

# **Serguei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje**

Luís Fernando Morales Morante  
Universidad Autónoma de Barcelona-España  
[fernando.morales@uab.es](mailto:fernando.morales@uab.es)

*Las teorías del montaje de Eisenstein representan unas de las contribuciones más importantes del cineasta ruso al lenguaje y la narrativa cinematográfica. Su impacto en la formación de profesionales audiovisuales y académicos es mundialmente reconocido. No obstante, esta parte de su obra se encuentra disgregada en una serie de ensayos escritos a lo largo de su vida, razón por la cual ha impedido un abordaje integral y en profundidad por los estudiosos del cine. En el presente artículo se efectúa una revisión de la obra de este autor en torno al montaje, señalando concretamente las ideas y corrientes de pensamiento que han influido en su filosofía de pensamiento, a través de las cuales articula y desarrolla paulatinamente su Teoría Integral Cinematográfica.*

*Sergei Eisenstein's theories about montage represent some of his most important contributions to film language and cinematographic narratives. Its impact on audiovisual professionals and academics is world renowned. Nevertheless, this aspect of his work is spread out over a series of essays written throughout his life which therefore has hindered film scholars from comprehensive and in-depth research. In this article, a revision of this author's work with respect to montage is analyzed while specifically highlighting the ideas and the train of thought that have influenced his philosophy through which he gradually develops and articulates his Comprehensive Cinematographic Theory.*

Resulta cuanto menos arriesgado pretender encasillar a Eisenstein dentro de una única corriente de pensamiento que podamos calificar de «predominante», que se refleje a partir de la revisión sistemática de su amplísima obra teórica y confrontada históricamente mediante el análisis histórico, estético y retórico de sus películas. Un camino largo e intenso de reflexión ha topado al cineasta soviético con las más distintas disciplinas y artes en una búsqueda incesante, casi obsesiva, por definir los fundamentos y principios rectores del lenguaje fílmico y un modelo específico de expresión para el cine. Varios de sus antagonistas, pragmáticos y teóricos defensores de la visión escénica y de la magnificencia del plano secuencia como André Bazin (Bazin: 1957, p. 75) y Mitry (Mitry: 2002, p. 457), se han opuesto abiertamente contra Eisenstein y sus teorías. Pero el análisis de su trabajo revela precisa y contrariamente una persistente convicción de que el cine es un *arte total* y que, por consiguiente, se nutre de diferentes ideologías, filosofías y corrientes de pensamiento. La realización de este estudio multidisciplinar y sistemático le permite establecer a Eisenstein una suerte de *interconexión* dinámica y retroactiva entre el cine con el teatro, la psicología, la pintura y otras expresiones, concepciones que Eisenstein amalgama con el rigor de las matemáticas, los fundamentos de la dialéctica de Hegel y el materialismo de Marx. Delimitando y enlazando todas estas piezas, podemos entender mejor la razón de ser y el verdadero sentido de sus modelos y la praxis en torno al montaje.

Para Eisenstein, desde sus primeros trabajos, el montaje posee una importancia capital en el proceso de construcción fílmica. En sus numerosos escritos no se inhibe afirmar su capacidad creadora y poder persuasivo, calificándolo como el mecanismo más apropiado para *capturar* la atención del espectador y activar en él distintos estados emocionales

(Eisenstein, 2001, p. 88). Varios hitos demarcan una cadena de influencias dominantes en la dación de sus distintos modelos.

### **Primer Hito: El teatro Proletkult: Las Atracciones**

Su interés por ir descubriendo los mecanismos de la expresión visual se inicia cuando toma contacto con el teatro al ser nombrado asistente de decoración del *Proletkult*, en 1921. Ahí se encarga de desarrollar la puesta en escena del *Nuevo Teatro*. En este proyecto, Eisenstein suprime de raíz todo esquema tradicional y lleva a la práctica una serie de experimentos para poner a prueba los parámetros del espacio y del tiempo en la escena teatral convencional, mediante una puesta en escena hipernaturalista. En su faceta de director, al cabo de un mes, llevó a las tablas varias obras. En *El mejicano* (1921), incluye un combate de boxeo fuera del perímetro del escenario, mientras otros actores expresaban desde lejos, como espectadores, su angustia por lo que observaban (Eisenstein, 1999, p. 14). Esta idea, incompresible en su verdadera magnitud por el público, pretendía aproximar al máximo posible al asistente a la realidad sensorial de la representación: el ruido del combate, el jadeo de los luchadores o el reflejo brillante de sus cuerpos sudorosos. Otro ejemplo, todavía más audaz, sucede en *Un sabio* (1923). Ahí los personajes encarnan el papel de payasos y en una pista de circo construyen un lenguaje de comunicación mediante gestos, mímica y contorsiones (Eisenstein, 1999, p. 15). Ambas experiencias, absolutamente transgresoras de la convencionalidad se apropian del valor expresivo inherente y autónomo de cada uno de los ingredientes retóricos de la puesta en escena. El potencial estético de todos estos procedimientos para comunicar ideas, van a acercarlo de manera inevitable y total a la cinematografía, que, por su naturaleza plástica podría brindarle un manejo amplio de todas las variables de recreación espacio-temporal de la escena. A esta época corresponde su primer ensayo específico sobre montaje: *Montaje de atracciones* (1923). En él, Eisenstein fundamenta de manera consistente la manera cómo el espectador debe ser sometido a estímulos de acción psicológica y sensorial, a través de «mecanismos de montaje», con el fin de producirle un choque emotivo. El producto artístico, dice Eisenstein: arranca fragmentos del medio ambiente, según un cálculo consciente y voluntario para conquistar al espectador.

