que era muy obsesivo, porque yo, en todos los manuales que he leído de teoría del montaje e historia del montaje, se dice que Welles siempre ha sido un gran defensor del montaje y del trabajo del montador/a, pero que podía llegar a ser muy obsesivo con este trabajo.

-Sí, sí, claro, es que es lógico. Él, cuando descubrió el cine, se dio cuenta de que lo básico de una película estaba en un montaje bien hecho, porque un mal montaje se podía cargar un buen rodaje. Y un buen montaje podía, no maravillar, pero sí salvar una película. Una cosa complementa la otra, una sin la otra no funcionaría, es lógico, tiene sentido. Porque luego decides ponerle una música porque la imagen ya te lo pide, por ejemplo, una música o un efecto especial o cuando necesitas que se oiga un sonido de fondo de... Yo qué sé, de un camión, por ejemplo, son esas cosas que luego, con la imagen, una vez montada, sabes qué tienes que hacer, ¿qué te pide esa imagen?, no es que tú lo tengas que hacer, es que la imagen te lo está pidiendo.



Imagen 6. Orson Welles trabajando en la sala de montaje.

Claro, lo comprendo perfectamente, y, finalmente, tuviste que hacer el montaje de la película casi entero, ¿no? A excepción de la secuencia esta de la batalla...

-Sí, pero ya te digo que, en la secuencia esta, solamente hubo unos planos que él quiso poner, que era la muerte del personaje, esos planos, como él los había rodado de una forma muy concreta, sabía exactamente dónde ponerlo, pues que lo pusiera y ya está. Tenía muy claro lo que quería, sí, sí... Me acuerdo ahora de que para esa secuencia me llegaron del laboratorio dos rollos de película de trescientos metros, y cuando lo veo, era un primer plano de un personaje anónimo, de un soldado de la batalla, un primer plano de la cara de este soldado muriéndose, se ve que lo han matado, y cierra los ojos. Rodó las dos bobinas del mismo plano. Yo me lo miré todo y dije, “a mí esto no me dice nada”, pero claro, si él lo ha rodado, cuando venga le pregunto, y cuando vino y lo miró todo, dijo, “tíralo” (*risas*) Lo que yo ya me imaginaba, o sea, tú fíjate, ese primer plano, yo dije, “bueno, para algo será, él sabe lo que quiere, por tanto, que lo vea”, y cuando lo vio no le gustó. Mira, cuando el jefe de producción vio que había rodado tantos metros de película para un primer plano de un soldado, no era ni un personaje importante en la historia, decía, “este hombre no se da cuenta del dinero que cuesta esto” (*risas*), porque realmente él no pensaba en el dinero, él no pensaba en si necesitaba rodar tantos metros y metros.

Él pensaba en llevar a cabo su visión, imagino, pero no en los medios que se necesitaban para llevarlo a cabo no (risas)...

-Claro, claro... Para él lo importante era el final, que es lógico, y si se puede hacer, pues mira... El jefe de producción me llamaba y me decía, “oye, ¿cuándo termináis?” y yo le decía, “no lo sé...” (*risas*) “ya no sé dónde sacar dinero...” (*risas*). Realmente, es curioso, porque esta experiencia significó un antes y un después, por el motivo de que él, en esta película, me hacía pagar el doble de lo normal. Yo cobraba el doble que en otras películas para ser más exactos. Para que te hagas una idea, en aquella época, en las películas se cobraba siempre por semanas, el sueldo siempre era semanal. Un montador cobraba semanalmente dos mil quinientas pesetas, que era lo que cobraba también, por ejemplo, una secretaria de una empresa importante, pero nosotros lo cobrábamos a la semana. Bueno, pues Welles hizo que a mí me pagaran, en vez de dos mil quinientas, cinco mil pesetas cada semana, porque claro, luego piensas en las horas que yo trabajaba, ya me las ganaba, ya... (*risas*). Porque claro, no trabajaba las horas normales, trabajaba el triple de lo normal, pero bueno, no le di más importancia, pues muy bien, pero es que, cuando se terminó la película, qué paso, que todos los demás montadores dijeron “todos igual”, y subieron a todos el sueldo, para que fuera igual que el mío. Claro, lógico...

