

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 tradicional¹.

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

¹ 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 socialismo².

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 narrativo³.

² VERTOV, D. cit. por PINEL, Vincent, *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Barcelona, Ed. Robinbook, 2009, pp. 75-76.

³ 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.⁴

⁴ 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 mexicanas, 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.⁵

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

⁵ ARISTARCO, Guido. *Eisenstein y Dovjenko. Tragedia atea y Romanticismo revolucionario*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.

determinación, este camino estaba ya delineado en *El mexicano*, realizado por el 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

inevitabile, 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 base⁶. *Octubre* sigue siendo material de estudio para los cineastas de todo el mundo.

⁶ Eisenstein, S. M., "Montaje de Atracciones", 1923, en GUBERN, Román, *Reflexiones de un cineasta, prólogo, edición y notas*, Barcelona, Lumen, 1990, pp. 217-220.