



Trabajo Fin de Grado

Hacia un nuevo recurso narrativo:
el impacto del montaje de atracciones en el cine de
Sergei M. Eisenstein.

Towards a new narrative mechanism: the impact of
the montage of attraction in the cinema of Sergei M.
Eisenstein.

Autor

Laura Gimeno Garcés

Director

Fernando Sanz Ferreruela

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
HISTORIA DEL ARTE
2016

ÍNDICE

1. RESUMEN, p. 3

2. PRESENTACIÓN DEL TRABAJO, p. 3

2.1 Delimitación del tema y causas de su elección, p. 3

2.2 Estado de la cuestión, p. 4

2.3 Objetivos y metodología, p. 6

3. DESARROLLO ANALÍTICO, p. 7

3.1 Introducción, p. 7

3.2 El montaje de atracciones, p. 9

3.2.1 El Teatro Proletkult, p. 9

3.2.2 El salto a la gran pantalla: *La huelga* (1924), p. 11

3.2.3 *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928), p. 14

3.3 La influencia de la obra de Eisenstein en la cinematografía posterior, p. 21

4. CONCLUSIONES, p. 25

5. FILMOGRAFÍA, p. 26

6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBRAFÍA, p. 27

7. ANEXOS, p. 30

7.1 Anexo 1. Los pioneros de la Escuela Soviética, p. 31

7.2 Anexo 2. El ideograma oriental en el cine, p. 33

7.3 Anexo 3.

7.3.1 Filmografía de Sergei M. Eisenstein, p. 34

7.3.2 *El Montaje de atracciones* (1923), p. 36

1. RESUMEN

La teoría del montaje de Sergei Mijailovich Eisenstein (1898-1948), director ruso de cine y teatro, ha sido un punto de inflexión en el medio cinematográfico. Gracias a su teoría y a sus trabajos consiguió asentar las bases del montaje que llegan hasta nuestros días. Este trabajo trata de explicar el montaje de atracciones o montaje psicológico mediante una serie de apartados que abarcan desde los inicios del cine soviético; la importancia que tuvo la experiencia de Eisenstein en el Teatro Proletkult y la influencia de arquetipos provenientes de varios espectáculos; el paso de sus teorías aplicadas a la gran pantalla con *La Huelga* (1924), *El Acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928) y finalmente, la influencia que ha tenido su trabajo en directores posteriores y que llega hasta la actualidad.

2. PRESENTACIÓN DEL TRABAJO

2.1. Delimitación del tema y causas de su elección

Sergei M. Eisenstein comenzó su carrera artística trabajando como asistente de dirección en el Teatro Proletkult, será allí donde comience a aplicar sus teorías sobre las “atracciones” para orientar al espectador hacia una dirección deseada mediante el impacto psicológico. En 1923 escribirá su famoso texto “El montaje de atracciones” y dará el salto a la gran pantalla con *La Huelga* (1924), entendiendo que estas “atracciones” son más efectivas en el medio cinematográfico mediante el montaje. Estas teorías las veremos afianzadas poco después en *El acorazado Potemkin* (1925) y en *Octubre* (1928).

La obra de Eisenstein tendrá una gran repercusión en el mundo del cine, en muchos de los grandes directores del séptimo arte e incluso en el lenguaje publicitario actual.

He elegido este tema porque el cine soviético sentó las bases del montaje en las películas de todo el mundo. Fueron muchos los directores que con su trabajo modificaron la forma de ver el cine, pero en concreto, Sergei M. Eisenstein fue uno de los grandes innovadores en el medio cinematográfico. Aplicó sus teorías en películas que hoy se consideran de

culto, tuvo una gran repercusión en muchos de los grandes directores de la historia del cine y su influencia llega hasta nuestros días.

2.2. Estado de la cuestión

La bibliografía que se ha escrito sobre el cine soviético y sobre Serguei M. Eisenstein es muy extensa, y es que, Eisenstein será una de las figuras clave en el cine soviético de los años 20 porque investigará, innovará, experimentará y sentará las bases futuras del montaje; por esto, lo primero que hemos hecho ha sido comenzar a leer y entender las diferentes teorías de montaje; con *El arte del montaje*¹ de los cinematógrafos Walter Murch y Michal Ondaatje nos podemos hacer una idea general y entender un poco mejor los inicios del montaje y la gran influencia posterior que ha tenido a lo largo de la historia del audiovisual; pero hay que concretar más, por lo que libros como *Eisenstein* y *Dovjenko*² de Aristarco me han servido para acercarme al montaje de estos primeros visionarios del cine y además comparar diferentes puntos de vista.

Al comenzar este trabajo ofrecemos una visión general del contexto histórico en el que se encontraba Moscú y el cine en estos primeros años de las décadas de 1910 y 1920. El epígrafe de “Cine soviético” en el *Atlas del Cine*³ de Labarrère es una buena opción para comenzar a entender el contexto social y político de la época, aunque sin duda alguna es el capítulo “El Cine Soviético” en *Historia del Cine*⁴ de Agustín Sánchez Vidal, el que ofrece una perspectiva resumida pero muy concreta e interesante tanto del contexto cultural como información de los diferentes pioneros del cine soviético.

Con la lectura de *Serguéi Eisenstein, una vida en conflicto*⁵ de Ronald Bergan hemos podido acercarnos a los primeros pasos en el teatro del joven Eisenstein, y a su inquietud por romper con la vida burguesa acomodada y con el carácter tan conservador de su padre. El libro de Sánchez Vidal sirve en este aspecto para entender sus orígenes en el Teatro Proletkult y en qué se basaban las primeras “atracciones” que utilizaba Eisenstein para

¹ MURCH, Walter; ONDAATJE, Michael. *El arte del montaje*, Madrid, Plot, 2007.

² ARISTARCO, Guido. *Eisenstein y Dovjenko. Tragedia atea y Romanticismo revolucionario*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.

³ LABARRÈRE, André Z. *Atlas del cine*, Madrid, Akal, 2009.

⁴ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Historia del Cine*, Madrid, Historia 16, 1997.

⁵ BERGAN, Ronald. *Serguéi Eisenstein. Una vida en conflicto*, Barcelona, A Trayectos, 1997.

tener una relación directa con el espectador, para dirigirlo a un fin concreto. En ese mismo sentido, el artículo de Carlos Valmaseda “El teatro de atracciones: Eisenstein, Arvatov, Tretiakov (1921-1924)”⁶ es totalmente recomendable porque además de explicar esta primera etapa del Teatro Proletkult de Moscú, nos aclara cuáles eran cada una de las influencias y de los arquetipos utilizados en este esplendido espectáculo.

Para comenzar a analizar las obras del director ruso hemos analizado con detalle el texto que escribió en 1923 titulado *El Montaje de atracciones*⁷, en el que se resume a la perfección el concepto de “atracción” en Eisenstein, qué es lo que quiere transmitir con ellas y cómo lo aplica a sus principales películas: *La Huelga* (1924), *El Acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928).

De la bibliografía utilizada, *El cine de Eisenstein*⁸ de David Bordwell y S. M. Eisenstein⁹ de J. G. Requena son los libros que mejor analizan el montaje de las películas y las que ofrecen un contexto histórico bastante específico.

Por su parte, para *El Acorazado Potemkin* hemos examinado *Sergei M. Eisenstein: El acorazado Potemkin*¹⁰ de Barthélémy Amengual, un estudio crítico de 126 pp. muy completo y detallado. El artículo de Manel Carrasco¹¹ sobre *El Acorazado Potemkin* ofrece detalles interesantes sobre su montaje y además ayuda a enlazar las visiones de otros grandes directores que tenían ciertas divergencias con el método de las “atracciones”, como Dziga Vertov y su Cine-verdad. Para ampliar más información de estos pioneros y sus teorías hemos profundizado en *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*¹² de Vincent Pinel; el artículo “El método Stanislavski”¹³ de Mª Concepción Orgaz Conesa y de nuevo el *Atlas del Cine* de Labarrère e *Historia del Cine* de Sánchez Vidal.

⁶ VALMASEDA, Carlos. “El teatro de atracciones: Eisenstein, Arvatov, Tretiakov (1921-1924)” *Cine Soviético*, 2010 <<http://cinesovietico.com/?p=828>> [Consulta: 27 de mayo de 2016].

⁷EISENSTEIN, S. M. “Montaje de atracciones (1923)”, *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1990.

⁸ BORDWELL, David. *El cine de Eisenstein*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1999.

⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. S. M. Eisenstein, Cátedra, Madrid, 2006.

¹⁰ AMENGUAL, Barthélémy. *Sergei M. Eisenstein. El acorazado Potemkin*, Barcelona,

¹¹ CARRASCO, Manel, “15 claves que quizás no conozcas sobre El acorazado Potemkin” *Filmin*, 2013 <<https://www.filmin.es/blog/15-claves-que-quiza-no-conozcas-sobre-el-acorazado-potemkin>> [Consulta: 17 de mayo de 2016].

¹² PINEL, Vincent. *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Barcelona, Ed. Robinbook, 2009.

¹³ ORGAZ CONESA, Mª Concepción. “El método Stanislavski”, *Red Teatral* <<http://www.redteatral.net/noticias-el-m-todo-stanislavski-118>> [Consulta: 26 de mayo de 2016].

Durante el estudio en profundidad de este tema me han surgido diferentes cuestiones que se pueden ir aclarando con diferentes citas extraídas de libros como los de Aristarco¹⁴, Sarah Mojica¹⁵, José M. Caparrós¹⁶ o Santiago Trancón¹⁷. También detallamos aspectos tan interesantes como la influencia del ideograma oriental en el montaje de Eisenstein, por ello, la lectura de *El principio cinematográfico y el ideograma*¹⁸ ha sido fundamental para entender sus primeras reflexiones sobre el montaje. Finalmente, acabamos el trabajo ilustrando cuáles han sido las influencias de Eisenstein a lo largo de la historia del cine, contribuyendo en los montajes que se harán en las películas de Welles¹⁹, Hitchcock²⁰ o Coppola²¹, e incluso en nuestro día a día, los video-clips y la publicidad reciente.