El productor estaría tirándose de los pelos (risas)...

-Imagínate (*risas*). Bueno, es que luego, realmente, el trabajo que hacíamos nosotros merecía más sueldo, lo que pasa es que como no estábamos considerados como un trabajo importante, pues nos pagaban, mira para ir tirando... El sueldo era digno de esto, pero fue gracias a él, ¿eh?, gracias a él...

Otro aspecto que me interesa mucho también, al hablar de montaje, es el sonido, porque el sonido, yo considero que es un aspecto fundamental, que comunica muchísimo, en tu caso, cuando te has encargado del montaje, ¿hacías tú también el montaje de sonido?

-Sí, sí, claro... Es que en aquella época el montador lo hacía todo, imagen y sonido, también las premezclas, las mezclas, música, efectos especiales, se grababan y los sincronizábamos o efectos de fondo, lo que fuera. Y todo esto lo hacía yo, hacía bandas, una banda, por ejemplo, de efectos de sala, que se grababan en una sala, pues yo que sé, los pasos, el ruido de una puerta, el ruido de una luz que se enciende, estas cosas se grababan con la imagen, pero luego, si no quedaba bien sincronizado, en la moviola lo sincronizábamos, y era como los diálogos, si era una persona que hablaba... Por ejemplo, en inglés, y se tenía que grabar en castellano, cuando lo doblaban al castellano, luego sincronizarlo para que las labiales fueran correctas, que no se notara, porque claro, en los labios notas enseguida las m, la p, la b, son muy labiales, entonces, ahí tenías que sincronizar perfectamente y esas cosas se hacían todas en montaje.

Claro... Y qué importancia crees que tiene, en tu opinión, Elena, el montaje de sonido en la construcción de la película, porque muchas veces parece que estamos todos cegados ante la todopoderosa imagen, pero como te digo, creo que el sonido, si se trabaja bien en montaje, se puede lograr una capacidad de transmitir enorme, ¿no?

-Es que yo veo, estoy convencida, ¿eh?, que todo se complementa. Entonces, si tú tienes unos sonidos, ya sea de efectos especiales, ya sea de sonido natural, que combinan bien con esa imagen y con ese montaje, eso lo enriquece muchísimo porque, a lo mejor, un sitio en el que no le has puesto nada lo deja como mustio, le falta alguna cosa y no sabes qué es. En cambio, esos detalles pueden darle una vidilla, pueden darle un algo especial, como una música en un momento dado dices, “aquí, quiero una música de este estilo”, en cambio aquí, “no, no, aquí un silencio absoluto”, hay cosas que lo notas, lo notas...

Claro, ahora que lo comentas, Elena, el silencio, también es un elemento muy importante y que puede significar mucho e impactar al espectador, ¿verdad?

-Exactamente. Puede ser muy potente un silencio, según el tipo de película que sea o el tipo de secuencia que estemos montando, puede ser de intriga, puede ser de terror... el silencio es una de esas cosas que puede funcionar muy bien. Yo recuerdo una película, de una calle larga y estrecha, de noche, y después de ese plano venía una secuencia muy dura, y entonces decías, “¿qué pongo aquí? ¿una música? No...”, pues puse el aullido de un perro lejano y fue muy impactante, porque claro, ese aullido te estaba alarmando de algo sin decir nada, y luego venía la otra secuencia, son de esas cosas que lo notas.

¿Cuáles son las cualidades que debe tener una persona que quiera dedicarse al campo del montaje cinematográfico?