*La Atracción (en nuestro diagnóstico del teatro), es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final.*<sup>1</sup>

Por tanto, la capacidad expresiva del espectáculo no se concentra exclusivamente en la solidez interior, en la consistencia del hilo argumental de la obra, sino en la manera cómo se planifica la puesta en escena y cómo el director logra explotar independientemente cada uno de sus elementos mediante determinadas asociaciones desencadenadas por las uniones simbólicas que construye el montaje con cada uno de los fragmentos disponibles de la película. Con este procedimiento cada elemento adquiere un valor autónomo, asociado con un efecto que se calcula exactamente en cada instante del desarrollo de la obra. Es un método en sí mismo, porque desarrolla una fórmula basada en medidas exactas, con infinitas posibilidades de combinación, asociada inevitablemente con un efecto a todas luces agresivo, dirigido a capturar la atención de los espectadores.

*Esto determina básicamente los posibles principios de la construcción como «construcción activa» (del conjunto de la producción). En vez de ser un «reflejo estático» de un*

---

<sup>1</sup> EISENSTEIN, S. M. (1999): *El montaje de atracciones* (1923), en *El Sentido del cine*, Edit. Siglo XXI, Madrid, p. 169.

*acontecimiento, con todas las posibilidades de actividad encerradas en los límites de la acción lógica del acontecimiento, avanzamos a un nuevo plano: el libre montaje de atracciones independientes (dentro de la composición determinada y los lazos argumentales que mantienen unidos los actos de influencia) arbitrariamente escogidos; todo con el propósito de establecer ciertos efectos temáticos finales: esto es el montaje de atracciones.<sup>2</sup>*

Adoptando un esquema y una perspectiva activa del espectáculo teatral (aplicable en su misma dimensión en el cine), mediante las atracciones el director analiza y estructura su estrategia retórica, combinando las partes, definiendo el nuevo aparato y tratamiento expresivo a partir de la valoración significativa de cada uno de los componentes de la realización escénica, convirtiéndolos todos en afines, comunes y sucedáneos aunque sea por un breve instante, pero, perfectamente concurrentes con una o varias intenciones temáticas supradiscursivas de la obra. Esta cadena infinita de asociaciones-posiciones posibles, poseedoras en su conjunto de valor expresivo explícito y efectivo superior a las partes, entran en acción para activar directamente los mecanismos sensoriales del espectador creando una relación poderosamente vinculante entre su mente y el sentido del discurso desarrollado por el cineasta. Esta teoría será determinante para construir como veremos luego su modelo de Montaje Intelectual, cuando publica sus métodos en 1929.

### **Segundo Hito: El Teatro Kabuki-La dialéctica de Hegel**

El segundo momento clave para el desarrollo de las ideas acerca del montaje de Eisenstein se produce en su encuentro con la cultura japonesa, a través del teatro. El *Kabuki* concibe y desarrolla una puesta en escena totalmente distinta de la occidental y se basa en una «estilización» de todos los elementos de la representación, hasta su forma más pura y donde cada uno, potencialmente, posee la misma capacidad de expresión.



Eisenstein valora del Kabuki el concepto de *ideograma* y lo incorpora al funcionamiento de la gramática cinematográfica. El significado nace como producto de dos elementos:  $a + b = c$ , y no simplemente como una suma o adición de ambos; es decir que obtenemos un nuevo significado, distinto, producto de la unión o yuxtaposición de las partes. Así, por ejemplo:

perro + boca = ladrar  
boca + niño = gritar  
boca + pájaro = cantar

Este concepto es medular para la concepción teórica del montaje de Eisenstein. Mientras Kuleshov concibe al montaje como una construcción de continuidad y el fragmento simplemente es un «ladrillo» de esta edificación, para Eisenstein, contrariamente, el montaje es un mecanismo vital de producción de significados correlacionales, surgidos

---

<sup>2</sup> óp. cit., p. 170.

directamente por el efecto del encuentro u oposición de los elementos, las formas y proporciones, contenidas entre dos imágenes expuestas de manera contigua.

*El cuadro no es en absoluto un elemento de montaje.*

*El cuadro es una célula de montaje*

*Más allá del problema dialéctico, el cuadro y el montaje, pertenecen a una misma serie.*

*¿Por medio de qué entonces se caracteriza el montaje y su embrión –el cuadro?*

*Por medio de la colisión. Por el conflicto de dos fragmentos colocados lado a lado.<sup>3</sup>*

Si el cuadro está dotado a priori de una significación interna y es capaz de orientar aunque sea por un instante los sentidos del espectador hacia una porción específica de la representación de la pantalla, será, para Eisenstein, una pieza susceptible de entrar en conflicto con otro fragmento y generar, por su fusión, un significado nuevo. Porque el montaje, no hace otra cosa que apropiarse y combinar dentro de los parámetros físicos temporales de la secuencia, una serie organizada de sustancias visuales sensorialmente relevantes, que exhiben selectivamente una porción de realidad, expresan unas ideas y cuentan a través de ellas historias verosímiles. Pero si desde una óptica convencional, es el orden el instrumento que dota de significado a la serie de imágenes por inexistencia de sonido directo, para Eisenstein, es precisamente todo lo inverso. El montaje articula una cadena constante de encuentros y desencuentros, una lucha de fragmentos con contenido y formas internas opuestas, producto de las cuales surge o emergen unas atracciones que calculadamente seleccionadas y expuestas en el rectángulo de la pantalla, controlan el curso de la exposición visual y la actividad emocional del observador.

A partir de estos dos ejes principales se modela concretamente el modelo teórico de montaje eisensteiniano. Mientras por una parte, el *Kabuki* define un abanico amplio de combinaciones y por ende, de posible gestación de significados. Por otra, es la aplicación de la dialéctica de Hegel en la evolución del discurso visual: *tesis – antítesis y síntesis*, el método mediante el cual se articulan las combinaciones entre los fragmentos, y se crean las ideas y pensamientos que transporta el filme como sustancia expresivo significativa.

