



EL MONTAJE ES LA ESENCIA:

Sergei Eisenstein

ALEJANDRO MARTÍNEZ

El montaje es la esencia del cine, dirían algunos. Pudovkin (1956) consideraba que “para el director cada plano del film terminado cumple el mismo propósito que la palabra para el poeta (...) el montaje es el lenguaje del director de cine”. Detrás de cada cuadro por segundo hay una compleja selección de tomas cuya totalidad da como resultado una película con su significación. En los inicios del cine, los pioneros del celuloide tuvieron que analizar la naturaleza del nuevo lenguaje, encontrarle una gramática, una sintaxis y, por qué no, una semántica. Uno de los puntos relevantes de la obra de Sergei Eisenstein (1898-1948) está en su teoría del montaje.

A esta teoría Eisenstein la llamó *el montaje de atracciones*. Consiste en eliminar todo elemento narrativo para articular elementos abstractos. Para este cineasta, el montaje tiene las siguientes funciones: formular los movimientos más abstractos y sus configuraciones plásticas más informales; formular los procedimientos y enunciados de mayor fuerza, y construir un espacio que no sea narrativo, sino ceremonial.

El autor de *¡Qué viva México!* (1931) provenía del teatro. Participó activamente en el *Proletkult theater*, movimiento que buscaba renovar el arte buscando que éste fuera un medio para despertar la conciencia social. De ahí que su teoría del montaje estuviera marcada por la dialéctica marxista.

EISENSTEIN SABE SERVIRSE DE LAS COSAS

La técnica de Eisenstein radica por entero en la habilidad de su relación con el público. Antes de saber servirse de las cosas sabe cómo podrá servirse del público. La experiencia y la sensibilidad de Eisenstein consisten en esta capacidad de previsión que le viene de la plena conciencia de la tradición del espectáculo, pero también de previsiones reales sobre la emotividad o inteligencia del espectador (Abruzzese, 1974: 236).

Como Eisenstein busca con sus películas crear un efecto dialéctico, en su trabajo es muy importante la relación con el espectador. Por ejemplo, en *El acorazado Potemkin*, las tomas han sido seleccionadas para crear un efecto muy particular, un efecto que podríamos llamar patético para llevar al espectador a una catarsis ideológica. Eisenstein selecciona cada elemento del montaje para darle una carga metafórica. Esos elementos son, en *El acorazado...*, el pelotón disparando sobre las masas, la mujer subiendo las escaleras de

Odessa con su hijo muerto mientras le impreca a los soldados, la multitud huyendo de éstos, la carreola cuesta abajo, las estatuas de los leones, entre otros.

Los elementos enunciados son usados con tal matiz, que sólo queda decir que Eisenstein sabe servirse de las cosas: con el pelotón de soldados presenta la opresión social; con la imagen de la mujer y la carreola presenta a la sociedad oprimida y con las estatuas de los leones representa a la revolución socialista que se despierta dispuesta a derrocar a la opresión. De ahí que el montaje en la teoría de Eisenstein tenga un principio dramático¹. Ese principio dramático lleva al espectador a combinar cada célula de celuloide como una superposición de sentido. De ahí que la carga que le da este realizador a su montaje sea enteramente simbólica:

En el estruendo de los cañonazos de Potiomkin, un león de mármol salta, en señal de protesta por el derramamiento de sangre, en los escalones de Odessa. Formada por tres tomas de leones de mármol inmóviles en el palacio de Alupka en Crimen: un león durmiendo, un león que despierta y un león que se levanta. El efecto se logra mediante un cálculo correcto de la longitud de la segunda toma. Su superposición en la primera toma produce la primera acción. Esto establece el tiempo para imprimir en la mente la segunda posición. La superposición de la tercera posición en la segunda produce la segunda acción: el león finalmente se levanta (Eisenstein: 1986: 58).