2.3. Objetivos y metodología:

Los objetivos de este Trabajo de Fin de Grado son los siguientes:

- Recopilar y analizar bibliografía específica sobre S. M. Eisenstein y su teoría del montaje de atracciones o montaje psicológico; el contexto histórico en el que se desenvuelve el director ruso y el cine soviético de los años 20 y los grandes directores que han sido influenciados por su obra.
- Ofrecer una visión general sobre el panorama cinematográfico soviético de los años 20 y la influencia del Teatro Proletkult en la obra de Eisenstein.
- Analizar de manera detallada el montaje de atracciones en tres de las obras fundamentales de Eisenstein: *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928).
- Examinar la influencia que ha ejercido el montaje de S. M. Eisenstein en directores posteriores y en el medio audiovisual actual.

¹⁴ ARISTARCO, Guido. *Historia de las teorías cinematográficas*, Lumen, Barcelona, 1968.

¹⁵ MOJICA, Sarah, *Mapas culturales para América Latina*, Bogotá, Instituto Pensar, 2001.

¹⁶ CAPARRÓS LERA, José María. *Historia del cine mundial*, Madrid, Rialp, 2009.

¹⁷ TRANCÓN, Santiago, *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid, Fundamentos, 2006

¹⁸ EISENSTEIN, S. M., “El principio cinematográfico y el ideograma”, 1929, en EISENSTEIN, *La forma del cine*, Madrid, ed. Siglo XXI, 1986.

¹⁹ CARRINGER, Robert L. *Cómo se hizo Ciudadano Kane*, Barcelona, Ultramar, 1987.

²⁰ ALBERICH, Enrique. *Alfred Hitchcock: el poder de la imagen*, Barcelona, Publicaciones Fabregat, 1987.

²¹ MORENO CANTERO, Ramón, *Guía para entender y analizar: Apocalypse Now Redux*, Madrid, Guías para ver y analizar el cine, 2003.

Para alcanzar estos objetivos he llevado a cabo el siguiente método de trabajo:

- Visionado y análisis de las películas *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928).
- Búsqueda, recopilación y lectura de material bibliográfico y recursos online. Sobretodo he utilizado tanto libros propios como otros procedentes de la Biblioteca María Moliner y la Biblioteca de Aragón. También he llevado a cabo búsquedas en la red de diferentes artículos y consultado páginas web dedicadas al estudio del cine.
- Organización de la información y análisis detallado de la misma. Realización de esquemas y resúmenes.
- Redacción del trabajo. Se ha estructurado en un primer punto donde se presenta dicho trabajo (delimitación del tema y causas de su elección; estado de la cuestión; objetivos y metodología); en un segundo punto se procede al desarrollo analítico (introducción; el montaje de atracciones y la influencia de la obra de Eisenstein en la cinematografía posterior); el tercer punto corresponde a las conclusiones y valoraciones finales; el cuarto punto informa de la filmografía utilizada; el quinto punto recoge la bibliografía y la webgrafía y, finalmente, el sexto punto incluye los diferentes anexos.

3. DESARROLLO ANALÍTICO

3.1. Introducción:

El 17 de agosto de 1919 Lenin firma el decreto de nacionalización de la industria cinematográfica²², este hecho marcará el nacimiento como tal del cine soviético. Sin embargo, es cierto que años antes ya se intuían diferentes corrientes y tendencias que terminarán de asentarse en la década de los veinte. Por ejemplo, Vasili Goncharov hará un largometraje en 1911 de ámbito histórico (*La defensa de Sebastopol*). En el terreno documental las casas Pathé y Gaumont distribuyeron en sus noticiarios crónicas de operadores rusos cubriendo la guerra ruso-japonesa, anticipándose así al documental que

²² LABARRÈRE, André Z, “Cine soviético 1917-1922”, *Atlas del Cine*, Madrid, Akal, 2009, p. 321.

será tan decisivo sobretodo en la obra de Dziga Vertov. También podemos hablar de una tendencia literaria con Jakov Protazonov y su adaptación de Tolstoi con *Guerra y Paz* en 1918, incluso de producciones más vanguardistas como es el caso de *Drama en el Cabaret futurista 13* de Vladimir Mayakovsky (1913)²³.

Desde entonces, la producción irá en aumento, pasando de 23 a 500 películas, pero todavía existían ciertos problemas y es que, no se contaba con un público adecuado, muchos no tenían un nivel económico como para permitirse este tipo de actividad y, por otro lado, las clases altas y más conservadoras no querían participar de un espectáculo como este. El cambio llegará con la Revolución de 1917. Será entonces cuando Lenin lo declare el arte más importante para sus propósitos, servirá a modo de herramienta para vertebrar una sociedad que en su mayor parte era analfabeta. Otro contratiempo derivó de la carencia de película virgen pero que como veremos más adelante, sirvió para experimentar y hacer escuela²⁴. Es obvio entonces, que será el gobierno comunista quien quería usar el cine como medio para exaltar este “nuevo orden”; es ya célebre la recomendación que dio Lenin a Lunacharski: *usted, que tiene fama de protector del arte, debe recordar siempre que, de todas las artes, la más importante para nosotros es el cine* y Stalin, agregaría en 1924: *puesto que el cine es el medio mayor de propaganda de masas, hemos de tomarlo en nuestras manos*²⁵.

Será S. M. Eisenstein con *La Huelga* (1924) quien marque el comienzo de una etapa de esplendor en el cine soviético que durará hasta 1934. En estos años Rusia pasa de 2.000 a 28.000 salas convirtiendo al cine en el lenguaje más claro dirigido hacia las masas. En 1932 el realismo socialista es declarado doctrina estética oficial en la URSS y desaparecerá cualquier intento de experimentación, concluyendo así este período de fulgor cinematográfico²⁶.

²³ Para ampliar información ver SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, “El cine soviético”, *Historia del Cine*, Madrid, Historia 16, 1997, p. 85.

²⁴ En esta cuestión hay que tener en cuenta dos factores, uno es que muchos técnicos, actores etc. eran hostiles a este nuevo régimen y estaban exiliados llegando a establecer en París la productora Albatros. Para ampliar información ver G. CARLOS, Christina, “Films Albatros. Museum of Modern Art”, *Over the Knee Project*, 2013 [Recurso en línea, fecha de consulta: 1 de junio de 2016]. Disponible en: <<https://overthekneaproject.wordpress.com/2013/12/18/films-albatros-museum-of-modern-art/>>.

Por otro lado debido a la carencia de película virgen se empezó a experimentar y esto derivó en una figura tan importante como es la de Lev Kulechov (Ver anexo 1, p. 31).

²⁵ Citas extraídas de CAPARRÓS LERA, José María, “11. Vertov, Eisenstein y la Escuela Soviética”, *Historia del cine mundial*, Madrid, Rialp, 2009, p. 46.

²⁶ SÁNCHEZ VIDAL, *op. cit.*, p. 86.

3.2. Eisenstein y el montaje de atracciones

3.2.1 El Teatro Proletkult

Para entender el montaje de atracciones que usará Eisenstein como recurso en el medio cinematográfico tenemos que remontarnos a su etapa en el teatro. Tras la revolución de febrero de 1917, el entonces joven Sergei abandona sus estudios de ingeniería y rompe con las ideas de su padre, no quiere seguir acomodado en una vida burguesa. En 1918 se enroló en el Ejército Rojo y durante su etapa en 1920 en la Academia Militar de Moscú tuvo tiempo de descubrir la cultura japonesa, marcándole profundamente la escritura de ideogramas²⁷. En octubre de ese mismo año comienza a trabajar en el Teatro Proletkult²⁸ como asistente de dirección y, durante estos primeros años llegará a escribir y adaptar obras junto a otros artistas de este teatro del proletariado. En estos grupos había gran divergencia de ideas, pero todos perseguían el objetivo de utilizar el arte como herramienta para llegar al pueblo. Así pues, serán la revolución bolchevique y el teatro las influencias principales que marcarán el origen del montaje de atracciones, y se caracterizará por tener un fin ideológico dentro de la cultura proletaria. También hubo autores que influyeron a Eisenstein: se sintió atraído por el sistema Stanislavski²⁹ y su método de actuar de raíz naturalista, por la biomecánica de Meyerhold³⁰ y las teorías de la FEKS (Fábrica del actor excéntrico)³¹. Fue en 1923 momento cuando Eisenstein publicó en el número 2 de LEF (la revista del Frente de

²⁷ Ver anexo 2, p. 33.

²⁸ Proletkult es la abreviación de *Proletarskaya Kultura* (cultura proletaria), organización establecida en la Unión Soviética en 1917 inspirada por Alexander Alexandrovich Bogdanov. Se quiere crear un verdadero arte proletario (creado por proletarios para proletarios). *Encyclopaedia britannica*, [Recurso en línea, fecha de consulta: 9 de mayo de 2016]. Disponible en: <<http://global.britannica.com/topic/Proletkult>>

²⁹ El método Stanislavski: buscar “la relajación, la concentración, la memoria emocional, las unidades, los objetivos y los superobjetivos. Llegó a ello tras una vida de investigación y búsqueda desde la práctica [...] El sistema creado por Stanislavski se diferencia radicalmente de todos los viejos sistemas teatrales, por el hecho de hallarse estructurado sobre el esclarecimiento de las causas internas que originan tal o cual resultado y no sobre el resultado final”. Artículo: ORGAZ ONESA, M^a Concepción, “El método Stanislavski”, *Red Teatral* [Recurso en línea, consulta: 26 de mayo de 2016] Disponible en: <<http://www.redteatral.net/noticias-el-m-todo-stanislavski-118>>.

³⁰ Meyerhold: encuentra en la biomecánica la síntesis de la forma visual y los gestos carnavalescos. Para ampliar información ir a MEYERHOLD, V. E., *Meyerhold: textos teóricos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1992.

