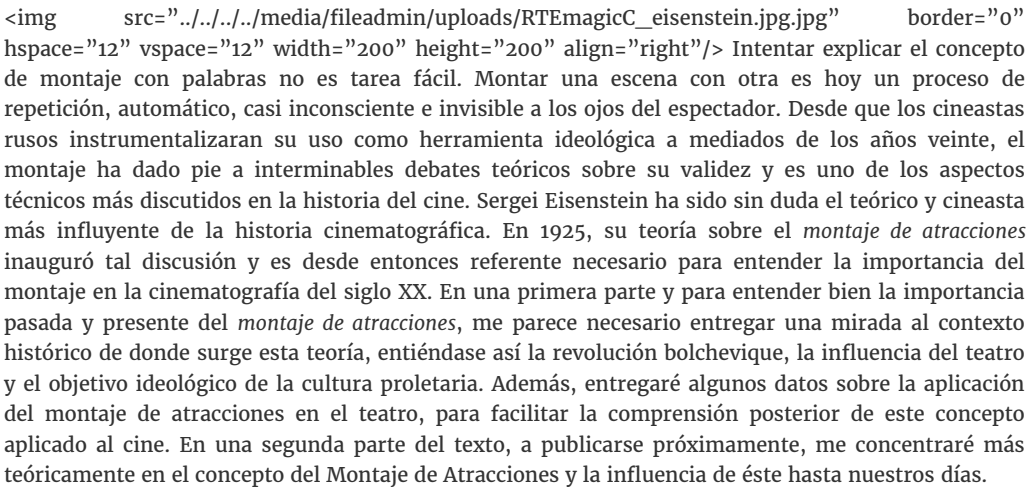
laFuga

La teoría del montaje de atracciones

El contexto histórico

Por Víctor Cubillos Puelma

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


 Intentar explicar el concepto de montaje con palabras no es tarea fácil. Montar una escena con otra es hoy un proceso de repetición, automático, casi inconsciente e invisible a los ojos del espectador. Desde que los cineastas rusos instrumentalizaran su uso como herramienta ideológica a mediados de los años veinte, el montaje ha dado pie a interminables debates teóricos sobre su validez y es uno de los aspectos técnicos más discutidos en la historia del cine. Sergei Eisenstein ha sido sin duda el teórico y cineasta más influyente de la historia cinematográfica. En 1925, su teoría sobre el *montaje de atracciones* inauguró tal discusión y es desde entonces referente necesario para entender la importancia del montaje en la cinematografía del siglo XX. En una primera parte y para entender bien la importancia pasada y presente del *montaje de atracciones*, me parece necesario entregar una mirada al contexto histórico de donde surge esta teoría, entiéndase así la revolución bolchevique, la influencia del teatro y el objetivo ideológico de la cultura proletaria. Además, entregaré algunos datos sobre la aplicación del montaje de atracciones en el teatro, para facilitar la comprensión posterior de este concepto aplicado al cine. En una segunda parte del texto, a publicarse próximamente, me concentraré más teóricamente en el concepto del Montaje de Atracciones y la influencia de éste hasta nuestros días.

Retrocedamos a la década del veinte. Olvidemos el cine digital, el color y el sonido. Situémonos en Rusia tras la revolución bolchevique. Tener utopías no era algo vergonzoso y el proletariado comenzaba a empinarse en lo más alto de la sociedad mundial. En este ambiente y con sólo 22 años, Eisenstein renuncia a sus estudios de ingeniería (que había comenzado años antes para agradar a su padre y seguir así con la vida burguesa) e ingresa a trabajar como asistente de dirección al teatro del proletariado. El denominado *Proletkult Theater* fue un movimiento artístico que perseguía renovar el tradicional concepto burgués del arte y a través de esto despertar la conciencia social en cada individuo. Durante los primeros años de la década del veinte, Eisenstein adapta y escribe obras de teatro junto a un estrecho grupo de artistas, todos miembros del Proletkult. Es importante aclarar, que el concepto de cultura proletaria incluyó a diversos grupos, cada uno con su propia idea sobre el arte, lo que llevaría a constantes divergencias entre unos y otros. Sin embargo todos perseguían el mismo objetivo: utilizar el arte como herramienta que mantendría al proletariado a la cabeza de la sociedad. El teatro desarrollado por Eisenstein estuvo básicamente influenciado por dos corrientes: primero por las técnicas teatrales de la comedia del arte (utilización de máscaras, maquillaje y gesticulaciones exageradas), y segundo por las rutinas *clownescas* típicas del circo. La primera caracteriza a sus figuras a través de llamativos maquillajes y posee además una marcada *Gestik* en los rostros y movimientos de los actores. Así por ejemplo, cuando los textos se hacían inaudibles para el espectador por causa de ruidos ejecutados intencionalmente sobre el escenario, el actor recurría a una mayor gesticulación de sus movimientos faciales y corporales y de igual forma lograba transmitir el contenido de la obra. Hoy en día, algo así no sorprendería a nadie, pero hace 80 años este tipo de innovaciones extrañaba al espectador y los "extraía" de su tradicional posición un tanto carente de reflexión. Así se renunciaba a la clásica representación burguesa del drama naturalista y psicológico y por el contrario se le exigía al espectador una cierta participación y un rol más activo dentro de la obra. Al considerar este aspecto dentro de las principales teorías perceptivas de principios de siglo, resulta interesante comparar la similitud de los postulados de Eisenstein con el trabajo que ya en aquella época desarrollaba en Munich Bertolt Brecht y que años más tarde se transformaría en el hoy