-Bueno, lo primero es tener sensibilidad para todo y si te abres, puedes comprender y pensar el por qué, y entonces, esto te llenará. También la paciencia, madre mía, yo lo hacía así, para mí no existía el reloj... (*risas*). Claro, porque yo me metía tanto en el trabajo, estaba tan absorbida por ello que no sabía qué pasaba a mi alrededor, pero me sentía cómoda y bien, entonces, si a ti esto te llena y te hace realmente estar a gusto y feliz, pues ya está todo, y esto te lleva a poder hacer mejor tu trabajo, porque si estás pensando, “uf, y ahora verme... Ahora me voy a perder...”, entonces ya no estás en el trabajo.

Me contabas antes que estabas trabajando actualmente en unos talleres sobre cine en Cerdanyola, ¿podrías contarme un poco más sobre este proyecto tan bonito?

-Hace seis años, precisamente ahora, resulta que yo iba con una amiga mía andando por la calle y me dice, “oye, mañana por la tarde, el Ayuntamiento ha pedido que vayamos, la gente más o menos mayor, porque hay un señor que quiere charlar con nosotros, para ver qué hacemos y tal”, digo, “qué aburrido”, dice, “no, mujer, que este señor creo que hace documentales”, digo, “bueno, va, vamos”, pero así, ¿eh?, pero fui porque esta chica me lo dijo.

Y entonces, fuimos allí y había mucha gente, yo no sé cuántos, treinta y cuatro o treinta y cinco personas, mucha gente, en fin, todos mayores, pero yo no los conocía a los demás, eran de aquí de Cerdanyola, pero no los conocía. Total, que este señor nos explicó eso mismo, que se dedicaba a hacer documentales y que había estado en Sudamérica, que ahora había vuelto a Catalunya y que se estaba dedicando a hacer documentales en los pueblos sobre las actividades de la gente mayor, pues si unos juegan a béisbol, otros juegan a las cartas, otros juegan al parchís... Y nos dijo, “¿vosotros qué hacéis?”, claro, entonces, uno dijo, “hombre, mira, yo, tengo una cámara y me gusta rodar trenes, me gusta mucho rodar los trenes de un sitio y de otro”, bueno, pues muy bien, y otro dice, “yo no, pero a mí me gusta mucho el cine, veo muchas películas, me acuerdo de todos los nombres, directores extranjeros y no extranjeros, de los títulos de película...”, y otra dice, “mira, yo canto en una coral”, y otro dice, “yo hago teatro, amateur, pero hago teatro”, “ah, mira...”, y bueno, iban diciendo cosas, claro, yo estaba escuchando y nada más, y este señor dijo, “hombre, pues si a uno le gusta rodar, a otro le gusta ver cine y a otra le gusta hacer teatro, ¿por qué no hacéis un cortometraje?”, y la gente decía, “y eso ¿cómo se hace?”, claro, lógicamente no tenían ni idea, y esta amiga mía dijo, “ella fue montadora de cine”, le dije, “cállate”, claro, yo qué iba a decir, y dijo el hombre, “¿quieres decir que tú eres montadora de cine, que has hecho películas?”, digo, “sí, bueno, pero ahora estoy jubilada”, dice, “pero, ¿tú sabes?”, “sí, sí, claro, aunque esté jubilada, como todo el mundo, los jubilados siguen sabiendo hacer su trabajo” (*risas*), dice, “pues ya está, ahora sí que tenéis que escribir un guion, buscar las localizaciones dentro de la población para que se pueda rodar, y yo me comprometo a dirigiros el corto, y todos “ah, pues vale, venga, vamos a hacerlo”. Total, nos juntamos, nos combinamos y conseguimos hacer un guion, que no era precisamente una maravilla, pero bueno, era lo primero, ¿no?, y ya empezamos a rodar un día y “bueno, mañana seguimos, mañana rodamos tarde y noche”, llegó el día siguiente y rodamos, y acabamos de rodar, no sé si sería la una de la noche o así, y dice, “bueno, como es muy tarde, mañana descansamos y no rodamos”, “bueno, pues ningún