³¹ La FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico): grupo de vanguardia que apareció en Petersburgo en 1921 en el campo de las artes plásticas, crean una serie de conflictos visuales para sugerir una serie de emociones al espectador. Para ampliar información ver G. ROMERO, Pedro, “Fexs”, *Fundació Antoni Tàpies*. Disponible en <http://www.fundaciotapies.org/site/IMG/pdf/Textos_PGR-2.pdf> [Recurso en línea, fecha de consulta: 18 de mayo de 2016].

Izquierdas del Arte animada por Maiakovski) su artículo “El montaje de atracciones en el teatro”³².

En estas obras de teatro se utilizaban elementos procedentes de la comedia del arte italiana, el teatro de marionetas, el teatro Kabuki, el cabaret o el circo. Destacarán las técnicas teatrales, con unas marcadas gesticulaciones, máscaras y maquillaje; todo esto para que el mensaje llegase claro y directo al espectador (Fig. 1: imagen de la obra *El sabio*, versión de la obra de N. Ostrovski *Hasta el más sabio se equivoca*, con guion de Tretiakov y dirección de Eisenstein. Fue presentada en el Teatro Hermitage en octubre de 1922)³³.



(Fig. 1: *El sabio*, 1922)

Eisenstein aprendió a combinar los estímulos para lograr una respuesta emotiva, siendo este el comienzo de la noción de “atracción” y finalmente, su instrumento máximo radicaría en el montaje: *Como material básico del teatro hay que situar al espectador: orientar al espectador hacia una dirección deseada (estado de ánimo) es la tarea de todo teatro utilitario (agitación, propaganda, divulgación, etc.) [...]. La atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que*

³² AMENGUAL, Barthélémy. *Sergei M. Eisenstein. El acorazado Potemkin*, Barcelona, Paidós Películas, 1999, p. 16.

³³ VALMASEDA, Carlos, “El teatro de atracciones: Eisenstein, Arvatov, Tretiakov (1921-1924)”, *Cine Soviético*, 2010 [Recurso en línea, fecha de consulta: 27 de mayo de 2016]. Disponible en: <<http://cinesovietico.com/?p=828>>.

*someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final.*³⁴

Cuando Eisenstein habla de “momento agresivo” se refiere a un carácter sorpresivo típico en las actuaciones de circo o espectáculos, un efecto que él denominaba *shok*, algo inesperado que sorprenda al espectador. Sería diferente al concepto de truco, que para él sería un hecho cerrado realizado sobre el escenario por un experto sin incluir al espectador³⁵, sin embargo, las atracciones le dan prioridad y los considera igual de importantes sobre el escenario. Se basan en una reacción constante del espectador logrando moverlo de su zona de confort y llevándolo a un momento de reflexión.

3.2.2. El salto a la gran pantalla: *La huelga* (1924)

Un año después de rodar el corto *El diario de Glumov* (1923)³⁶ Eisenstein dará el salto a la gran pantalla con *La Huelga*. Será en esta obra donde sentará las bases de su idea sobre el montaje de atracciones y que afianzará en sus obras maestras *El Acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928)³⁷.

Estamos en un contexto en el que la Unión Soviética comenzaba a salir de su aislamiento, esto lo vemos reflejado en la Exposición de Artes decorativas de París, donde participaron con un pabellón de estilo constructivista en 1924. El 15 de marzo de 1921 Lenin establece la NEP (Nueva Política Económica) que les llevará a un retorno parcial controlado al capitalismo privado. Comienza entonces en Rusia una ebullición cultural que se encarnó en varios movimientos, entre ellos cabe destacar la Asociación del Cine Revolucionario (ARK), cuyo manifiesto firmó Eisenstein en 1924.³⁸

³⁴ EISENSTEIN, “Montaje de atracciones”, 1923. Texto extraído de *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1990, pp.217-220 (Ver anexo 3, filmografía de Eisenstein y *Montaje de atracciones* pp. 34 y 36).

³⁵ No obstante, Eisenstein recurrió también al truco en sus puestas en escena, como en *Hasta el más sabio se equivoca*, hacía caminar a un acróbata portando una bandeja cargada de botellas, la bandeja caía y el público se asustaba, pero ésta estaba sujetada por hilos invisibles al techo: VALMASEDA, Carlos, “El teatro de atracciones: Eisenstein, Arvatov, Tretiakov (1921-1924)”, *Cine Soviético*, 2010 [Recurso en línea, fecha de consulta: 27 de mayo de 2016]. Disponible en: <<http://cinesovietico.com/?p=828>>.

³⁶ JIMÉNEZ, Borja, “Retrosкопия: La Huelga”, *Objetivo: Cine*, 2012 [Recurso en línea, consulta: 10 de junio de 2016] Disponible en <<http://www.objetivocine.es/retroskopija-la-huelga-1924/>>.

³⁷ Ver anexo Filmografía

³⁸ AMENGUAL, *op. cit.*, p. 21.

Las vanguardias se interesaron poco por el cine, salvo el LEF; en el tercer número de la revista (1923) se publicó tanto el manifiesto del cine-ojo de Dziga Vertov como el manifiesto sobre las atracciones en el teatro de Eisenstein. Vertov empezó en 1918 con noticiarios cinematográficos y en 1925 produjo los 23 números de *Kino-pravda* y el primer número de *Kinoglaz* (cine-ojo)³⁹.

Por otro lado, Lev Kulechov no debutó hasta 1924 con *Las aventuras extraordinarias de Mister West en el país de los bolcheviques* seguida por *El rayo de la muerte* (1925).

Eisenstein tomó algunos títulos como fuentes en lo que al montaje se refiere, le influyeron películas como *Intolerancia* de D. W. Griffith (1916), *La rueda* de Abel Gance (1921-1923), *El Doctor Mabuse* de Fritz Lang (1922) o *El último* de F. W. Murnau entre otras. Será en *La huelga* donde veamos algunos de los postulados teóricos de Eisenstein sobre el montaje de atracciones.

En esta película reconocemos fácilmente el discurso leninista y el universo de la fábrica en términos de lucha de clases y el enfrentamiento entre dos fuerzas organizadas: el Partido Bolchevique contra el Capital y el Estado.

Los obreros bolcheviques de una fábrica hartos de sus malas condiciones laborales comienzan una protesta que derivará en una huelga. Esta huelga prolongada agrava los problemas de las familias obreras, pero ellos insisten en la lección de Lenin: tendrán el poder mientras permanezcan unidos en la lucha contra el capital. Uno de los líderes de la revuelta es identificado por un espía, es torturado y finalmente acepta un soborno para traicionar a sus compañeros. Finalmente, el cabecilla bolchevique es arrestado y es a partir de ahí cuando comienza la masacre.

La huelga contó con el mejor operador, Eduard Tissé, con el que Eisenstein volverá a trabajar en películas posteriores. El film cuenta con una serie de metáforas y rimas visuales que son muy significativas: el presidente del consejo de administración (el capitalista) exprime un limón y estas imágenes se superponen con las de la policía hostigando a los huelguistas, se entiende entonces este acoso que la policía hace a los obreros. Otro ejemplo es la alternancia de imágenes de las correas de la máquina con el cinturón del obrero que se suicida, entendemos con ello que son las correas de transmisión las que estrangulan al obrero cuando el mundo de la fábrica lo ahoga moralmente al acusarlo como ladrón, o como último ejemplo, cuando tiene lugar la pelea entre el líder

³⁹ PINEL, Vincent, “Cine-ojo (el)”, *Los Géneros Cinematográficos: Géneros, Escuelas, Movimientos Y Corrientes en El Cine*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2009, pp. 74-76. Ver anexo 1, p. 31.

bolchevique y un policía, éste golpea su mesa y los tinteros caen sobre el mapa del barrio obrero, simulando así los regueros de sangre (Fig. 2).



(Fig. 2, vemos a los obreros preparando la protesta; el contraste de los capitalistas obesos y bien vestidos en contraposición con los obreros; la metáfora de los regueros de sangre y finalmente la masacre)

Pero será la imagen final, el sacrificio de un toro, el que nos sitúe en la pura “atracción”. Al final de *La huelga* los policías están persiguiendo a los huelguistas y a sus familias, en esta escena final de la masacre se intercalan imágenes del degollamiento de una res en el matadero. Esta escena provoca fuertes emociones, culmina aquí la dimensión patética o “extática” del film. Hemos de entender que aquí no se trata de una metáfora sino de todo lo contrario, esta escena quiere evitar que las imágenes de la matanza de los obreros sean percibidas como una representación narrativa (Fig. 3). La intención de Eisenstein es agitar al público hacia una conciencia política a través de la asociación de imágenes; con los planos del toro degollado los espectadores sienten una repugnancia que habrá de relacionarse con la masacre⁴⁰.

⁴⁰ EISENSTEIN, Sergei M., *El sentido del cine*, México, ed. Siglo XXI, 1997, pp. 175-176.



(Fig. 3)

Será al año siguiente, con la realización de *El acorazado Potemkin*, cuando el director ruso logre una coherencia perfecta entre sus escritos y la materialización de estos en el celuloide.

3.2.3 *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928).

En marzo de 1925 se cumplía el vigésimo aniversario de la revolución de 1905 contra el zarismo y, el comité central del Partido Comunista designó una comisión para organizar una serie de espectáculos conmemorativos en Moscú y en Leningrado. Una gran película constituiría el núcleo del programa y se seleccionaron dos guiones: el de Nina Agadzhanova (Shutko), titulado *El año 1905* y el de Pavel Chtchegolev, *El 9 de enero* o *El domingo negro*. Se eligió el primer título y se encargó a Eisenstein su dirección tras haber destacado con *La huelga* unos meses antes. Se le dio un plazo de un año y se le exigió la entrega de metraje suficiente para la proyección del vigésimo aniversario que tendría lugar el 20 de diciembre de ese mismo año. Cuando el trabajo comenzó a retrasarse, en la primera quincena de septiembre Eisenstein decide centrarse en la aventura del acorazado Príncipe Potemkin, entendiendo que con ella se veía la parte que

da cuenta del todo. Será entonces cuando la película cambie de título y se una como operador jefe, de nuevo, Eduard Tissé.

