

laFuga

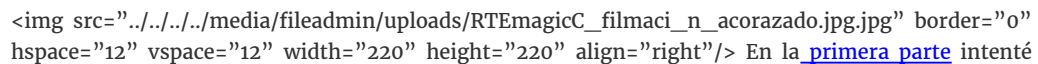
La teoría del montaje de atracciones (parte II)

Eisenstein contra Vertov y El acorazado Potemkin

Por Víctor Cubillos Puelma

Tags | Cine de ficción | Cultura visual- visualidad | Lenguaje cinematográfico | Rusia


El verdadero significado de un plano A radica en gran medida en su encadenamiento con el plano B y en el efecto de shock que esto producirá en el espectador, y así sucesivamente.

 En la [primera parte](#) intenté aclarar la importancia de la revolución bolchevique de 1917 como factor determinante en el desarrollo de la teoría eisensteiniana del montaje de atracciones. Aplicada al teatro, esta teoría considera al espectador como parte vital de la obra al concentrarse exclusivamente en cómo guiar la percepción del público hacia un objetivo predeterminado y netamente ideológico. Por sobre el argumento de la obra o la decoración del escenario, Eisenstein da al concepto de atracciones primera prioridad y lo propone como un nuevo método de dirección. Según él, las atracciones pueden cambiar de manera radical el efectivismo de las antiguas estructuras teatrales, que hasta entonces estaban ancladas exclusivamente a la trama de la obra. Las atracciones representan para él, tal como lo escribe en ese texto, “el camino para producir obras más reales, pues gracias a ellas se consigue liberarlas de representaciones ilusionistas e interpretaciones muy evidentes” (Bulgakova, 1988, p. 18). Pero su naturaleza inquieta y revolucionaria lo llevaría a desarrollar aún más el concepto de las atracciones. En 1924, tras haber filmado su primer cortometraje para una función del teatro proletario y haber remontado **Dr. Mabuse: el jugador** (1922), de Fritz Lang, Eisenstein escribe *Montage der Filmattraktionen* o *Montaje de las atracciones fílmicas*.

A continuación, daré una mirada a este texto y sus postulados teóricos. Para esto, me apoyaré en la materialización del montaje de atracciones, por Eisenstein también llamada cadena de asociaciones, a partir de su película **El acorazado Potemkin** (1925). Además y para hacer la comprensión aún más ligera, comenzaré revisando una de las polémicas artísticas más importantes y duraderas de aquellos años: las divergencias sobre el concepto de realidad y ficción entre Sergei Eisenstein y el grupo Kino-Pravda (Cine-Verdad), dirigido por Dziga Vertov. A partir de este ejemplo, es mucho más fácil entender el pensamiento y por consiguiente la lógica en la cual se ha cimentado parte importante del cine durante el siglo XX.

Como vimos en la primera parte, tras la revolución rusa se vivió un renacer no sólo social sino también cultural. Bajo el ala de la denominada cultura proletaria se fundaron docenas de grupos marcados por la ideología leninista. Pero el hecho de que sus integrantes persiguieran el mismo objetivo, no quiere decir que todos estuviesen de acuerdo en el camino como conseguirlo. De todas las discusiones existentes, la más importante fue sin duda la polémica entre Sergei Eisenstein y su colega Dziga Vertov. Fundado por este último en 1919, el grupo Kino-Pravda, también conocidos como Kino-Glaz (Cine-Ojo), inició una importante discusión en torno al hecho de documentar la realidad a través de la cámara. Así, Vertov desarrolló los primeros postulados en contra del carácter ilusionista del cine, renunciando a toda forma de actuación, maquillaje, filmación en estudios y puesta en escena. Su interés se centraba en el mundo real, no en la ficción proyectada en la pantalla. Si bien ambos directores veían el cine como una herramienta con la cual se podía guiar al espectador en una dirección específica y así alcanzar un objetivo predeterminado, fue en la manera de cómo concebir este propósito donde ambos nunca lograron llegar a un acuerdo. Oskana Bulgakova, autora rusa contemporánea que ha profundizado en el legado de Eisenstein, así lo resume: “Ambos directores

concordaban en la muerte del arte comercial cimentado en fábulas, actuaciones tradicionales y teatralidades rudimentarias y predijeron su fin. (...) Vertov quería organizar dramáticamente sus imágenes-documentos y Eisenstein sólo perseguía documentar el drama” (1988, p. 298).

