

## ■ Jean-Luc Godard

El artículo de Godard *Montaje, mi bella preocupación*, fue mencionado en la Discusión del Encuentro de Cine Documental 2010.

Es una especie de respuesta al artículo de Bazin *Montaje prohibido*, cuya primera versión apareció en el mismo número de la revista *Cahiers du Cinéma*. Aquí incluimos el texto de Godard y la parte final del ensayo de Bazin, además de *Evolución del lenguaje cinematográfico*, de Bazin, seguramente el texto más importante sobre los temas que se desarrollan en esta polémica.

Publicado en *Cahiers du Cinéma* N° 65, diciembre de 1956.

## Montaje, mi bella preocupación

“Esto se arregla en el montaje”. Verdadera para James Cruze, Griffith o Stroheim, esta máxima ya no lo era para Murnau y Chaplin, y es irremediamente falsa para todo el cine sonoro. ¿Por qué? Porque en un film como **Octubre** (y todavía más en **Que viva Méjico**), el montaje es ante todo el toque final de la puesta en escena. No se puede separar uno de otro sin peligro; sería como pretender separar el ritmo de la melodía. **Elena y los hombres**, como **Mr. Arkadin**, son modelos de montaje porque cada uno en su género es un modelo de puesta en escena... “Esto se arregla en el montaje” es entonces un axioma típico de los productores. Cuanto más, el montaje correctamente hecho de una película desprovista de interés, aportará precisamente antes que nada la impresión de haber sido puesta en escena. Dará a lo tomado al azar esta gracia efímera que desdeñan tanto el esnob como el amateur, o metamorfosará ese azar en destino. ¿Hay acaso un elogio mayor que cuando el público confunde, y con razón, montaje con planificación [découpage]?

Si poner en escena es una mirada, el montaje es como el latir del corazón. Prever es lo que caracteriza a ambos, pero mientras la puesta en escena busca prever en el espacio, el montaje lo busca en el tiempo. Supongamos que usted ve en la calle a una chica que le gusta, y duda si seguirla o no. Un cuarto de segundo. ¿Cómo mostrar este titubeo?

“¿Cómo la encaro?” es una pregunta a la que responde la puesta en escena. Pero para explicitar la pregunta “¿voy a amarla?”, hay que darle toda su importancia a ese cuarto de segundo durante el cual nacen ambas preguntas. Es posible que ya no sea entonces la puesta en escena propiamente dicha la que pueda expresar con tanta exactitud como evidencia la dura-

ción de una idea, o su aparición repentina en medio de la narración, sino que sea el montaje el encargado de hacerlo. ¿Cuándo? Cada vez que la situación lo exija, cuando en el interior de la toma un efecto de choque deba ocupar el lugar de un arabesco. También es automáticamente hablar de montaje cuando la continuidad profunda del film, en el paso de una escena a otra, con el cambio de plano, imponga la superposición de la descripción de un carácter sobre la intriga. Vemos en este ejemplo que hablar de puesta en escena implica siempre hablar de montaje. Cuando los efectos de montaje se impongan en eficacia sobre los efectos de puesta en escena, la belleza de esta puesta en escena se verá multiplicada, gracias a esa situación imprevista que devela sus secretos, en una operación análoga a la que, en las matemáticas, pone en evidencia una incógnita.

Quien cede a la tentación del montaje, cede también a la del plano corto. ¿Cómo? Haciendo de la mirada la pieza maestra de su juego. Pasar de una toma a otra siguiendo la mirada, es casi la definición del montaje, su máxima ambición al mismo tiempo que su sometimiento a la puesta en escena. Al destruir la noción de espacio prefiriendo en su lugar la de tiempo, hace surgir el alma del espíritu, la pasión de la maquinación y hace prevalecer el corazón sobre la inteligencia. La famosa secuencia de los timbales en **En manos del destino**, es la mejor prueba. Saber hasta cuando se puede hacer durar una escena, ya forma parte del montaje, lo mismo que preocuparse de los empalmes, forma parte todavía de los problemas de la filmación. Es cierto que un film genialmente puesto en escena da la impresión de que sus tomas están simplemente puestas unas junto a otras, pero un film que tenga un montaje genial da la impresión



de haber suprimido toda puesta en escena. Cinematográficamente hablando, sin considerar el tema, la batalla de **Alejandro Nevsky** no tiene nada que enviarle a **El navegante**. Resumiendo, dar la impresión de duración por el movimiento, del primer plano al plano general, sería una de las funciones de la puesta en escena, y lo inverso una de las funciones del montaje. Se improvisa y se inventa tanto en la isla de edición como en filmación. Cortar un movimiento de cámara en cuatro partes puede ser más eficaz que conservarlo tal como fue filmado. Un intercambio de miradas, para retomar el ejemplo, solo un adecuado efecto de montaje puede expresarlo convincentemente. Cuando en *Un asunto tenebroso* de Balzac, Peyrade y Corentin fuerzan la entrada del salón Saint-Cigne, sus primeras miradas son para Laurence: “Ya vas a ver” – “Vos no sabés nada”. La orgullosa joven y los espías enviados por Fouché han adivinado a primera vista quién es el enemigo. Este terrible intercambio de miradas, un simple contracampo, a causa de su simplicidad, lo mostrará con más fuerza que ningún travelling o panorámica, movimientos

premeditados. Se trata de evidenciar cuánto tiempo durará la lucha, y en qué terreno se va a desarrollar. El montaje, en consecuencia, al mismo tiempo niega y prepara la puesta en escena. Montaje y puesta en escena son interdependientes. Poner en escena es maquinar algo; luego se verá si la maquinación está bien o mal montada.

Es por eso que decir que un director debe supervisar de cerca el montaje de su film quiere decir que el montajista debe también abandonar el olor del pegamento y de la película, y dirigirse al calor de las luces del set. Ahí vería exactamente cuál es el centro de interés de una escena, cuales son sus momentos fuertes o débiles, que es lo que conduce al cambio de plano, y no cedería entonces a la tentación de empalmar en movimiento, lo que constituye el ABC del montaje, sin duda, pero a condición de no utilizarlo de manera demasiado mecánica, como lo hace por ejemplo Marguerite Renoir, que da a veces la impresión de que corta una escena justo cuando empezaba a ser interesante. Si viera todo eso en una filmación, el montajista estaría dando sus primeros pasos de cineasta.