Los hechos reales de esta historia se produjeron por la marcha de la guerra ruso-japonesa que creó muchos descontentos y derivó en el intento de una sublevación en la marina (parte de la tripulación del acorazado Potemkin mantenía contactos con organizaciones obreras en Odessa y se anticipó al levantamiento, desencadenando una huelga general). La armada los dejó pasar sin disparar y se refugiaron en Rumanía, pero terminaron siendo devueltos a Rusia donde fueron ejecutados, trágico final que la película omite.

En 1925 el Potemkin no existía, pero anclado en Sebastopol se encontraba su hermano gemelo, conocido como Los doce apóstoles. El acorazado estaba desmontado y transformado en un depósito de minas, pero no será un problema para Eisenstein que mandó reconstruir su sobreestructura y cañones con madera contrachapada. Una vez finalizadas las obras lo mandó girar 90 grados para situarlo en perpendicular a la orilla y así dar idea de mayor amplitud y, será una maqueta la que proporcione los planos del conjunto. El 23 de noviembre Eisenstein se consagrará al montaje que duraría hasta el día del preestreno⁴¹ y de los 15.000 metros de película se utilizarían 1.850.

Los motivos gráficos surgen de manera más natural que en *La huelga*, como muy bien explica David Bordwell *en lugar de crear atracciones aisladas, como si fueran carteles, Eisenstein asume que unos campos metafóricos en continua expansión estimularán asociaciones emocionales complejas en el espectador*⁴², lo que se busca es que cada una de las piezas del montaje provoquen una asociación que produzcan un conjunto de sentimientos y emociones. En cuanto al montaje se refiere hemos de tener en cuenta que todo está subordinado al desarrollo de la acción ya que se presenta como una reconstrucción de un acontecimiento histórico, por ello, historiadores cinematográficos como Jean Mitry han comentado al respecto: *yo propongo que sea llamado montaje reflejo esta otra forma de montaje, utilizada a lo largo del Potemkin, y que no usa más que símbolos implicados, es decir, determinados por el contenido mismo y el desarrollo*

⁴¹ El estreno en París fue el 13 de noviembre de 1926 en salas privadas y su difusión pública se dio en 1953. En los EEUU se cortó casi una tercera parte y se estrenó el 5 de diciembre de 1926. En Holanda se estrenó cortada en 1926. Suecia la mostró tras una censura. En Japón se pudo ver en 1959 y en Italia en 1960. En España no será hasta el año 31 cuando el gobierno de la República autorice proyecciones privadas en cineclubes, pero se prohibió su proyección pública en Sevilla a comienzos de 1933. En el año 1939 fue prohibida por la dictadura del general Franco y se comenzó a proyectar de forma clandestina a partir de 1952. Su exhibición pública se dio en 1977. AMENGUAL, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁴² BORDWELL, David, *El cine de Eisenstein*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1999, p. 95.

*lógico de la acción, comprendidos en esta acción misma. Dicho de otra forma, un montaje de hechos significativos, mantenidos y comprendidos dentro de los límites del desarrollo lógico de la acción, y que vienen a insertarse, en un momento preciso, en un suceso cualquiera*⁴³.

Donde es evidente el montaje de atracciones es en secuencias como la revuelta de los marinos en la cubierta durante la segunda parte y sobretodo en la cuarta parte, la escalera de Odessa⁴⁴. Esta secuencia se inicia con unos primeros planos que logran individualizar a las futuras víctimas de la masacre, y es entonces cuando comienza el ataque de los soldados. El montaje es muy acelerado, con la rápida sucesión de planos (unos 170 en poco más de 6 minutos) se le dio un ritmo nunca visto hasta entonces⁴⁵. Vemos como se enfrentan los planos de los soldados con las botas al descender y el de los fusiles al disparar con los de las víctimas, destacando el de la madre que se enfrenta a los soldados con el cadáver de su hijo en brazos y el del cochecito del bebé que cae terminando en un fundido en negro (Fig. 4). Con el montaje de estos planos los espectadores sienten el horror de la masacre, pero también, con el juego de miradas, ven a través de los ojos de los hombres, mujeres y niños que sufren la tragedia en las escaleras del puerto de Odessa.



(Fig. 4)

Llega entonces el clímax de la tragedia, la maquinaria más brutal (el Estado), es cuando atrauen los cañones y rugen los leones. Las esculturas de tres leones se combinan para

⁴³ AGEL, Henri; AGEL, Geneviève; ZURIÁN, Francisco, *Manual de iniciación al arte cinematográfico*, Madrid, Ed. Rialp, 1996, p. 89.

⁴⁴ Esta escena se convertirá en una de las más admiradas en la historia del cine y será homenajeada por grandes directores como Woody Allen, Francis Ford Coppola o Brian de Palma. Ver p. 21.

⁴⁵ CARRASCO, Manel, “15 claves que quizás no conozcas sobre El acorazado Potemkin” *Filmin*, 2013 [Recurso online, fecha de consulta: 17 de mayo de 2016] Disponible en <<https://www.filmin.es/blog/15-claves-que-quiza-no-conozcas-sobre-el-acorazado-potemkin>>

crear la imagen de un león rampante (Fig. 5); el león se asocia normalmente con el coraje y el valor, cualidades que son difícilmente atribuibles a las fuerzas que ordenaron esta masacre, así que podemos pensar que simbolizan al pueblo ruso luchando contra la opresión. Tan álgido es este punto que Pudovkin dijo lleno de admiración: *la explosión en la pantalla fue literalmente ensordecedora*⁴⁶. Según Eisenstein se trataría de un desenlace verdadero pues *la revolución habría de triunfar doce años más tarde*⁴⁷.



(Fig. 5)

Antes de hablar de *Octubre* me gustaría hacer un inciso sobre una de las polémicas más importantes de aquellos años: las divergencias entre el concepto de realidad y ficción entre Eisenstein y el grupo *Kino-pravda* (cine-verdad) o *Kino-glaz* (cine-ojo). Los postulados de este cine-verdad estaban encabezados por la figura de Dziga Vertov, quien estaba en contra del carácter ilusionista del cine renunciado así a toda forma de actuación, maquillaje, grabación en estudios o puesta en escena. A él le interesaba la realidad tal y como es.

Vemos que esto choca con lo hasta ahora visto en el cine de Eisenstein, quien perseguía documentar el drama; ambos directores pretendían utilizar este medio como una herramienta para guiar al espectador, pero nunca se pusieron de acuerdo en cómo concebir este propósito. Un ejemplo paradigmático de Dziga Vertov es *El hombre de la cámara* (1929), donde el director muestra esta verdad-realidad. En contraposición a esto, voy a pasar a comentar el último ejemplo que voy a analizar de Eisenstein, su gran tercera obra que simbolizará el levantamiento del Estado soviético: *Octubre*.

⁴⁶ PUDOVKIN cit. por BORDWELL, *op. cit.*, p. 100. Ver anexo 1, p. 32.

⁴⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, S. M. Eisenstein, Madrid, Cátedra, 2006, p. 131.

En otoño de 1926 el partido comunista le encarga a Eisenstein una nueva película para celebrar el año siguiente del décimo aniversario de la revolución de octubre de 1917. Con esta película se presentaba una panorámica de la historia soviética y además complementaba su película anterior, *El acorazado Potemkin*; si una trataba las revoluciones de 1905, *Octubre* conmemoraba la de 1917 y la fundación del Estado soviético. Eisenstein cubría toda la revolución pero se centró en los acontecimientos de Leningrado y, además, será en este film donde use un montaje todavía más audaz.

La película narra el levantamiento de febrero es frenado por las fuerzas burguesas y el gobierno provisional sigue participando en la Gran Guerra a costa de hacer morir de hambre a los obreros y posponiendo la reforma agraria. Será el regreso de Lenin del exilio el que lleve a las masas a las calles de Petersburgo en julio y cómo el gobierno provisional encarcela a los líderes bolcheviques. El general Kornilov, aliado de Alenxader Keresnky (primer ministro del gobierno de coalición) encabeza una marcha contrarrevolucionaria que será detenida por ferroviarios bolcheviques. El 10 de octubre, el Comité Central bolchevique vota a favor de lanzar una insurrección armada el 25 de octubre.

Kerensky se dirige al frente en busca de ayuda y los ministros se atrincheran en el Palacio de Invierno, hasta que, la mañana del día 25 las tropas bolcheviques apoyadas por la multitud se apoderan del palacio y arrestan a los ministros. Es cuando aparece la figura de Lenin subiendo a la tribuna del congreso y anuncia que la revolución de obreros se ha consumado⁴⁸.

A este respecto hay que decir que la versión de los hechos es selectiva y algunas veces incluso exagerada, todo alterado para favorecer el efecto ideológico.

En noviembre de 1927 el montaje estaba completo (4 horas en total) pero, durante su producción, Leon Trotsky (creador del Ejército Rojo y uno de los grandes líderes de la Revolución) fue expulsado del comité ejecutivo del Partido Comunista y Stalin lo envió al exilio. A su vez, dio instrucciones a Eisenstein de que suprimiera toda parte del film en el que Trotsky apareciera, labor que duró cinco meses y que concluyó con la eliminación de un tercio de la película. Teniendo esto en cuenta, es difícil juzgar a *Octubre* como una película acabada⁴⁹.

⁴⁸ BORDWELL, *op. cit.*, pp. 102-103.

⁴⁹ SÁNCHEZ VIDAL, *op. cit.*, pp. 94-95.