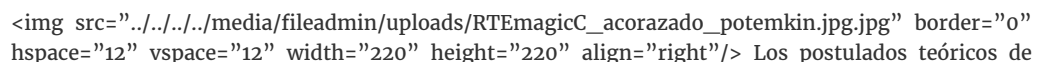
 Si ambos directores consideraban al espectador como parte elemental del suceso fílmico, ¿cómo entender entonces sus diferencias de opiniones? Desde un punto de vista contemporáneo me parece que toda la polémica es, más que diferencias, una especie de complementación simbiótica entre ambos directores. Pues ambos estaban igual de fascinados con el nuevo arte y en la forma como transmitir esa fascinación al espectador. Los ataques públicos entre ambos no fueron más que intentos naturales por hacer valer la opinión de uno por sobre la del otro. Eisenstein, en un intento algo exagerado y poco acertado, escribió despectivamente que los “*Kinoki* quieren de cualquier forma excluir al cine del grupo de las artes” (Bulgakova, 1988, p. 17). La gran diferencia radicó en que, mientras Vertov se fascinaba más por la cámara y sus aspectos técnicos, Eisenstein hacía lo mismo pero con el montaje en la sala de edición. El hecho que Vertov filmase desde ángulos rebuscados, no parecidos a la visión común del espectador sobre la vida diaria, demuestra su alto nivel de conciencia respecto al medio como técnica y no como generador de ilusiones y ficciones. El espectador puede emocionarse al percibir cada cuadro, pero debe estar conciente de que es una representación de la realidad capturada por una cámara. De hecho, el nombre de la película de Vertov más significativa en este período no puede materializar mejor esta idea: **El hombre de la cámara** (1929), es una muestra suficiente de su gusto por la materia escondida detrás de la ilusión cinematográfica. ¿Pero qué pretendía Vertov al querer representar la verdad-realidad? ¿No es acaso toda imagen una ficción cuando es proyectada en la pantalla? Esta y otras preguntas ocuparon a varios directores de cine durante finales de los años sesenta, de los cuales los más representativos fueron los franceses Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, con su denominado *Grupo Dziga Vertov*. Pese a pequeñas diferencias conceptuales (Vertov no renegaba a producir emoción en el espectador, Godard perseguía justamente lo contrario), la admiración de este grupo por el trabajo del director ruso demuestra por un lado la incomprensión de sus postulados en los años veinte y por otro lo vanguardista de éstos. En este sentido, Eisenstein se muestra más realista y consecuente que su compañero, al escribir sobre los medios y técnicas mediante los cuales una película consigue sus objetivos: “una película no puede ser una simple demostración de sucesos, sino más bien una tendenciosa selección y ordenación de éstos, sin estar los sucesos necesariamente anclados al argumento, pero en vista de los objetivos, si están dirigidos a formar al público adecuadamente” (Piotrowski, citado en Bulgakova, 1988, p. 18).

Con los años, historiadores y teóricos cinematográficos han concordado en el parentesco de los postulados de ambos directores rusos, pues “tanto en la documentación de Vertov, como en la puesta en escena de Eisenstein se está sujeto a manejos estilísticos” (Bulgakova, 1988, p. 268). De esta forma, todo este escándalo responde a una más de las contradicciones típicas de aquellos tiempos, pues tal como se criticaban mutuamente, ambos autores utilizaban sin saber los métodos del otro. Para cerrar este tema, me permito citar al siempre esclarecedor Jean Luc Godard, en una entrevista de 1973:

Vertov fue eclipsado por Eisenstein. Por momentos, Eisenstein creyó ser el inventor del montaje, cuando en realidad lo que estaba inventando eran ángulos de cámara y al mismo tiempo, Vertov estaba inventando la edición (...) Ellos crearon todo esto pues tenían en común las revueltas sociales tras la revolución rusa, (...) pero siempre negaron la importancia del otro. Hoy nos damos cuenta que en realidad estos dos tipos eran como las dos manos de un mismo cuerpo, pero el cuerpo no funcionó y las manos nunca trabajaron en conjunto (1973, s. n.).

Pero vayamos al tema que nos ocupa: el Montaje de Atracciones en el cine, también denominada como “la técnica de acoplar hechos”. Eisenstein consideraba este acoplamiento de imágenes cómo el método más importante en la construcción de una película, muy por sobre la puesta en escena o el ángulo de la cámara. A diferencia de los hechos reales ejecutados sobre el escenario en una sala de teatro, los hechos “reales” en el cine son representados por abstracciones fotográficas. Escribo este último “reales” referente al cine entre comillas, pues si bien son fotografías de una determinada realidad, al momento de requerir intermediarios (la cámara y el proyector), los hechos pierden una porción de objetividad. Si en el teatro, el espectador se sorprende y reacciona por la presencia del actor sobre el escenario (considerando sus mismas características físicas, como el tamaño y el timbre

de voz), en el cine el espectador vive este proceso de percepción psicológica gracias al acoplamiento y la acumulación de hechos dispuestos estratégicamente en una cadena de asociaciones. Así quedan claras sus intenciones: Eisenstein no desea filmar el teatro, pues está consciente respecto a la infinidad de posibilidades técnicas que le ofrece el montaje. Para él, los sucesos representados en cada plano no son efectivos aisladamente y sólo adquieren el efecto buscado cuando están unidos, asociados entre sí. De esta forma, la función de un plano existirá solo cuando este sea montado con el siguiente plano. El verdadero significado de un plano A radica en gran medida en su encadenamiento con el plano B y en el efecto de shok que esto producirá y así sucesivamente. Esta sorpresiva conexión tenía como objetivo despertar al espectador de su posición pasiva y producirle una determinada reflexión. Según Eisenstein, el montaje de atracciones era la llave para conseguir un dominio estético e ideológico total y así establecer la ansiada conciencia social en el espectador. Desde un punto de vista contemporáneo, todo esto suena demasiado básico. Pero hace ochenta años significó una verdadera revolución, un salto teórico y práctico gigantesco. Hasta entonces, el montaje sólo era considerado en función del argumento. A partir de esta teoría se comenzó a incluir al montaje como parte esencial del lenguaje cinematográfico y herramienta dialéctica en la construcción de una película.