### **Los Métodos**

En 1929, Eisenstein define cinco categorías mediante las cuales pueden clasificarse todos los procedimientos de unión entre los fragmentos.<sup>4</sup>

1. *Montaje Métrico*: Se basa en la longitud absoluta de los fragmentos, que se siguen de acuerdo a su medida en una fórmula correspondiente a un compás de música. La realización consiste en la repetición de tales compases. Se obtiene la tensión por aceleración mecánica al acortar los fragmentos. En este tipo de montaje el contenido dentro del armazón del fragmento está subordinado absolutamente a su longitud.

---

<sup>3</sup> EISENSTEIN, S. M (1985): Fuera de cuadro (1929), en *Cuadernos de cine* (Nº5-6).

<sup>4</sup> EISENSTEIN, S. M. (1999): Métodos de montaje (1929) en *La Forma del cine*, Edit. Siglo XXI, Madrid, p. 72.



En la presente secuencia de *Octubre* (1927), Eisenstein lleva a cabo un esquema estrictamente métrico, imprimiendo perfectamente un tratamiento perceptivo-sensorial. Los tres primeros fragmentos tienen una duración exactamente igual y el sentido de la serie se adquiere recién una vez los tres han sido expuestos, aglutinando una sucesión para producir un efecto conjunto de la globalidad entre todos ellos. El tiempo de exposición no pretende suscitar ni determina en lo absoluto una lectura individual, sino, contrariamente articula una forma fílmica métrica seriada, de este modo se prescinde de una posible valoración objetiva de cualquier atributo o elemento interno significativo. En los siguientes fragmentos (Fotog. 4-9), la acción acentúa un esquema sensiblemente más acelerado. Las duraciones se acortan progresivamente e interconectan las imágenes produciendo, figurativamente, una sola imagen, un único y definitivo sentido semántico. El primer plano del cañón con el rótulo en dos tamaños diferentes simboliza el poderío del zarismo. La cámara en estos dos planos (Fotog. 4 y 5), hace voluntariamente una ligera variación de la postura, generando, por la fusión de ambas imágenes una impresión de movimiento subjetivo, partiendo de elementos verdaderamente estáticos. Los cuatro últimos fotogramas (Fotog. 9-12), preservan el mismo esquema métrico, efectúan un segundo retorno a la acción inicial, promoviendo un giro temático dialéctico, inserto y engarzado con la medida física del estímulo del fragmento, pero ahora efectuando una ligera alteración de la perspectiva del punto de la mirada. De este modo, la imagen invoca e termina incorporando el punto de vista del observador omnipresente de la acción, construyendo una perspectiva que integra y ensambla cada una de las unidades simbólicas de la representación de la ofensiva comunista.

2. *Montaje Rítmico*: La longitud de los fragmentos está determinada por el contenido y movimiento del cuadro. Existe en éste caso una «longitud efectiva» distinta de la fórmula métrica, derivada de las peculiaridades del fragmento y de su longitud planteada según la estructura de global. Ej. La secuencia de «las escalinatas de Odesa» en *El Acorazado Potemkin* (1925).

En esta secuencia Eisenstein genera mediante la utilización de los valores internos de los planos y la direccionalidad de la acción individual de los dos grupos en confrontación, la impresión de opresión y sadismo de los soldados zaristas o los oficiales del Potemkin, sobre los proletarios. Nótese en los primeros cinco fotogramas el esquema de composición mostrando a los soldados en una composición visual vertical, connotando así una actitud imponente, marcial, destacadas además por el efecto visual de las sombras (Fotog. 1), dando a entender que dominan perfectamente el espacio visual, el escenario del combate. Incluso se incide en el predominio de las botas como icono castrense representativo (Fotog. 2) o los fusiles y el uniforme (Fotog. 4). Igualmente se

remarca la expresividad mediante la angulación de la cámara para hacer hincapié en la supremacía de ambos elementos. Los planos del ejército se tratan siempre de forma homogénea, son fuertemente en picado, intencionadamente verticales para establecer así un énfasis en el poder de los soldados. Contrariamente, los planos de la multitud proletaria, son encuadrados en visión general (Fotog. 3 y 5), desde muy en alto para, minimizarlos y darle una especie de poderío horizontal, totalmente contrario a los soldados.



Luego, en esta misma secuencia cuando se produce concretamente el encuentro de los dos grupos, Eisenstein desarrolla su montaje rítmico centrándose especialmente en el sentido y carácter opositor de los elementos plásticos y direccionales de la acción. La secuencia así, termina recreando un modelo de montaje paralelo alternando planos de dimensiones acusadamente diferentes, apelando de este modo a otro componente expresivo significativo que sirve perfectamente para una interpretación perfectamente definida de la magnitud social de la batalla (Planos generales) y las actitudes y reacciones de los integrantes de los dos grupos en conflicto (Primeros Planos). No existe prácticamente movimiento de cámara. El punto de vista del observador trasluce una objetividad completamente dominada de todo el espacio escénico y el curso evolutivo de las imágenes en sí mismas, permite una extracción definida de todo su sentido expresivo. La evolución de la secuencia se focaliza casi absolutamente en enfatizar el valor gestual de las relaciones de los personajes interconectados, con la acción del bebé dentro del coche. Este referente sirve como un reducido *leit motiv* o hilo conductor, para no solo unir las dos acciones paralelas (los ejes centrales del conflicto) conectadas *a priori*, sino para precisamente elevar al máximo el nivel emocional de la carga ideológica proletaria. Se trata de utilizar un sinónimo visual para exponer especialmente un estado extremo de indefensión. La interconexión del paralelismo la genera primeramente aquel niño que desvalido y llorando aparece en plano medio, solo y desesperado (Fotog. 1). Pero dicho plano desarrolla únicamente la función de componente para justificación la idea temática del discurso, porque interviene solo para dirigir la atención e identificación afectiva de manera reiterativa, periódicamente insistente, y luego, con otro personaje similar: el bebé y el coche. Nótese cómo perfectamente dos planos se van sucediendo exactamente de forma intercalada con los primeros planos de los rostros desesperados de la mujer, el hombre y la mujer muerta vestida de negro (Fotog. 5-6, 8-9). El valor alegórico de esta secuencia además de producir una fuerza exterior por la perfecta combinación de las unidades sígnicas, mantiene perfectamente el ordenamiento lógico y cronológico de la acción. En los fotogramas 12 y 13, un corte agudo con acercamiento de términos visuales del agresor, deja en suspense la conclusión de la batalla. Podemos comprobar de esta manera que el sentido figurativo de toda la secuencia surge por el conflicto producido por la alternancia en el sentido de las dos acciones principales. El efecto dramático es total, además por se añade al efecto de la música y al montaje de ritmo *in crescendo* de los planos, cada vez más cortos.