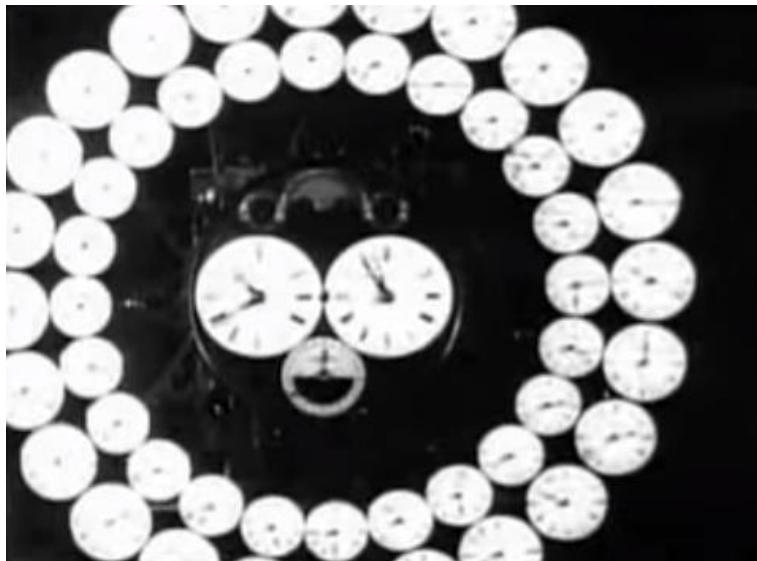
De nuevo, Eisenstein hará una serie de alusiones simbólicas, por ejemplo: la película se abre con la gran estatua de Alejandro III, aunque el depuesto es su hijo, Nicolás II; con esto se quiere representar la caída de los aristócratas y del régimen zarista por medio de la representación de un zar especialmente odiado por los bolcheviques. A esta estatua sube una obrera e incita a los obreros a echar cuerdas entorno a ella, esto alude a la revolución de febrero que se desencadenó el Día Internacional de la Mujer y a partir de huelgas de las obreras textiles⁵⁰ (Fig. 6). Aunque haya cuerdas alrededor de la estatua, esta cae por sí sola, representando un régimen que se hunde por la acción de la clase obrera pero también por su propia debilidad.



(Fig. 6)

Uno de los motivos que más destaca es el tiempo; La segunda mitad de la película insiste en el paso de las horas y los minutos con Lenin mirando su reloj; el asalto al Palacio de Invierno coincide con las campanadas de media noche y, cuando triunfa la insurrección, una serie de relojes muestran la hora en todo el mundo, mostrando la dimensión histórica del acontecimiento (Fig. 7).

⁵⁰ La revolución de febrero comienza el Día de la Mujer, en cambio, Eisenstein le da protagonismo a los hombres en la revolución de octubre con la superposición de una metralleta con una estatua masculina. Tras el ataque por una obrera a la estatua el papel de la mujer bolchevique cada vez va a menos. En la segunda mitad de la película, con excepción de una oradora, las mujeres apenas tienen importancia mientras que los hombres llevan las armas y asaltan el palacio. Se ha llegado a pensar que es un ataque a las tendencias feministas del momento. Hay incluso una reseña de la *Nueva Lef* que dice “arrastrado por la representación satírica de la mujer-soldado realiza (...) una sátira general de las mujeres, que toman las armas por cualquier causa”. Cita extraída de BORDWELL, *op. cit.*, p. 115.



(Fig. 7)

En *Octubre* hay novedades respecto a las otras películas, y es que, Eisenstein fuerza el ritmo del montaje hasta un límite nunca visto, esto lo vemos por ejemplo en el baile de los cosacos que incluye planos de un solo fotograma. También va más allá en la sinestesia: una metralleta evoca el martilleo de una carraca o el bombardeo bolchevique hace tintinear los candelabros del palacio⁵¹.

La secuencia que quiero comentar más detalladamente es la del puente levadizo porque muestra un montaje que entrelaza motivos y genera una tensión dramática. Surgen varias líneas: por un lado, aparece un manifestante que intenta salvar su pancarta corriendo hacia la orilla del río, es allí cuando un militar lo atrapa y unas burguesas acuden y lo atacan con sus sombrillas. Después, cuando los obreros huyen por el puente, una descarga de munición cae sobre un caballo que tira de un carro. Este ataque inicia aquí dos líneas de acción paralela: una mujer muerta yace entre las pancartas y también el caballo muerto. Las mujeres que han atacado al manifestante destrozan la pancarta, desgarran su camisa y comienzan a clavarle las sombrillas. Por otro lado, un ministro ordena alzar el puente cortando así el acceso a los obreros al centro de la ciudad y es aquí cuando tiene lugar uno de los aspectos más interesantes del montaje: Eisenstein por medio de atracciones y superposición de planos consigue alargar el tiempo, convirtiendo así la secuencia del puente en un momento mucho más épico y dramático. El caballo se balancea creando una sensación de suspense (Fig. 8) y los cadáveres aparecen como víctimas del gobierno; el

⁵¹ *Ibidem* pp. 107-110.

puente se alza lentamente y se convierte en la cima de la derrota. Aparece ahora un símbolo como fracaso de la manifestación: el cadáver del manifestante aparece en el río y la burguesía arroja las pancartas y panfletos al agua; la escena culmina con los planos de un ejemplar del *Pravda* hundiéndose en el río, con una frase que reza: “Se ahora la verdad (*pravda*) bolchevique”⁵².



(Fig. 8)

Como he comentado antes, después los asaltantes se harán con el palacio y Lenin subirá a la tribuna proclamando la victoria de obreros y campesinos. Esta película describe un romanticismo revolucionario que terminaría fundando lo que llamamos el realismo socialista.

3.3 La influencia de la obra de Eisenstein en la cinematografía posterior.

El cine de Sergei M. Eisenstein ha tenido una gran repercusión en grandes directores del mundo cinematográfico como puede apreciarse en ejemplos concretos. Para hacernos una idea del alcance que tuvo y tiene *El acorazado Potemkin* podemos ver una

⁵² Ibídem, pp. 113-114.

serie de películas donde se homenajea la gran secuencia de la escalinata de Odessa o incluso se la parodia: A. Hitchcock hace su homenaje en *Enviado especial* (1940); Woody Allen la parodia en *Bananas* (1971); Terry Gilliam en *Brazil* (1985); Brian de Palma con *Los intocables de Eliot Ness* (1987); como no podía ser de otra forma, Francis Ford Coppola homenajea a Eisenstein y a Odessa en la tercera parte de *El Padrino* (1990) con la secuencia en el Teatro Massimo de Palermo; un ejemplo mucho más anecdótico es la parodia en *Agarralo como puedas 33 y 1/3* de Peter Segal (1994); la aparición de la verdadera escalera de Odessa en *Everything is illuminated* de Liev Schreiber (2005) o incluso en 2006 la homenajeó la serie de animación japonesa *Ergo Proxy* de Shuko Urase⁵³.

Esta influencia del montaje de Eisenstein está presente en muchas películas, un buen y divertido ejemplo es el de una secuencia de *Furia* (1936) de Fritz Lang: aparecen en un tono costumbrista unas vecinas hablando en el pueblo, están cotilleando, y por eso lo que hace el director es incluir una sobreimpresión de imágenes de unas gallinas cluecas. También vemos su influencia en *Tiempos modernos* (1936) de Charles Chaplin, cuando incorpora junto a los obreros que se dirigen a las fábricas otras imágenes de un rebaño de ovejas.

Si avanzamos en el tiempo nos encontramos con el gran Alfred Hitchcock, otro gran maestro del montaje, como vemos en las escenas finales de *Psicosis* (1960), donde se van siguiendo las evoluciones de los personajes separadamente. Se pretende que de dos planos surja una idea que no está en ninguno de los dos por separado, así el espectador participa haciendo una reflexión propia. En la escena de la ducha, gracias al montaje, el espectador tiene más información que la chica, lo que le hace vivir la escena con un gran drama y suspense. Además, gracias a este montaje se incrementa el ritmo en el momento del clímax, algo que ya veíamos en las películas de Eisenstein; la música de Bernar Herrmann se intensifica cada vez más produciendo un vértigo y consiguiendo que el conjunto sea más potente que la suma de las partes⁵⁴. Vemos algo similar en *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles cuando se muestra la relación del protagonista con su esposa mediante

⁵³ Ver *The Odessa Steps and Its Descendants*, 2008 [Recurso online, fecha de consulta: 5 de mayo de 2016] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=yH1tO2D3LCI>>

⁵⁴ “Ejemplo de montaje de planos”, *El cine como recurso didáctico*, Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado [Recurso online: fecha de consulta: 6 de junio de 2016] Disponible en: <http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m2_2/ejemplo_de_montaje_de_planos.html>

unas cortas conversaciones durante los desayunos; con las cortas conversaciones que tienen en los desayunos y su paulatina separación se indica por medio del dialogo (primeros planos) y la creciente distancia entre ellos en la mesa (último plano secuencia).

Es importante hablar de Eisenstein en el nacimiento del cine sonoro y la llegada del color, y es que, son medios que le sirvieron para seguir experimentando y explorando este nuevo mundo audiovisual. Eisenstein, junto con Kulsehov escribiría en 1929 el *Manifiesto del sonido* y en 1940 su *Manifiesto sobre el color*; y es que, estas nuevas tecnologías impusieron un nuevo patrón más complejo que sirvió para producir nuevas relaciones de montaje entre imagen y sonido. Eisenstein va a hablar de un nuevo tipo de montaje, el montaje vertical, que se poya en las relaciones “verticales” de imagen y sonido; la imagen representaría un conglomerado de impulsos que determinan un motivo sonoro o la existencia de un sonido que condiciona la significación de una imagen. Esto lo vemos en su obra *Alexander Nevsky* (1938).