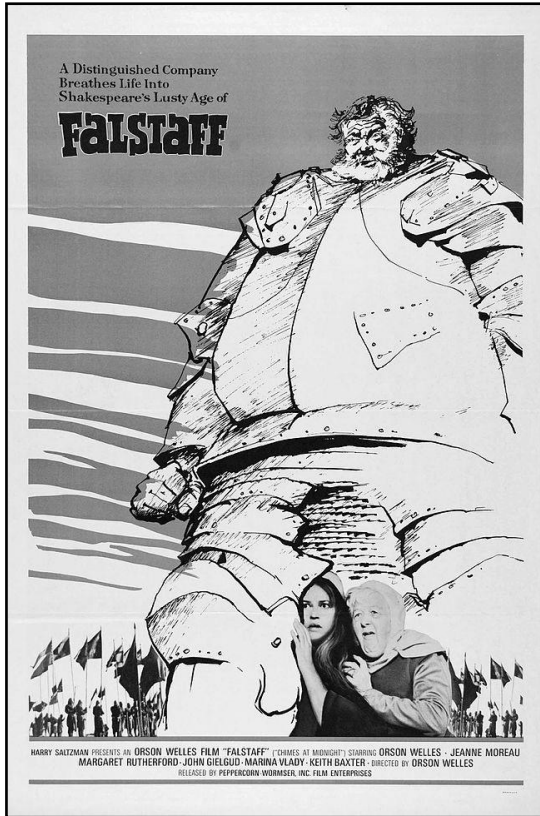
problema, pasado mañana seguimos”, “de acuerdo”. Y al día siguiente, por la tarde, el ayudante de este hombre nos dice, “oye, que no podemos seguir rodando”, “¿qué pasa?”, “que se ha muerto”, y nosotras, “¿qué?”, “sí, que le ha dado un infarto y se ha muerto”. Imagínate cómo nos quedamos, nos quedamos todos helados y dijimos, “y, ¿qué hacemos?”, “qué lástima, dos días que hemos rodado, con lo divertido que es esto...”, y claro, uno de ellos me dice, “si tú eres montadora, si te atreves a seguir tú dirigiendo el cortometraje... ¿te atreves?”, “hombre, yo sí, lo que pasa es que yo las tecnologías de hoy en día no las conozco, yo los ordenadores... Yo no sé... Yo sé trabajar en una moviola, pero en un ordenador no...” Y dice, “bueno, por eso no te preocupes, porque nosotros sí sabemos, ¿y si hacemos como un equipo?”, “pues vamos a probar”. Seguimos rodando, y entonces, ahora riéte, ¿sabes dónde nos dejaron un ordenador?, en el casal de los jóvenes (*risas*), es muy curioso (*risas*), nos dijeron, “mirad, en esta sala, tenéis un ordenador...”, entonces, había dos de los compañeros que los dos saben mucho de ordenadores y se ponían con el ordenador y yo dirigía el montaje. Hubo un momento dado en que le dije, “oye, va desincronico el diálogo”, dice, “¿qué?”, “que va desincronico”, “y, ¿cómo lo sabes?”, digo, “porque va adelantado”, dice, “ah, entonces, lo que tengo que hacer es, la imagen, adelantarla”, digo, “no, la imagen no la adelantes, la imagen no se toca, tienes que retrasar el sonido”, dice, “y eso, ¿cómo se hace?”, digo, “tira para atrás tres fotogramas”, “¿cómo sabes que son tres fotogramas?”, digo “porque son tres”, “¿seguro?”, digo, “si me equivoco lo cambiamos”, echa tres para atrás, me mira otra vez y dice, “pero, ¿cómo sabías que eran tres?”, “pues porque era mi trabajo...” (*risas*). Claro, a él le parecía imposible que yo notara la diferencia de tres fotogramas. Y así, de esa manera, seguimos haciendo, seguimos rodando, y entonces, yo les decía, “este foco lo tienes que poner aquí, la cámara tenéis que ponerla aquí”. Y en un momento dado, un personaje mataba a otro que estaba delante de mí, porque interpretábamos nosotros mismos, mi personaje era una con tercer grado, porque ya tenía bastante con el montaje, total, que me dice, “¿cómo se yo cuándo me mata para caermee?”, digo, “tú no te preocupes, yo con esta mano te tocaré la espalda, en el momento que te toque la espalda, tú te caes”, “y, ¿cómo lo sabes?”, “ya verás”, “y, ¿cómo lo sabías?”, (*risas*). Pues eso... Y así, fuimos rodando, rodando... Cuando se terminó esta, todo el mundo alucinaba, “y ahora, ¿qué hacemos?”, “pues a hacer otro, ¡venga!”. Y a partir de aquí, si uno no escribía el guion, lo escribía el otro, y ahora rodamos aquí, y ahora rodamos allá. Entonces lo hacemos todo: el rodaje, la interpretación, el maquillaje, todo lo dirigía yo... Y así hemos estado haciéndolo.