Potemkin constituye un ejemplo característico de la fusión entre la forma y el contenido, donde la evolución de la imagen genera una interpretación tanto objetiva como subjetiva de múltiples significados para el espectador. Esta capacidad de activación emocional mediante el montaje es un componente central de todas las películas de Eisenstein e indudablemente, había sido poco explorada hasta entonces por los directores, inclusive los americanos. La tercera tipología de montaje también se lleva a la práctica en otra secuencia de esta misma película.

3. *Montaje Tonal*: El movimiento es percibido en un sentido más amplio y abarca todos los componentes perceptibles del fragmento: luz, sombra, posición de los objetos y composición del encuadre; produciéndose con la unión de todos ellos un *sonido emocional* del fragmento o *tono* general. En la «secuencia de la niebla» del *Acorazado Potemkin* (1925), el montaje se basa exclusivamente en el «tono» emocional de los fragmentos; además se añade una *dominante secundaria*, de leve percepción, a través de la agitación del agua, el ligero balanceo de las boyas y de los barcos anclados, el vapor que asciende lentamente y las gaviotas que se posan suavemente en sobre el agua.



4. *Montaje Armónico o Polifónico*: Constituye un nivel más elevado de producción de significado, basado en el cálculo colectivo de todos los requerimientos de cada fragmento. Es fundamentalmente «un montaje de sonidos armónicos y fisiológicos» en el que el *tono* es entendido como un nivel de ritmo y nace por el conflicto entre el tono principal del fragmento (dominante) y la armonía visual del fragmento.

*Junto con las vibraciones de un tono básico dominante nos llegan series enteras de vibraciones similares, que son llamadas tonos altos y bajos; chocan unos contra otros, y*

ambos a su vez, contra el tono básico, al cual envuelven con un ejército de vibraciones secundarias.<sup>5</sup>

5. *Montaje Intelectual*. Esta modalidad de montaje desencadena varios niveles de expresión. Desde lo más elemental hasta las categorías de significados más complejas o elaboradas. Esta dinámica asociativa lleva el «ataque» hasta el verdadero corazón de las cosas y fenómenos; así el cine es *capaz de construir una síntesis de ciencia, arte y militancia de clase*; como en la siguiente secuencia de *Octubre* (1927).

Las alegorías que plantea Eisenstein en esta secuencia se asientan en el procedimiento de explotación de los rasgos agresivos intrínsecos de las diferentes formas de los objetos seleccionados de la realidad para ensamblar el montaje. Surgen diferentes niveles de análisis que emergen como producto de las combinaciones entre las semejanzas y oposiciones de los valores figurados de religiosidad negativamente vinculados y otros símbolos asociados con el poder. Puede verse cómo, luego del primer fragmento (plano general del palacio de San Petersburgo) aparece un plano contrapicado mostrando el icono religioso del Cristo, junto con los primeros planos que progresivamente van transfigurándose mediante el desenfoque intencional de la cámara, pero a un nivel perceptible por la notoriedad objetiva de unos pocos atributos de su textura. El fotograma 3 muestra la imagen, también en desenfoque de la cúpula del palacio, pero ahora en una toma inclinada, para expresar figurativamente el declive político y social del régimen zarista. Los fotogramas 5 y 6 mantienen una ligera variación a partir de la disposición de los claroscuros en su superficie y evocan un concepto sumamente logrado para hacer evidente la evolución paulatina del conflicto. Las diferencias entre ambos son muy notorias. Mientras que el plano 5 posee una concentración luminosa en la parte izquierda de la imagen, el siguiente (Fotograma 6), desarrolla un claroscuro diferencial, porque la incidencia de la iluminación refuerza el aspecto voluminoso, el relieve del objeto, expresando muy claramente una degradación temporal de formas y objetos representativos del zarismo decadente. Los siguientes fotogramas son parte del mismo conglomerado semántico, aunque aparentemente puedan parecer diferentes. En este caso se trata de una serie de esculturas que se exponen en sucesivos planos estáticos, detalles de diferentes objetos. Este tratamiento crea, mediante el montaje, una ilusión de movimiento externo producido por el ritmo sincrónico imagen sonido, produciendo así un ensamble agresivo porque el sonido atonal y breve de los motivos musicales. Recordemos que aquí no existe diálogo o música melódica, solamente un serie de golpes de gong, métricamente ejecutados que sirven para marcar el momento del cambio de los planos. Pero en este caso no es un montaje métrico, sino intelectual, porque el tiempo de los compases de la música está determinado por el poder evocador de la imagen y de las uniones entre los fragmentos, dejando un intervalo suficientemente prudencial para su lectura cabal. Véase como los diferentes primeros planos se componen empleando un trabajo de luces siguiendo un patrón perfectamente expresionista. En el fotograma 8, luego de los dos planos aberrantes del frontis del palacio (recalcando siempre el eje espacial de las acciones, para que el espectador no pierda la perspectiva de dónde se produce la escena), se observa el rostro en un primer plano de la estatua del emperador chino. La incidencia frontal de la luz, crea unas sombras acusadas, justamente en la parte central del rostro y la cabeza, como dando a entender un rompimiento medular de él, de su figura y su esencia. La muerte definitiva del régimen, impuesta por una hoz que divide