Como ejemplo de esta influencia de Eisenstein y su nueva experimentación con el sonoro se pueden nombrar a muchos de los grandes directores de los últimos tiempos: David Lynch, Stanley Kubrick, Quentin Tarantino... pero me gustaría comentar una de las películas maestras de las últimas décadas en la que podemos apreciar estas asociaciones: la gran *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, gran admirador del director ruso. La película se inicia con una imagen sobre un fondo negro y mientras tanto escuchamos el sonido de las hélices de un motor; este sonido que parece provenir de un helicóptero produce al espectador cierto desasosiego. Después, la imagen se abre en un plano general donde vemos una gran selva en pleno verano, sin flores ni frutos. Es cuando un helicóptero atraviesa este plano y se escuchan unos primeros acordes de guitarra mientras vemos el napalm en forma de gran nube tóxica amarilla que destruye todo y que no permite que nada vuelva a crecer. Además, explota una bomba que incendia de rojo la pantalla y en un travelling comienzan a verse más bombas y más helicópteros. Simultáneamente en este montaje rítmico comienza a oírse el primer verso de *The End* de The Doors, cantando “este es el fin”, dandonos idea del anticipo de la guerra: *Somos chicos enajenados, somos chicos desesperados, corriendo en una tierra en la que nada crece, en la que nada volverá a crecer*. Mientras, la imagen refuerza este mensaje a través del humo amarillo que destruye todo lo que toca. La película, mediante estos recursos del montaje, nos narrará y nos hará reflexionar sobre la guerra de Vietnam (esto había sido

anticipado por el cine ruso y teorizada por Eisenstein y Pudovkin en su famoso *Manifiesto del contrapunto orquestal*⁵⁵: el cine es imagen y sonido que deben dialogar estrechamente para conformar un lenguaje específicamente cinematográfico.

De nuevo vemos en el montaje una serie de alusiones simbólicas, como ya pasaba en las obras que he analizado anteriormente. Las revelaciones de San Juan se exponen como la llegada del juicio final; durante la película hay un amplio sentido metafórico. Los monstruos que saldrían del mar como signo del advenimiento del fin están asociados con la formación de helicópteros que invaden la costa vietnamita. Mientras tanto *suena Las Walkirias* de Wargner como el centro de la acción, con ella se refuerza el sentido simbólico del pasaje, estas alusiones a un apocalipsis metafórico representando por la destrucción. Además, en la mitología germánica, las Walkirias cruzaban el cielo montadas en corceles de fuego y se acercaban a la tierra para rescatar y guiar a las almas de los guerreros caídos en la batalla. Por otro lado, la imagen del soldado que toca la trompeta parece anunciar el inicio del ataque del Ángel del Exterminio.

Como hemos visto, la repercusión de los estudios y las prácticas del montaje de Sergei M. Eisenstein y sus coetáneos rusos han sentado las bases del montaje en la historia del cine, es algo innegable. Hoy día (aparentemente) el cine no se utiliza como herramienta para influir a las masas o por lo menos, si es el caso, es mucho más sutil. Lo que sí hemos visto a lo largo de la evolución del cine es que el montaje de atracciones se ha ido desarrollando hasta límites nunca sospechados por Eisenstein: las grandes películas de acción de Hollywood, la producción de videoclips y por supuesto, la publicidad actual (“el todo es más que la suma de sus partes”).

*Bueno, el montaje puede ser la publicidad o puede ser Eisenstein; cuando hay que montar más de tres minutos de imagen es necesario decir algo con mucha densidad, entonces es Eisenstein y cuando hay que montar menos de tres minutos de imagen se puede decir algo de muy baja densidad, entonces es la publicidad*⁵⁶

⁵⁵ Para ampliar información ver *El contrapunto orquestal* [Recurso online, fecha de consulta: 14 de junio de 2016] Disponible en <<http://elcontrapuntoorquestal.blogspot.com.es/p/el-contrapunto-orquestal.html>>

⁵⁶ GODARD en la película *Chambres 666* de Wim Wenders cit. por MOJICA, Sarah, *Mapas culturales para América Latina*, Bogotá, Instituto Pensar, 2001.

CONCLUSIONES

Tras este análisis de la obra de Eisenstein podemos valorar y entender el por qué se le ha llamado “el padre del montaje”. Desde sus orígenes tuvo muy claro que quería hacer algo diferente que impactara tanto al espectador que despertara sus sentidos, sus emociones. Eisenstein movió al público soviético hacia una dirección concreta, convirtió el montaje en una herramienta de conclusión ideológica. Cuando aplicó sus teorías en el cine con *La huelga* (1924) y las afianzó con *El Acorazado Potemkin* (1925) sentó las bases del montaje, tanto en la pantalla como en sus numerosos escritos teóricos.

Realmente podemos darnos cuenta de que Eisenstein muestra más bien una falta de interés por la mecánica del relato, a lo que de verdad aspira es innovar el recurso narrativo a través de sus experimentos con el montaje. Busca una continuidad de significación intelectual, una serie de transiciones simbólicas que den vida a cada uno de los planos y, además, que de ellos surja un nuevo concepto. Por esta continua innovación, las películas del director ruso contarán con un montaje cada vez más elaborado y complejo.

No solo sus películas se han convertido en grandes obras de culto y temas de estudio para cinéfilos y académicos, además, ha influido en muchos de los grandes directores de la Historia del Cine: desde Fritz Lang, pasando por Hitchcock y Welles, incluso Buñuel y Coppola o famosos directores de las últimas décadas como Tarantino o David Lynch. El montaje de Eisenstein lo tenemos muy presente en el día a día y es que, las bases del lenguaje publicitario audiovisual están fuertemente marcadas por las teorías y las prácticas del “padre del montaje”.

Todo quien se interese en la historia y teoría cinematográficas chocará con Sergei Eisenstein, es imposible concebir el desarrollo del cine sin mencionar la Escuela Soviética y su nombre; su aportación será tan grande que aun hoy en día se le homenajea en el mundo audiovisual. Su teoría del montaje de atracciones marcó una nueva pauta hasta entonces inconcebible, y aunque hayan pasado 90 años sigue siendo algo tan actual que lo vemos en nuestro día a día.

Lo que podemos afirmar sin lugar a duda es que quien quiera renovar cualquier aspecto del cine se encontrará, antes o después, con uno de los grandes y más importantes pioneros del cine.

FILMOGRAFÍA

Películas:

COPPOLA, Francis F. *Apocalypse Now*, 1979.

EISENSTEIN, S. M. *La huelga*, 1924.

EISENSTEIN, S. M. *El acorazado Potemkin*, 1925.

EISENSTEIN, S. M. *Octubre*, 1928.

LANG, Fritz. *Furia*, 1936.

HITCHCOCK, Alfred. *Psicosis*, 1960.

Videos:

Sergei Eisenstein y el montaje psicológico o montaje de atracciones. El Acorazado Potemkin, 2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=YXPOXIAX9AM>> [Consulta: 8 de mayo de 2016].

The Odessa Steps and Its Descendants, 2008

<<https://www.youtube.com/watch?v=yH1tO2D3LCI>> [Consulta: 5 de mayo de 2016].

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Bibliografía

- AGEL, Henri; AGEL, Geneviève; ZURIÁN, Francisco. *Manual de iniciación al arte cinematográfico*, Madrid, Ed. Rialp, 1996.
- ALBERICH, Enrique. *Alfred Hitchcock: el poder de la imagen*, Barcelona, Publicaciones Fabregat, 1987.
- AMENGUAL, Barthélémy. *Sergei M. Eisenstein. El acorazado Potemkin*, Barcelona, Paidós Películas, 1999.
- ARISTARCO, Guido. *Eisenstein y Dovjenko. Tragedia atea y Romanticismo revolucionario*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.
- ARISTARCO, Guido. *Historia de las teorías cinematográficas*, Lumen, Barcelona, 1968.
- BERGAN, Ronald. *Serguéi Eisenstein. Una vida en conflicto*, Barcelona, A Trayectos, 1997.
- BORDWELL, David. *El cine de Eisenstein*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1999.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Historia del cine mundial*, Madrid, Rialp, 2009.
- CARRINGER, Robert L. *Cómo se hizo Ciudadano Kane*, Barcelona, Ultramar, 1987.
- EISENSTEIN, S. M. *La forma del cine*, Madrid, ed. Siglo XXI, 1986.
- EISENSTEIN, S. M. *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1990.
- LABARRÈRE, André Z. *Atlas del cine*, Madrid, Akal, 2009.
- MOJICA, Sarah, *Mapas culturales para América Latina*, Bogotá, Instituto Pensar, 2001.
- MORENO CANTERO, Ramón, *Guía para entender y analizar: Apocalypse Now Redux*, Madrid, Guías para ver y analizar el cine, 2003.
- MURCH, Walter; ONDAATJE, Michael. *El arte del montaje*, Madrid, Plot, 2007.
- GLENNY, Michael. TAYLOR, Richard. S. M. Eisenstein. *Hacia una teoría del montaje. Volumen 1*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2001.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *S. M. Eisenstein*, Cátedra, Madrid, 2006.
- MEYERHOLD, Vsevolod Emiliévich, *Meyerhold: textos teóricos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1992.
- PINEL, Vincent. *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Barcelona, Ed. Robinbook, 2009.

SÁNCHEZ, José Antonio. *La escena moderna*, Madrid, Akal, 1999.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Historia del Cine*, Madrid, Historia 16, 1997.

TRANCÓN, Santiago, *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid, Fundamentos, 2006

Webgrafía

CARRASCO, Manel, “15 claves que quizá no conozcas sobre El acorazado Potemkin” *Filmin*, 2013 <<https://www.filmin.es/blog/15-claves-que-quiza-no-conozcas-sobre-el-acorazado-potemkin>> [Consulta: 17 de mayo de 2016].

G. CARLOS, Christian. “Films Albatros. Museum of Modern Art”, *Over The Knee Project*, 2013 <<https://overthekneaproject.wordpress.com/2013/12/18/films-albatros-museum-of-modern-art>> [Consulta: 1 de junio de 2016].

JIMÉNEZ, Borja. “Retrosocopia: La Huelga”, *Objetivo: Cine*, 2012 <<http://www.objetivocine.es/retrosocopia-la-huelga-1924/>> [Consulta: 10 de junio de 2016].

ORGAZ CONESA, M^a Concepción. “El método Stanislavski”, *Red Teatral* <<http://www.redteatral.net/noticias-el-m-todo-stanislavski-118>> [Consulta: 26 de mayo de 2016].