Esto que me cuentas es maravilloso, Elena, precisamente por lo que comentabas, yo soy de los que creo que la juventud no tiene que ver con la edad, la juventud tiene que ver con las ganas de hacer cosas y es un estado mental, y, precisamente, hablando de juventud, la última pregunta que quería hacerte es qué les dirías a los jóvenes que quieran emprender el camino para dedicarse a esta maravillosa profesión que es el montaje de cine.

-Les diría, primero, que observen si esto les llena y les hace felices. Si con esto se sienten a gusto y cómodos y sienten que hacen algo especial que les llena de verdad, que con ello ven su propio futuro y están cómodos con esto, pues que no miren el reloj cuando trabajan y seguro que serán felices.

CAMPANADAS A MEDIANOCHE (FALSTAFF, 1965)

Ficha técnica: España-Suiza-Francia. Dirección: Orson Welles y Raphael Holinshed (libro). Productores: Ángel Escolano, Emiliano Piedra, Harry Saltzman y Alessandro Tasca. Guion: Orson Welles, a partir del relato de William Shakespeare. Fotografía: Edmond Richard. Música: Angelo Francesco Lavagnino. Montaje: Elena Jaumandreu. Diseño de producción: Mariano Erdoiza. Director de producción: Gustavo



Quintana. Decorador: José Antonio de la Guerra. Diseño de vestuario: Orson Welles. Maquillaje: Francisco Puyol. Departamento de Arte: Rafael Ablanque y José Antonio de la Guerra.

Blanco y negro. 113 minutos (versión España). 35 mm, 1.66:1, Foto Film Madrid. Género: Drama, Comedia, Bélico.

Estreno. 22 de diciembre de 1965 (España).

Ficha artística: Orson Welles, Jeanne Moreau, Margarret Rutherford, John Gielgud, Marina Vlady, Walter Chiari, Michael Aldridge, Julio Peña, Tony Beckley, Andrés Mejuto, Keith Pyott, Jeremy Rowe, Alan Webb, Fernando Rey, Keith Baxter, Norman Rodway, José Nieto, Andrew Faulds, Charles Farrell, Fernando Hillbeck, Patrick Bedford, Beatrice Welles, Ralph Richardson, Agustín Bescos, Luis Ciges, Juan Estelrich, Goyo Lebrero, Luis Morris, Ingrid Pitt, Hector Roa, Maribel Sáez.

Fuente imágenes

Imagen 1. <https://www.academiadelcinema.cat/>

Imagen 2. <https://ctxt.es/es/20190522/Culturas/26257/Pilar-Ruiz--cine-Kubrik-el-salon-electrico-Espartaco-Almodovar-Doctor-Zhivago.htm>

Imagen 3. <https://www.facebook.com/pg/ammac.muntatge/photos/>

Imagen 4. <http://moviemarker.co.uk/chimes-at-midnight/>

Imagen 5. <http://www.laescueladelosdomingos.com/2012/10/>

Imagen 6. <https://visualdiplomacyusa.blogspot.com/2018/03/artist-of-day-march-8-nicolas.html>

Imagen 7. <https://cinecinofilos.com/movie/campanadas-a-medianoche/>