---

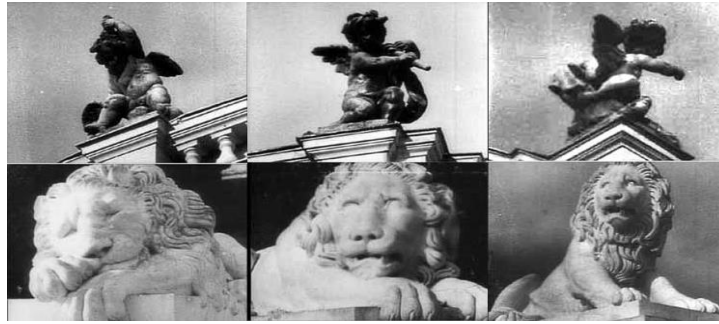
<sup>5</sup> EISENSTEIN, S. M. (1999) La cuarta dimensión fílmica (1927) en *La forma del cine*, Edit. Siglo XXI, Madrid, p. 65.



al ícono más elevado del poder, acabando definitivamente con la tiranía. La cadena de planos va formando un gigantesco mosaico. El fotograma 9 mantiene una homogeneidad en el tratamiento fotográfica impecable y muestra el tronco y las piernas de la estatua vista en el fotograma anterior. El siguiente (Fotog. 9), muestra al Buda, en una nueva recurrencia a la burla religiosa del ocaso del régimen, apelando a una imagen intencionalmente irónica. Los dos últimos fotogramas insisten en ese sentido, en mostrar el deterioro en los niveles más profundos de descomposición posible. Los dos planos, siempre estáticos, desvelan un sentido alegórico de la alianza con la fuerza dictatorial, para seguir enquistándose en el poder como resistencia última ante el avance de la imponente fuerza social.



En otra de las secuencias antológicas de *Octubre*, Eisenstein presenta tres planos con los leones del teatro de Odesa. En el primero vemos un león reposando, en el segundo el mismo león, ahora despierto y con la cabeza erguida, en el último surge un animal rugiendo. Montados en una rápida secuencia, los tres leones parecen ser una única pieza y una constatación como si los objetos inanimados se vuelven reales y se insertan activamente en la representación formando un enunciado colectivo por la labor del movimiento. Este tratamiento de montaje es un indicador interesante del interés de Eisenstein por controlar los efectos tanto del ritmo musical junto con la evolución de la imagen. Los leones de piedra quizá sean el símbolo más evidente con que cuenta la película, utilizados por Eisenstein para ilustrar el despertar y la furia del levantamiento para derrocar a las tropas zaristas y comenzar una nueva etapa en la historia del país. Este modelo de tratamiento del montaje es recurrente en varias escenas de sus películas. El uso de primeros planos sobre objetos y elementos estáticos, intenta producir una sensación visual de movimiento subjetivo de la imagen. Para Eisenstein, el movimiento no es solo objetivo. No tenemos necesariamente *que ver* moverse los elementos en la superficie de la pantalla, sino que la correlación de formas estáticas que evolucionan en el tiempo, genera en sí misma un movimiento subjetivo intrínseco, incluso más poderoso para nuestra proyección imaginativa. Porque el símbolo del objeto arremete en nuestra mente, libera el pensamiento generando unas figuras retóricas más intensas que la imagen puramente denotativa, dejando en total libertad al espectador para desarrollar su propio esquema interpretativo subjetivo y descubrir, incluso nuevas cadenas de significado por su análisis intertextual individual.

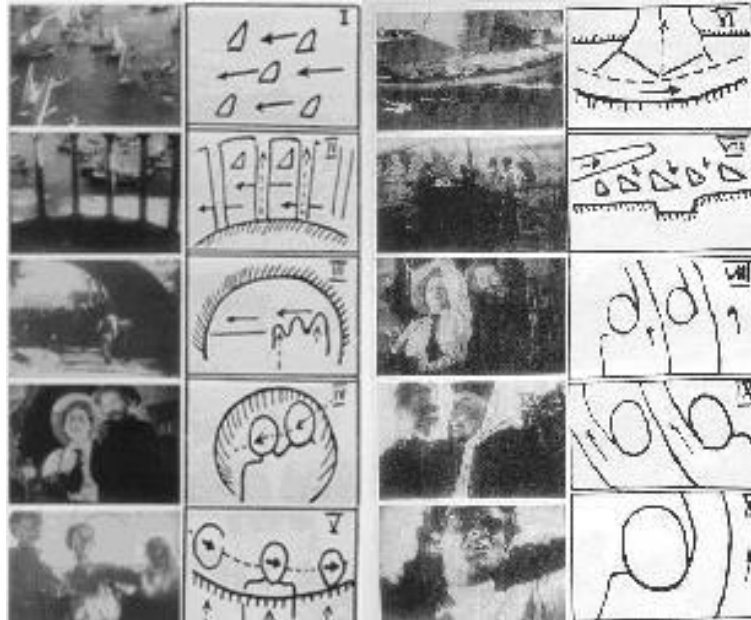


Luego de la publicación de los métodos de montaje, en los años siguientes, Eisenstein, se aleja de su preocupación por resolver únicamente los problemas de la sintaxis del filme y más bien, se aboca en teorizar acerca del fenómeno cinematográfico desde una perspectiva más general. En sus ensayos *La Cuarta Dimensión fílmica*, *Una aproximación dialéctica a la forma del cine* (1929), *La Realización* (1934) y *Forma fílmica: nuevos problemas* (1935); Eisenstein concibe al montaje como una parte del proceso integral de realización. Por tanto, el diseño y la planeación de la estructura de la película deben incorporar al montaje como una instancia creativa y expresiva, donde se recojan los elementos de valor, propios de la puesta escénica y visual, proyectándolos hacia el exterior, mediante las asociaciones significativas en todos sus posibles niveles de expresión.