conocido efecto de distanciamiento o *Verfremdungseffekt*. Si bien con ciertas disimilitudes, ambos autores centraban su atención en el espectador y en cómo despertar en él cierta conciencia individual, social e ideológica a través de la obra. Más en Eisenstein que en Brecht, la utilización de estos efectos estaba destinada sólo y exclusivamente en función de la implantación de una ideología absoluta, a saber, el comunismo. Así lo describe el propio director ruso en el primer texto sobre el concepto de atracciones, en 1923: "la tarea de todo tipo de teatro es la formación del espectador hacia una dirección deseada. Una atracción en el teatro es un momento agresivo; aquel que influye al espectador en sus sentidos y en su mente. A través de éstos, se intenta transmitir el contenido ideal de la obra en la percepción del espectador, entiéndanse éstos como contenidos netamente ideológicos" (Bulgakova, 1988, p. 11).

 Desde una perspectiva contemporánea, declaraciones como ésta no parecen otra cosa que manipulaciones ideológicas, cerradas y absolutistas propias de la ideología leninista. No debemos olvidar que en aquella época, el arte aún se consideraba como herramienta necesaria y viable en la construcción de una utopía proletaria. Pero no es mi intención extenderme en los aspectos políticos. Aparece por primera vez en esta cita la palabra "agresivo", que nos conduce al segundo aspecto antes mencionado, las rutinas *clownescas* , y que representa la base del montaje de atracciones aplicado por Eisenstein posteriormente al cine. Un "momento agresivo" significa para Eisenstein el carácter sorpresivo típico de las actuaciones de payasos en el circo, denominados por él como el efecto de *shok*. Bofetadas, petardos, volteretas, movimientos inesperados, entre otros, crean en el espectador una reacción que los sorprende y los desprende de su letargo en la butaca. En este mismo texto, el director ruso define el concepto de atracciones como un elemento "independiente y prioritario en la construcción teatral" o "por sobre todas las cosas, como una unidad molecular y parte vital de la efectividad del arte teatral" (Bulgakova, 1988, p. 12). Con el propósito de diferenciar su propuesta de otros conceptos relacionados a estas rutinas, Eisenstein considera las ventajas de las atracciones siempre en función del efecto sobre el espectador. Así por ejemplo, las diferencias con el concepto de "truco", en alemán *Trick*. Para él, un *Trick* es un hecho absoluto, cerrado, realizado y concluido sobre el escenario por un experto, sin considerar al espectador. Las atracciones en cambio, llevan la relación actor-espectador mucho más allá, al darles a estos últimos la primera prioridad o al menos, al considerarlos igual de importantes que al actor sobre las tablas. Para Eisenstein, el espectador es el elemento vital de la obra, pues las atracciones se basan en una constante reacción del espectador durante la función. De esta forma, se logra una dinámica diferente, se sobrepasan por primera vez las fronteras entre la función sobre el escenario y las butacas en la sala de teatro.

En la Rusia de aquellos años, se importaban en su mayoría películas de los Estados Unidos, Inglaterra y principalmente Alemania. Era común además, censurar o más bien dicho, remontar secuencias enteras en algunas de ellas. En 1924 Eisenstein se encarga de remontar **Dr. Mabuse: el jugador** (1922), del director alemán Fritz Lang. Se podría presumir que esta experiencia lo llevó a desarrollar aún más su teoría sobre el montaje de atracciones, esta vez aplicado al cine. Poco después publicó el texto *Montage der Filmattraktionen* , y en julio comenzaría a filmar su primer largometraje, **La huelga** (1924). En esta película es posible reconocer de manera práctica algunos de sus postulados teóricos sobre el montaje de atracciones, pero no sería hasta el año siguiente, con la realización de **El acorazado Potemkin** (1925), cuando el director ruso lograría una coherencia perfecta entre sus escritos y la materialización de estos en el celuloide.

Bibliografía

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

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

Goodwin, J. (1993). *Eisenstein, Cinema and History*. Urbana: University of Illinois.

Como citar: Cubillos, V. (2005). La teoría del montaje de atracciones, *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-teoria-del-montaje-de-atracciones/86