¹Tomemos en cuenta la siguiente cita de su ensayo seminal *Una aproximación dialéctica a la forma del cine*: “El montaje es el medio de desarrollar una idea con la ayuda de tomas aisladas, el principio ‘épico’. No obstante, en mi opinión el montaje es una idea que surge del choque de las tomas independientes —tomas incluso opuestas una de otra: el principio dramático” (Eisenstein, 1986: 51).

COMO EISENSTEIN BUSCA CON SUS PELÍCULAS CREAR UN EFECTO DIALÉCTICO, EN SU TRABAJO ES MUY IMPORTANTE LA RELACIÓN CON EL ESPECTADOR

Eisenstein creyó firmemente en sus teorías del montaje, de ahí que su error estuviera en su ingenuidad, pues fuera de crear conciencia de las atrocidades, en casos como *Octubre* no pasó del mero panfleto (*Octubre* es un panfleto pagado por el gobierno soviético por el aniversario de la Revolución rusa; no obstante este dato, no se pueden dejar de lado algunos momentos de verdad geniales del filme).

EISENSTEIN SABE CÓMO VALERSE DE LAS COSAS

Tomemos como partida que para Pudovkin todo objeto tomado por la cámara es un objeto muerto y que sólo con la edición puede tomar vida². Añadamos que para Eisenstein los objetos de una toma forman parte de una especie de ideograma dentro de un conjunto de células. Esas células nos dan por conjunto una dialéctica filmica, un espacio ceremonial donde las fuerzas del materialismo dialéctico le dieran al obrero las posturas ideológicas para poder estar del lado correcto. Eisenstein sabía cómo valerse de las cosas. Sabía cómo tomar elementos aislados y darles un sentido distinto, atraerlos al proceso dialéctico y poner de manifiesto su sentido latente.

UNA ORTODOXIA PARA EL CINE (A MANERA DE DISOLUCIÓN A NEGRO)

La ortodoxia marcó la obra de Eisenstein. Este realizador creía firmemente que el cine debía ser un arma más de la revolución proletaria. Creía que el cine debía ser la combinación perfecta de arte y ciencia y

² Los teóricos rusos del cine en su mayoría dejaban de lado otros elementos como la actuación y el vestuario. Sólo tomaban en cuenta los elementos que les servían para la construcción de su encuadre.

que, tenía que ser la más elevada de todas las artes. No es casual que Eisenstein en su ensayo *Aproximación dialéctica a la forma del cine* cite unas palabras de Lenin: “el cine, la más importante de todas las artes” (Eisenstein: 64).

Toda ortodoxia lleva al fracaso de los postulados, pues no deja lugar para la labor individual del creador y, en este caso, del cineasta. Quizá por eso la obra final de Eisenstein esté marcada por la falta de certeza³ entre sus rodajes y sus postulados teóricos. Pues en trabajos como *Alejandro Nevsky* (1938) e *Iván, el terrible* (1944) se nota la forzada inclusión de sus teorías o dejadas de lado como en *Iván, el terrible*. Obras como *El acorazado...* demuestran la importancia de Eisenstein como un pensador del cine más que como un gran creador. Su legado está en las escaleras de Odessa, quizá su más memorable escena, claro ejemplo de una obra inclusiva y como un montaje, celular. El montaje lo era todo para este realizador, no pudo ver que los otros elementos del lenguaje cinematográfico también contaban. Quizá si no hubiera sido tan ortodoxo ☹

Bibliografía

- Abruzzese, Alberto (1974). *La imagen filmica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
Eisenstein, Sergei (1986). *La forma del cine*. México: Siglo XXI editores.
V.I Pudovkin (1956). *Argumento y montaje: bases de un film*. Buenos Aires: Futuro.

³ Es curioso también el caso de Lars von Trier, pues también propuso una ortodoxia filmica, pero de la cual sólo se sirvió para hacer un filme: *Los idiotas*; posterior a ese filme afirmaría que hacer una película dogma era prácticamente imposible.

TOMEMOS COMO PARTIDA QUE PARA PUDOVKIN TODO OBJETO TOMADO POR LA CÁMARA ES UN OBJETO MUERTO Y QUE SÓLO CON LA EDICIÓN PUEDE TOMAR VIDA