### ***Tercer Hito: Arte, literatura y filosofía: Ejes de su planteamiento de la etapa madura***

Luego de un intervalo prolongado, Eisenstein retoma sus escritos acerca del montaje entre los años 1937 a 1940, para hacer una nueva evaluación conceptual y de sus funciones estéticas y retóricas. En esta etapa aborda el fenómeno fílmico desde una perspectiva multidisciplinaria, *bebiendo más intensamente* de todas las artes. Porque Eisenstein, como defensor y constructor de una teoría más bien poliédrica del cine, percibe muy claramente la permutabilidad de innumerables principios estructurales que desencadenan la construcción simbólica de la imagen en movimiento. Utiliza los procedimientos retóricos de la literatura. De Tolstoi emplea el concepto de concordancia, aplicándolo al montaje, en el sentido de que el montaje interno del plano produce cadenas significativas basadas en las relaciones, alteraciones y cambios de composición (Eisenstein: 2001; 80); así como formas metafóricas basadas en el tratamiento del desenfoque intencional de la imagen o mediante el tratamiento expresivo de la luz. De James Joyce recoge la idea decadente acerca de la burguesía y de la esencia de la estructura humana, desarrollada en capítulos equivalentes a cada una de las partes del cuerpo humano, de *Ulises* (Eisenstein: 2001; 228); de este modo adopta una renovada postura estructural, como eje principal de la expresión fílmica, pero sin desconsiderar la cuota interpretativa subjetiva del sujeto, como individuo pensante que extrae diferentes componentes significativos y traza con ellos su propia trayectoria de lectura a través de lo que descubre y asocia desde la representación. También se sirve de la concepción estructural del espacio pictórico de Delacroix y Cézanne; del racionalismo de Descartes y las generalizaciones figurativas de Kierkegaard. Siendo el cine, todavía, un *arte nuevo*, era necesario, para Eisenstein, apelar al conocimiento y saber de disciplinas más consolidadas y formalizadas de la esfera estética. Toda esta comparativa y síntesis van a llevar a Eisenstein a replantear en su artículo *Montaje* (1937) su premisa de *montaje omnipotente*, que genera y defiende arduamente en todos sus escritos anteriores. El elemento central gira ahora más que nunca en torno al concepto de plano, que será a partir de ahora el elemento crucial sobre el cual el montaje entra en acción. En *Montaje y arquitectura* (1938), desarrolla, por ejemplo, una teoría dialéctica y estructural de la escena visual, basándose en los modelos arquitectónicos de Choisy y Witkoowsky. De esta manera, dominando la composición del plano, su riqueza plástica y del movimiento

de la escena a partir de los choques y oposiciones en los diferentes niveles de la representación, se alcanza, para Eisenstein, un control minucioso de todos los elementos sígnicos del plano, de modo que las nuevas interacciones por las yuxtaposiciones de dichos planos en el nivel del montaje, son capaces de proyectan en la mente de los espectadores cualquier construcción de significados, vinculados o no directamente con la expresión subyacente del hilo argumental del filme.



*El concepto de composición del montaje es inseparable de la composición del plano: el uno no puede existir sin el otro. Pero, frente a la mucha investigación e inventiva de composición que se ha dedicado al montaje, la cuestión de cómo aparecía el plano era algo «autoevidente», incorporando a esa más amplia categoría y nadie le prestaba atención.<sup>6</sup>*

*Y por primera vez se declaraba de manera definitiva que el montaje es una fase derivada del plano; en otras palabras, el conflicto de los elementos de la composición del cuadro es, según corresponde, una célula, un núcleo de montaje que obedece a la ley de fisión como tensión de la que surge el conflicto. El montaje es el salto que da la composición interna del plano hacia una nueva calidad.<sup>7</sup>*

Finalmente, Eisenstein indaga acerca de los mecanismos perceptivos y su proceso mental, señalando la existencia de dos posibles formas de inducir la reacción del espectador mediante el estímulo visual cinematográfico. Una reacción inmediata y una reacción mediada. La primera es, obviamente, una respuesta rápida producida por la percepción. La segunda, contrariamente, surge como producto de esa percepción y de la experiencia previa del espectador.

Un año más tarde, Eisenstein prosigue en la línea de su ensayo anterior y en *Montaje* (1938) se concentra en formular una nueva definición montaje y redefinir nuevamente cuáles son sus objetivos básicos. Establece para ello un punto medio entre las posiciones de los teóricos denominados «pro-montaje» y «antimontaje». A partir de un nuevo

<sup>6</sup> EISENSTEIN, S. M. *Montaje* (1937) en *Hacia una teoría del montaje* (vol. 1), Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 38.

<sup>7</sup> Op. cit., p. 39.

análisis de las diferentes posturas, Eisenstein admite un mea culpa por una hipervaloración de su capacidad, influida fuertemente por los experimentos de Lev Kuleshov. Según él, se hace imprescindible abordar ahora el asunto del montaje más bien como un proceso integral, que nace con el diseño del encuadre y en la perceptibilidad y la apropiación valorativa de las formas y significados ahí contenidos. Las diferentes unidades internas del filme, deben aglutinar siempre una serie de características comunes y altamente relevantes para que el observador las integre y las unifique en una cadena de símbolos durante el contacto espectral ocurrido cuando ve y oye el film. Solo así podrán provocar un significado coherente a través de la serie. Este esquema permite la «proyección y captura» de la imagen por el individuo, estableciendo una interconexión de dicha percepción con los niveles y sistemas de la memoria. Por consiguiente, la labor creadora del cineasta no puede ignorar la capacidad perceptiva y asociativa innata del espectador, sino que más bien, tiene que estimularla, emulando mediante una lógica integral sus esquemas habituales de procesamiento del mundo natural empleados en su interacción perceptiva cotidiana.