ROMERO, Pedro G. “FEXS”, *Fundació Antoni Tapies* <http://www.fundaciotapies.org/site/IMG/pdf/Textos_PGR-2.pdf> [Consulta: 18 de mayo de 2016].

VALMASEDA, Carlos. “El teatro de atracciones: Eisenstein, Arvatov, Tretiakov (1921-1924)” *Cine Soviético*, 2010 <<http://cinesovietico.com/?p=828>> [Consulta: 27 de mayo de 2016].

“Ejemplo de montaje de planos”, *El cine como recurso didáctico*, Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del profesorado <http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m2_2/ejemplo_de_montaje_de_planos.html> [Consulta: 6 de junio de 2013].

“El contrapunto orquestal”, *El contrapunto orquestal*
<<http://elcontrapuntoorquestal.blogspot.com.es/p/el-contrapunto-orquestal.html>>
[Consulta: 14 de junio de 2016]

“Proletkult”, *Encyclopaedia Britannica* <<http://global.britannica.com/topic/Proletkult>>
[Consulta: 9 de mayo de 2016]

ANEXOS

7.1 ANEXO 1. Los pioneros de la Escuela Soviética.

Lev Kulechov

Lev Kulechov (1899-1970) fue otro de los grandes pioneros, incluso llegó a tener un taller propio donde experimentó con sus discípulos (Eisenstein y Pudovkin). Como he comentado antes, la escasez de película virgen llevó a reflexionar sobre el montaje y esto desembocó en la experimentación con *Intolerancia* (D. W. Griffith, 1916). Lo importante es la forma en la que una película transmitía su significado al público y este experimento hoy lo conocemos como “el efecto Kulechov”: montaba un plano neturo de Iván Motjukin y lo asociaba a diferentes acciones u objetos, por ejemplo, a un plano de su rostro lo seguía otro de un plato de sopa, una mujer en un ataúd o una niña jugando, así, respectivamente, los espectadores apreciaban la sensación de hambre, tristeza y ternura o alegría.

Otro de sus experimentos fue montar el rostro de un actor sonriendo seguido del plano de un revolver y después, el plano del mismo rostro pero asustado. Así lo que se transmitía era la de un hombre cobarde, sin embargo, al montarlo al revés el espectador lo entendía como un hombre valiente. Aquí tenemos la importancia de la función del montaje en la narrativa del cine. Un plano tiene valor en sí mismo, pero también en relación con el que le sigue, se quiere ir más allá de la narrativa tradicional⁵⁷.

Dziga Vertov

Dziga Vertov (literalmente “peonza giratoria”) es el seudónimo que adoptó Denis Kaufman (1985). Desde 1917 se adhiere a la revolución rusa y al año siguiente se convierte en el responsable del primer informativo filmado soviético, el *Kino-Nedelia*, y en 1922 del magazine filmado *Kino-Pravda*. Durante el primer año apuesta por la realización y funda junto con Elisabeth Svilova y su hermano Mikhaïl el movimiento de los *kinoki*, al que irán ingresando diferentes miembros. Es entonces cuando Vertov

⁵⁷ SANCHEZ VIDAL, Agustín, “El cine soviético”, *Historia del cine*, Madrid, Historia 16, 1997, pp. 86-88.

experimente con su Cine-ojo en 1924 con películas como *La vida al imprevisto* o *El hombre de la cámara* en 1929.

“Nos llamamos los *kinoki* para diferenciarnos de los cineastas, rebaño de traperos que venden bastante bien sus antiguallas”. Los *kionki* se dieron a conocer publicando manifiestos impregnados de la filosofía futurista con la que luchaba por un cine de realidad, fustigando el cine de ficción (cine-mentira). Los *kinoki* querían orientar el Cine-ojo hacia las apariencias del mundo “explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el espacio” y captar “la vida de improvisto”. El cine-montador debe “aprender a ver” y a “reorganizar el mundo” en función de la “edificación del socialismo⁵⁸.

Pudovkin

Vsevolod Pudovkin (1893-1953) fue el rival de Eisenstein, discípulo de él como Kulechov y más popular entre las gentes de la URSS. Su concepción del cine era muy distinta a la de Eisenstein a pesar de considerarse un gran admirador del *Potemkin*. Su primera obra fue un corto sobre los reflejos condicionados de Paulov, *Los mecanismos del cerebro* (1926), con una aplicación didáctica de los principios del montaje de Kulechov. Pero la película que lo lanzó a la fama fue una versión de una novela de Gorki, la conocida *La madre*, de 1926; se trataba de una obra sobre la Revolución de 1905, encargada en paralelo al *Acorazado Potemkin* de Eisenstein. Pudovkin focalizaba la atención en argumentos muy trabajados, no tanto recurriendo a actores profesionales (guiones de hierro). En su montaje procuraba que los elementos derivasen del contexto narrativo⁵⁹.

⁵⁸ VERTOV, D. cit. por PINEL, Vincent, *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Barcelona, Ed. Robinbook, 2009, pp. 75-76.

⁵⁹ SÁNCHEZ VIDAL, *op. cit.*, 88-90.

7.2 ANEXO 2. El ideograma oriental en el cine.

Un momento clave para el desarrollo de la teoría del montaje de Eisenstein se produce en su encuentro con la cultura japonesa. Sobretodo lo influye el Teatro Kabuki, que desarrolla una puesta en escena muy distinta a la Occidental, buscando una estilización de todos los elementos de la representación hasta la forma más pura y la máxima expresión. En 1929 escribirá *El principio cinematográfico y el ideograma* donde nos explica esa relación de la cultura japonesa con sus ideas.

Se va a interesar mucho por el concepto de ideograma y lo incorporará a la gramática cinematográfica. Pongamos un ejemplo, $a + b = c$; aquí no solo tendríamos la suma de dos elementos, sino que obtendríamos un nuevo significado producto de la unión de las dos partes. Esto se puede poner en práctica en cualquier imagen, por ejemplo: boca + niño = gritar o perro + boca = ladrar. Así, este concepto del ideograma oriental influirá de una forma irremediable en las reflexiones sobre el montaje de Eisenstein:

El cine japonés está perfectamente bien equipado con corporaciones, actores y relatos. Pero no tiene la menor idea sobre montaje. Y, no obstante, el principio de montaje puede encontrarse como un elemento básico de la cultura representacional japonesa (...) El hecho es que la copulación (tal vez sería mejor decir la combinación) de dos jeroglíficos de la serie más simple habrá de ser considerada no como su suma, sino como su producto, es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado; cada uno, separadamente, corresponde a un objeto, a un hecho, pero su combinación corresponde a un concepto. (...) Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan "llorar"; la imagen de una oreja cerca del dibujo de una puerta = "escuchar"; un perro + una boca = "ladrar"; una boca + un niño = "gritar"; una boca + un pájaro "cantar"; un cuchillo + un corazón = "pena", y así sucesivamente. ¡Esto es montaje! En efecto. Es exactamente lo que hacemos en el cine: combinar tomas que son representativas, únicas en su significado, neutrales en su contenido, dentro de contextos y series intelectuales.⁶⁰

⁶⁰ EISENSTEIN, S. M., “El principio cinematográfico y el ideograma”, 1929, en EISENSTEIN, *La forma del cine*, Madrid, ed. Siglo XXI, 1986, pp. 33-47.

7.3 ANEXO 3.

7.3.1 La filmografía de Eisenstein.

1923 El cine diario de Glumov. (*Kinodnevnik Glumova*). Cortometraje. Presentado más tarde en Vesennjaja Kinopravda, de Dziga Vertov, bajo el título *Sonrisas primaverales del Proletkult*, (Vesennie Ulybki Proletkla).

1924 La huelga. (*Statchka*).

De la serie K. Diktature (hacia la dictadura). Se trata del quinto de una serie de siete films que jamás se realizó

1925 El Acorazado Potemkin. *Bronenoset Potiomkin*.

Co-dirección de Grigori Alexandrov.

1927 Octubre. *Oktjabre*. Co-dirección de Alexandrov.

1926-29. Lo viejo y lo nuevo. *Staroe i novoe*. Co dirección de alexandrov. También conocida como *La línea general*. Generalya Linija. Título con el que se comenzó a filmar, su rodaje hubo de ser interrumpido a causa de la realización de *Octubre*. Cuando pudo ser reanudado los criterios rectores de la cinematografía soviética habían comenzado a modificarse y el film fue rodado nuevamente, desplazando su primitivo carácter coral, y prestando mayor atención al protagonista positivo.

1938 Alexander Nevski. Co director de D.I. Vasiliev.

1943-44 Iván el terrible I. *Ivan Grozny I*.

1944-46 La conjura de los boyardos. *Ivan Grozny II*. Estrenado en 1958.

Obras inacabadas

1925 El año 1905. *1905 God*. Film sobre los más significativos episodios de la revolución de 1905, de los que la revuelta del navío Príncipe Potemkin no era el más sustancial. Sin embargo durante el rodaje, este fue adquiriendo mayor preponderancia hasta convertirse en un film independiente del proyecto original. El copioso material restante no fue montado y se guarda en un archivo.

1929 El asalto a La Sarraz (*The Storming of La Sarraz*). Co-dirección de Hans Richter e Ivor Montagu. Cortometraje. El film no conoció un montaje definitivo ni, por tanto,

exhibición pública. El negativo, junto a un primer tratamiento de montaje, fue perdido en Berlín.

1930-31 *¡Qué viva México!* Co-dirección de Alexandrov. El rodaje fue interrumpido por decisión del productor, cuando se habían impresionado casi 70000 metros de negativo. Al examinar en New York el material filmado Eisenstein se comprometió al llevar a término un montaje satisfactorio, pero el material que debería haberle sido enviado a la URSS no llegó más lejos de Hamburgo. Con el negativo impresionado en México se realizaron los siguientes montajes:

-*Tormenta sobre México. Thunder over Mexico*, producida en 1935 por Sol Lesser y montada por Don Hayes y Howard Aices. El resultado es una trivial historieta organizada según los mecanismos narrativos del western.