 Los postulados teóricos de Eisenstein encontrarían una perfecta materialización en su segunda película, *El acorazado Potemkin*. Si el texto recién leído ha sido entendido al menos como introducción en el concepto del montaje de atracciones, entonces ver *El acorazado Potemkin* resulta un verdadero espectáculo. Pues si bien en el texto de Eisenstein quedan algunos puntos inconclusos, estos son completados de manera práctica en la película. Por ejemplo, no queda claro si las atracciones serán utilizadas a cada minuto o sólo en determinadas secuencias de la película. Se podría decir que, para ser percibido, el montaje de atracciones requeriría de algunas secuencias sin atracciones. Dicho de otra forma: si la película busca producir el efecto de shok antes mencionado a través de dicha asociación de planos, entonces no puede estar montada sin una secuencia carente de atracciones con la cual pueda compararse. De otra forma, el espectador se acostumbraría a estar constantemente expuesto al fenómeno de las atracciones y esta dejaría de ser percibida como una shok. Al ver *El acorazado Potemkin*, el montaje de atracciones se percibe y justifica sólo pues posee secuencias sin el carácter sorpresivo típicas de éste. Con su extremo (el montaje sin shok), las atracciones sirven a la película según el objetivo dispuesto por Eisenstein. Así por ejemplo, son evidentes las aplicaciones del montaje de atracciones en la revuelta de los marinos en la cubierta durante la segunda parte (*Drama en el puerto de Tender*) y por supuesto en la cuarta parte, durante la tan citada y parodiada escena en la escalera de Odessa. Otras secuencias en cambio, se muestran más tranquilas y el montaje no contiene evidentes muestras de atracciones.

Como vimos anteriormente, la teoría de Eisenstein lo conduciría por largos años a constantes divergencias con sus contemporáneos. Si bien algunas más o menos argumentadas, sería el propio Eisenstein quién se encargaría de seguir esclareciendo y corrigiendo las malas interpretaciones que de sus postulados surgieron. Así lo declaró en una conferencia de directores rusos en 1935:

El montaje en sí contiene hasta cierto punto todos los elementos de una película. Mis declaraciones tan maximalistas de años anteriores, las cuales fueron interpretadas cómo que yo había desestimado el llamado contenido de un plano, me parecen sin sentido. (...) Yo propuse solamente que una seguidilla de encadenaciones y su consecuente reemplazo en importancia sobre el plano podían ser igualmente considerados como el contenido de una película. Lo que entonces denominábamos filme intelectual, era este proceso abstracto de reemplazo o renovación en la obra y perseguía ser la abstracción de un concepto en el film [Compárese esta cita con: Stam, 2001, p. 59].

Todo quién se interese en la historia o la teoría cinematográfica chocará constantemente con el nombre de Sergei Eisenstein. Sería imposible escribir sobre el desarrollo del cine sin mencionar su nombre. Incluso me atrevería a decir que, proporcionalmente, el aporte de Eisenstein a la historia del cine es comparable al de Leonardo da Vinci al Renacimiento.

Su teoría sobre el montaje de atracciones marcó una nueva pauta respecto a las entonces no desarrolladas teorías de la percepción. Hoy en día, la discusión sobre los efectos del cine en el

espectador está casi cerrada. El cine ya no es utilizado para esparcir ideologías (o al menos no aparentemente), ni menos entendido como herramienta para influir a las masas. No resulta entonces pesimista afirmar que el cine no cambiará al mundo. En este sentido y muy paradójicamente, la adopción del montaje de atracciones se ha desarrollado en destinos nunca previstos por Eisenstein: sin su base dialéctica, el montaje de atracciones puede ser entendido como parte importante en la construcción de películas de acción de Hollywood, en la producción de videos musicales y principalmente como requisito importante de la publicidad. La máxima “el todo es más que la suma de sus partes” es en este caso del todo acertada.

Siempre se dice que el cine es un arte joven. Y si bien en poco más de cien años se ha desarrollado de manera tan completa, nadie podría negar que así lo siga haciendo. Lo que si podemos afirmar es que en cada intento por renovarlo, el nombre de Sergei Eisenstein se encontrará al principio, en la mitad o al final de todo nuevo postulado.

Bibliografía

Bordwell, D. (1993). *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press.

Bulgakova, O. (1988). *Sergei Eisenstein: Das dynamische Quadrat*. Leipzig: Philip Reclam Verlag.

Godard, J. L.(1973). Entrevista con Robert Phillip Kolker. *Sight and Sound*, 42(3).

Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

Como citar: Cubillos, V. (2005). La teoría del montaje de atracciones (parte II), *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2024-12-21] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-teoria-del-montaje-de-atracciones-parte-ii/84>