*La fuerza del montaje reside en el hecho de que hace participar a las emociones y la razón del espectador. El espectador se ve forzado a seguir la misma senda creativa que siguió el autor cuando creó la imagen. La fuerza del método de montaje reside también en el hecho de que el espectador es arrastrado a un tipo de acto creativo en el que su naturaleza individual no sólo está esclavizada por la individualidad del autor, sino que se despliega hacia la plenitud mediante una fusión con los fines del autor.<sup>8</sup>*

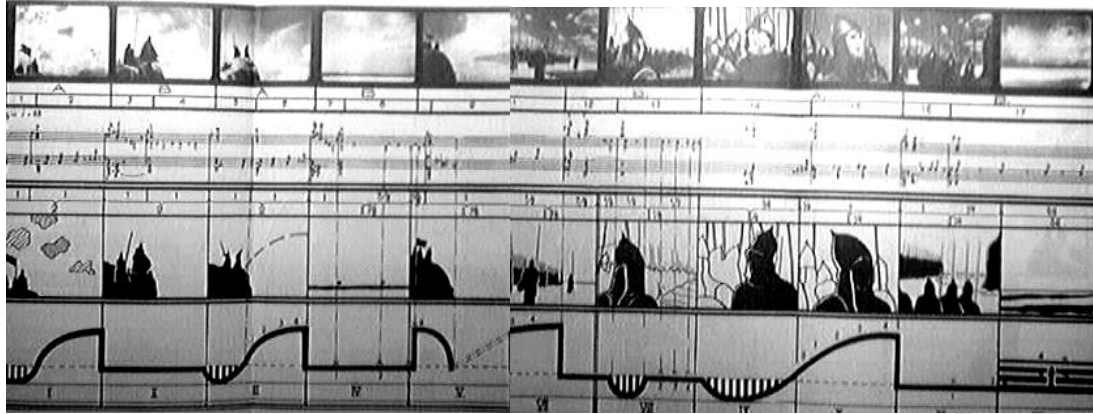
En la práctica, esta «interconexión» ocurre cuando el director muestra más o menos unos objetos o cuando suspende la acción para dar pase a otro plano o cambia de espacio y secuencia. La dinámica instaura, por tanto, un proceso de simbiosis entre el autor y el espectador, como explica años más tarde Joseph Anderson en su teoría cognitiva del cine (Anderson: 1996).

### ***El replanteamiento expresivo con la llegada del sonido***

El nacimiento del cine sonoro y la llegada del color fueron los dos grandes acontecimientos que determinaron el inicio de nuevas exploraciones expresivas sustentadas en un nuevo modelo de construcción cinematográfica: audiovisual. Las implicancias estéticas y discursivas de ambos hallazgos no escaparon al estudio teórico de Eisenstein, que junto con Kuleshov escribió el *Manifiesto del sonido* (1929) y el ensayo *Sobre el Color* (1940). El nacimiento de estas nuevas tecnologías reconfiguran el lenguaje del filme, imponiendo un nuevo patrón de flujos perceptivos más complejos, pero que, a su vez, pueden ser utilizadas para producir nuevas relaciones por el montaje. En tal sentido, Eisenstein habla de un nuevo tipo de montaje, *Montaje vertical* apoyado en las relaciones «*verticales*» entre la imagen y el sonido. La imagen representa, según este modelo, un conglomerado de impulsos que determinan un motivo sonoro, o inversamente, la existencia de un sonido que condiciona la permanencia y la significación de una imagen. Para Eisenstein el engarce entre imagen y sonido se produce utilizando como elemento de enlace al movimiento, que viene a constituir la *lingua franca* de la sincronización, generando una nueva tipología denominada *Montaje cromofónico*.