-*El día de los muertos. Death Day*, y eisenstein en México, Eisenstein in México, misma fecha y autores.

-*Tiempo al sol. Time in the sun*, montaje de Marie Seton, biógrafa y estudiosa de Eisenstein, y Roger Burnford. El film es un intento de montaje a partir de instrucciones de Eisenstein sobre indicaciones provenientes de diversos artículos teóricos sobre las costumbres mejicanas, producidos por la Bell-Howell entre 1941-42. El conjunto de los mismos se titulaba *Sinfonía Mexicana. Mexican Symphony*, duraba 60 minutos y fue montado por William F. Kruze.

-*Eisenstein's mexican film: episodes for a study*. Ordenación escrupulosa y cronológica (según el orden de rodaje) del material filmado por Eisenstein. Este montaje, o adición de película positiva si se prefiere, presenta la inapreciable utilidad de poder analizar el procedimiento de trabajo de Eisenstein, la organización del material filmable, la metodología de la segmentación. Fue efectuado por Jay Leyda en 1957.

1935-37 *El prado de Bezin. Bezhin Lug*. Desde sus inicios sufrió varias interrupciones y revisiones de guion, hasta que Sumiatski decidió suspenderlo definitivamente cuando ya se había rodado el 60% del material previsto. El negativo fue destruido durante la segunda guerra mundial, pese a lo que fue reconstruido, apoyándose en fotografías de escena, por Bleiman y Yutkevitch en 1965.

1939- *El gran canal de Fergana. Bolsoj Ferganskij Kanal*. Debería haber narrado este film la historia del Asia Central. Sobre ello fueron rodados varios centenares de metros, pero el proyecto fue abandonado. Parte de este material se dispuso para la producción de un documental conmemorativo que fue estrenado el día de la apertura del canal.

1943-46 *Iván el Terrible III*, *Ivan Grozny III*. La tercera parte de Iván, también llamada *Las batallas de Iván* por Eisenstein, era tan solo un avanzado proyecto cuando murió su autor. Esta última parte era producto de reestructuraciones de las dos anteriores, y el material ya rodado y disponible para ella, cerca de 800 m. no era otra cosa que fragmentos rodados inicialmente para cualquiera de las dos partes anteriores y destinados a la conclusión. Estas fracciones del film se encuentran en la actualidad archivadas.⁶¹

7.3.2 El montaje de atracciones (1923).

1. La línea teatral del Proletkult

En dos palabras. El programa teatral del Proletkult no consiste en el "uso de los valores del pasado" ni en la "invención de nuevas formas de teatro", sino en la eliminación de la institución misma del teatro como tal, que es sustituido por un centro demostrativo de los resultados obtenidos en la calidad de la organización de la vida cotidiana de las masas. La formación de estudios y la elaboración de un sistema científico para elevar esta calidad es incumbencia inmediata de la Sección Científica del Proletkult en el campo teatral. El resto, hecho bajo la divisa de lo ocasional, es la realización de tareas accesorias, no fundamentales, para el Proletkult. Esta ocasionalidad se desarrolla a lo largo de dos líneas bajo el signo general del contenido revolucionario:

- Teatro narrativo-figurativo (satírico, de costumbres: ala derecha): *Los amaneceres del Proletkult*, *Lena* y toda una serie de puestas en escena no elaboradas de este tipo: la línea del ex-Teatro Obrero del Comité Central del Proletkult.
- Teatro de atracción-agitación (dinámico, excéntrico: ala izquierda): línea avanzada en forma de principio, para el trabajo de la compañía ambulante del Moskovski Proletkult, por mí y por Boris Arvatov. En germen, pero con suficiente determinación, este camino estaba ya delineado en *El mexicano*, realizado por el

⁶¹ ARISTARCO, Guido. *Eisenstein y Dovjenko. Tragedia atea y Romanticismo revolucionario*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.

autor del presente artículo en colaboración con Valeri S. Smyslaiev (Primer Estudio del Teatro de Arte). Después, la completa divergencia de principio en el sucesivo trabajo común (*Sobre el precipicio*, de Valeri Pletnev), que llevó a la escisión y al ulterior trabajo separado con *Aún el más sabio se equivoca* y *La fierecilla domada*, para no hablar ya de la Teoría de la construcción del espectáculo escénico, de Smyslaiev, que ha abandonado todo lo que había de válido en los resultados de *El Mexicano*. Creo que esta digresión es necesaria, porque todas las críticas de *Aun el más sabio se equivoca*, tratando de establecer puntos de contacto con las más variadas realizaciones teatrales, se han olvidado completamente de recordar *El mexicano* (enero-febrero de 1921), mientras *Aun el más sabio se equivoca* y toda la teoría de las atracciones son la elaboración ulterior y el desarrollo lógico de lo que hice en aquella puesta en escena. *Aun el más sabio se equivoca*, comenzado en la compañía obrera ambulante del Proletkult (y llevado a término tras la unificación de ambas compañías) como primer trabajo de agitación fundado en el nuevo método de construcción del espectáculo.

2. Montaje de atracciones

Es usado por vez primera y necesita una explicación. Como material básico del teatro hay que situar al espectador: orientar al espectador hacia una dirección deseada (estado de ánimo) es la tarea de todo teatro utilitario (agitación, propaganda, divulgación, etc.). El instrumento para conseguirlo viene dado por todas las partes constitutivas del aparato teatral (tanto el diálogo de Ostuzev como el color del traje de la protagonista, un golpe de timbal tanto como el monólogo de Romeo o la salva disparada sobre la cabeza de los espectadores), reconducidas, en toda su variedad, a una única unidad que legítima su presencia: su calidad de atracción. La atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas commociones emotivas del observador, commociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final. (El camino del conocimiento a "través del juego vivo de las pasiones" que es específico del teatro.) Momento sensitivo y psicológico, naturalmente, en la acepción de realidad directa y eficaz, como ocurre en el Grand Guignol: ojos arrancados y manos y piernas amputadas en escena; o bien el actor que por teléfono participa de un acontecimiento horrible que está teniendo lugar a decenas

de kilómetros de distancia; o bien la situación de un borracho que percibe la proximidad de una catástrofe y cuyas demandas de auxilio son tomadas por desvarío. No me refiero al teatro basado en la explicación de los problemas psicológicos, cuando el tema constituye y actúa fuera de la acción dada, aunque el tema sea apasionante. (El error en el que incurre la mayor parte del teatro de agitación es precisamente éste, contentándose con semejante tipo de atracción para sus realizaciones.)

Yo entiendo que, por principio, la atracción es el elemento autónomo y primario de la construcción del espectáculo, la unidad molecular (es decir, constitutiva) de la eficacia del teatro y del teatro en general. Esto es perfectamente análogo al "material pictórico" de George Grosz y a los elementos de ilustraciones fotográficas (fotomontajes) utilizados por Alexander R. Rodchenko.

Unidad "constitutiva", en cuanto es difícil delimitar dónde concluye la seducción del noble héroe (momento psicológico) e interviene el momento de su fascinación personal (es decir, su acción erótica); el efecto lírico de una serie de escenas de Chaplin es inseparable del carácter de atracción de la mecánica específica de sus movimientos; e igualmente difícil definir dónde el patetismo religioso cede su lugar a la satisfacción sádica en las escenas de martirio de las representaciones sacras, etc. La atracción no tiene nada en común con el truco.

El truco, que es el resultado cumplido en el plano de determinada habilidad (por ejemplo, en la acrobacia), no es más que una forma de atracción. En sentido terminológico, en cuanto designa algo que cumple su finalidad en sí mismo, es justamente lo contrario de la atracción, que se basa exclusivamente en lo relativo, es decir, en la reacción del público. Este método determina radicalmente las posibilidad de desarrollar una puesta en escena "activa" (el espectáculo en su conjunto): en lugar de ofrecer una "reproducción" estática del acontecimiento dado exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. Esto es el montaje de las atracciones. Es un camino que libera completamente al teatro del yugo de la "figuración ilusoria" y de la "representatividad", hasta ahora decisiva e inevitable, para pasar al montaje de "cosas reales", admitiendo al mismo tiempo la

inserción en el montaje de "fragmentos figurativos" completos y una trama narrativa coherente, pero ya no como algo suficiente y determinante, sino como atracción dictada por una pura fuerza de acción, elegida conscientemente para aquella determinada intención final. Puesto que el fundamento de la eficacia del espectáculo no son ni el "descubrimiento del propósito del dramaturgo", ni "el veraz reflejo de una época", etc., sino la atracción y su sistema, la atracción era ya utilizada de un modo u otro intuitivamente por los directores experimentados, pero naturalmente no en el plano del montaje y de la construcción, sino en el interior de una "composición armónica" (de donde deriva toda una jerga: "efecto final", "mutis acertado", "golpe de efecto", etc.). Pero, en sustancia, esto se empleaba únicamente en los límites de la verosimilitud lógica del argumento (si estaba "justificado" por el texto) y, sobre todo, de modo inconsciente y persiguiendo una finalidad completamente distinta.

En lo que concierne a la elaboración del sistema de construcción del espectáculo no queda sino desplazar el centro de atracción hacia lo que es necesario, antes considerado como accesorio y suplementario, pero que de hecho es el conductor fundamental de las intenciones anormales de la puesta en escena, y sin ligarse lógicamente al respeto literario tradicional, establecer el punto de vista dado como método de puesta en escena (trabajo desarrollado a partir de otoño de 1922 en los Estudios del Proletkult). Una escuela para el montador son el cine y sobre todo el *music-hall* y el circo, porque, sustancialmente, montar un buen espectáculo (desde el punto de vista formal) significa preparar un programa compacto de *music-hall* y de circo, partiendo de las situaciones del texto teatral utilizado como base⁶². *Octubre* sigue siendo material de estudio para los cineastas de todo el mundo.

⁶² Eisenstein, S. M., "Montaje de Atracciones", 1923, en GUBERN, Román, *Reflexiones de un cineasta, prólogo, edición y notas*, Barcelona, Lumen, 1990, pp. 217-220.