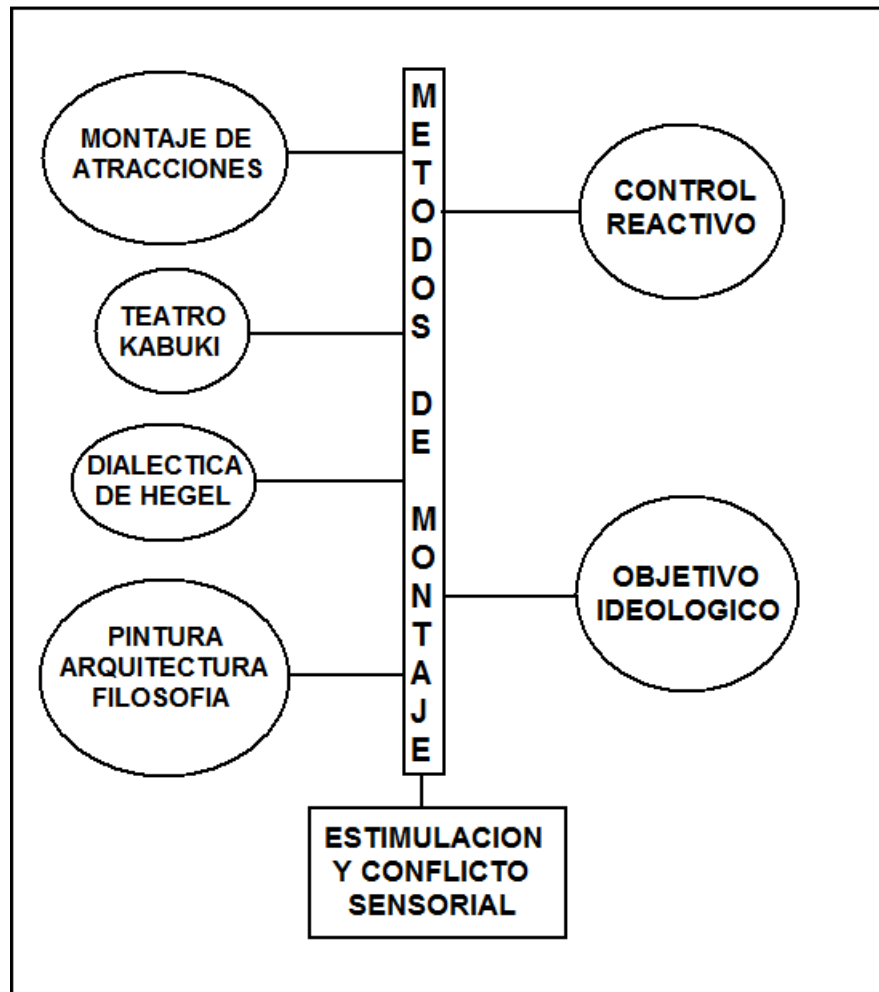
---

<sup>8</sup> Op. cit., p. 101.



En *Alexander Nevsky* (1938), Eisenstein construye primeramente la banda visual y luego, sobre el producto terminado, Serguei Prokofiev, compone la música. Esta variante permitió a Eisenstein dedicarse a trabajar primeramente el montaje visual, para explotar de forma autónoma su movimiento externo y su composición. La escena de la víspera de la batalla del hielo se monta con doce planos. Para ello Eisenstein elabora un cuidadoso guión definiendo los momentos claves de la imagen y la manera cómo deberán ser acompañados por la música, articulando así un proceso de combinación interna audiovisual. En el cambio entre los fotogramas 3 y 4 el efecto dramático de la imagen es finalmente modelado por el incremento de la intensidad de la música. Los cuatro acordes que preceden al instante de sincronización definen un incremento de tensión progresivo. Pero durante su desarrollo van coincidiendo con las localizaciones de la mirada sobre los puntos de interés relevantes de la imagen. Es decir que cuando, en el fotograma 3 la imagen muestra una acción que se desplaza hacia la derecha la música reproduce sonoramente este movimiento y este giro es plenamente coincidente en el fotograma 4, donde la imagen posee una composición completamente lineal horizontal, al igual que el sonido que en el mismo instante del corte baja su intensidad al nivel mínimo. Esta fusión, según Eisenstein, corresponde al mismo tiempo con el movimiento, la evolución emocional de la secuencia y compone por la fusión un campo semántico sensorial común entre la imagen y el sonido. Es más, los rasgos tonales de la música se van adecuando o amoldando exactamente según las necesidades expresivas de la secuencia, del mismo modo, por ejemplo que en la ópera el tema musical interviene remarcando una atmósfera o una determinada actitud del personaje.

Anclados directamente o no, los métodos de montaje de Eisenstein conjugan una amplia variedad procedimientos asociativos audiovisuales dotados de diferente nivel de complejidad, articulación e interpretación siguiendo diferentes esquemas teóricos y conceptuales. Como puede verse en el siguiente diagrama, en la parte izquierda se observan los diferentes modelos estéticos y corrientes de pensamiento, en base a los cuales Eisenstein configura los métodos de montaje. Estos métodos intervienen como «mecanismos retóricos» para producir sentido de la información expuesta y generar determinados efectos en los espectadores.



*Referentes estéticos del modelo teórico de montaje de Eisenstein*

Recurriendo a cualquiera de estos métodos el cineasta registra la realidad objetiva y la convierte en renovada materia significativa utilizando el vehículo de la ficción. Así evalúa formas y contenidos, adopta decisiones para articular y correlacionar significativamente diferentes valores y atributos expresivos relevantes. En la medida que sea capaz de apropiarse de una sensibilidad suficiente para ir descubriendo y componiendo con aquellas piezas o trozos de realidad, será capaz también de fusionarlos para producir con ellas conjuntos altamente significantes para el observador. Este concepto representa el eslabón del modelo. Es la clave principal de su teoría y todos sus escritos desarrollan procedimientos y técnicas orientados a mejorar finalmente la capacidad expresiva y comunicativa del discurso fílmico; porque en definitiva, para Eisenstein, la teoría es un ir y venir mediante la práctica de la realización. Así mide sus resultados, se nutre de ella e inclusive se permite redefinirla de acuerdo con sucesivas experiencias. Podemos decir, en definitiva, que la suma de todos estos factores permite validar la eficacia de los procedimientos narrativos y a través de su control podrá optimizarse o hacerse más sencilla la expresión y la comunicación de ideas que es el motivo último del cine como arte o medio de expresión de ideas y pensamientos.

## **Referencias**

- ANDERSON, J. (1996): *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- BAZIN, A. (1957): *Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du Cerf, 1958-1962, Paris.
- EISENSTEIN, S. M. (2001) Montaje (1937) en *Hacia una teoría del montaje* (vol. 1), Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona.
- EISENSTEIN, S. M. (2001) Montaje (1938) en *Hacia una teoría del montaje* (vol. 2), Paidós Comunicación 116 Cine, Barcelona.
- EISENSTEIN, S. M. (1999): Métodos de montaje (1929) en *La Forma del cine*, Edit. Siglo XXI, Madrid,
- EISENSTEIN, S. M. (1999) La cuarta dimensión fílmica (1927) en *La Forma del cine*, Edit. Siglo XXI, Madrid.
- EISENSTEIN, S. M. (1999): El montaje de atracciones (1923), en *El Sentido del cine*, Edit. Siglo XXI, Madrid.
- EISENSTEIN, S. M. (1985): Fuera de cuadro (1929), en *Cuadernos de cine* (1985; nº5-6).
- MITRY, J. (2002): *Estética y psicología del cine* Edit. Siglo XXI, Madrid.

ISSN 2340-2109