

VENTURA

100 ARTÍCULOS SELECCIONADOS



La teoría soviética del montaje

Juan Pérez Ventura

FECHA DE PUBLICACIÓN ORIGINAL: 3 de septiembre de 2020

FECHA DE LA PRESENTE EDICIÓN: 12 de noviembre de 2024

compra el libro completo en vaventura.com/libro

La teoría soviética del montaje

En los inicios del cine muchas técnicas aparecieron de manera casual, descubiertas porque la cámara se había quedado encendida grabando o porque la lente estaba manchada. La teoría soviética del montaje es el primer movimiento dentro del cine que busca de manera consciente nuevas formas de hacer en el Séptimo Arte. Los realizadores soviéticos pasaron más tiempo estudiando que rodando, y así descubrieron algo tan importante que, un siglo después, sigue utilizándose.

Muy influidos por la filosofía de Hegel y Marx (la creación de tesis, antítesis y síntesis) y los descubrimientos psicológicos de Pávlov (el aprendizaje por asociación), los directores soviéticos encontraron en las técnicas de montaje la herramienta perfecta para transmitir ideas a través de la gran pantalla. Llegaron a una conclusión: el cine adquiere su verdadero poder y significado a través del modo en el que se editan los planos (su orden, duración, repetición, ritmo...), es decir, a través del montaje.

En Estados Unidos, Francia y Reino Unido, principales centros de producción cinematográfica, se apostaba por la continuidad como forma de expresión y lenguaje para contar historias y tratar de ocultar el artificio del proceso cinematográfico (para dar la sensación de que toda la acción tenía lugar de manera continua, pese a que las tomas se hubieran grabado durante varias semanas o de manera desordenada). A ojos del espectador, la trama duraba el tiempo que se proyectaba en pantalla, y tenía un sentido lógico. Esta base del cine fue desarrollada por D. W. Griffith.

Cuando en 1916 llegó a las salas rusas *Intolerancia*, una de las obras maestras del director estadounidense, el teórico Lev Kuleshov quedó maravillado y se dedicó a diseccionarla, fotograma a fotograma, cambiando el orden de las escenas para experimentar. Dos años después Kuleshov presentó su primera película, *El proyecto del ingeniero Prait*, en la que aparecen acciones paralelas, primeros planos con intención dramática y hasta algún flashback. Durante este rodaje Kuleshov comprendió realmente la potencialidad del montaje y planteó una hipótesis: el significado de una escena cambia en función de cómo se ordenen los planos.

Kuleshov probó su teoría mediante un célebre experimento en el que pedía a los espectadores que adivinaran qué sentía un actor en diferentes proyecciones. La primera consistía en dos planos: la cara inexpresiva del actor y un plano de comida. En la segunda proyección aparecía la misma toma de la cara con el mismo gesto inexpresivo y después se veía un ataúd con una niña muerta. En la ter-

cera proyección volvía a aparecer la cara inexpresiva y después una mujer joven tumbada en un sofá. Aunque el actor mostraba siempre la misma cara, los espectadores le daban un significado diferente en cada ejemplo. En el primero decían que el actor tenía hambre, en el segundo que estaba triste y en el último ejemplo aseguraban que el actor se sentía atraído por la joven. Kuleshov demostró así que la mente da significados diferentes a un mismo plano (la cara inexpresiva del actor) en función del montaje (los planos que se suceden).

El teórico soviético no se quedó en el descubrimiento del ahora llamado "efecto Kuleshov", sino que además desarrolló la idea de la "geografía creativa", técnica para conseguir que dos escenas rodadas en localizaciones totalmente diferentes se unan a través del montaje aparentando compartir un mismo espacio. Kuleshov demostró así que el cine como arte podía trascender el espacio y el tiempo, lo cual supuso una evolución del montaje de continuidad propuesto en Occidente y limitado a la lógica del teatro.

En 1919 se creó el Instituto Pansoviético de Cinematografía (VG IK, por sus siglas en ruso), la primera escuela de cine del mundo. Aunque su intención fue principalmente política, para influir en la opinión pública mediante la agitación y la propaganda (la estrategia conocida como *agitprop*), también funcionó como un centro de experimentación e innovación de las técnicas cinematográficas, gracias especialmente al departamento llamado El Laboratorio, un grupo de trabajo por el que pasaron el propio Kuleshov, Serguéi Eisenstein o Vsévolod Pudovkin.

El alumno más aventajado del VGIK fue Eisenstein, el primer gran teórico del cine. Antes de presentar sus obras maestras, el joven de 25 años escribió el influyente ensayo *Montaje de atracciones* (1923), un texto en el que diferenciaba hasta cinco categorías dentro de las técnicas de montaje: montaje métrico (en el que la tensión se genera alterando la longitud de los planos), montaje rítmico (se realiza teniendo en cuenta el contenido de los planos), el montaje tonal (se juntan dos o más planos de temática similar para reforzarlos mutuamente y consolidar la idea que comparten), montaje armónico (que combina de manera equilibrada varias tomas de tono diferente) y montaje intelectual, que supone la aportación más importante de Eisenstein. Este último tipo de montaje se basa en la yuxtaposición de dos imágenes sin relación para crear una tercera idea en la mente, una estrategia influida directamente por la corriente artística del simbolismo y basada en el aprendizaje por asociación del que hablaba Pávlov.

En abril de 1925 Eisenstein debutó con *La huelga*, un largometraje de 82 minutos en el que ponía en práctica sus teorías por primera vez. En diciembre llegó a las salas de cine *El acorazado Potemkin*, un éxito total que consagró al realizador a nivel internacional y se convertiría en su obra maestra. Para ambas películas Eisenstein decidió que el protagonista no fuera un individuo, como ocurría en el cine occidental, sino el pueblo llano como colectivo organizado. Durante el rodaje, el director se centró en dar a estas cintas un aspecto documental (para potenciar la verosimilitud de los hechos), mientras que en el proceso de edición, el objetivo era generar la ansiada síntesis hegeliana a partir de una gran cantidad de planos contrapuestos, casi siempre de soldados disparando y ciudadanos huyendo.

Pese a que los teóricos soviéticos apostaban por no esconder el montaje y presentar cortes entre planos poco discretos, lo que sí se hacía imperceptible era el proceso psicológico por el cual el público formaba ideas en su cabeza. Aunque el espectador creyera ser responsable de sus propias conclusiones, en realidad había sido la mano invisible del director a través del montaje quien había promovido determinadas asociaciones mentales. Normalmente quedaba bien claro el mensaje político que el público debía incorporar a su ideología (régimen anterior malo, régimen actual bueno), pero no siempre se conseguía transmitir con claridad. Es el reproche que las autoridades soviéticas hicieron a Eisenstein por *Octubre* (1928), un homenaje a la revolución que se consideró demasiado complicada de entender para las masas.

El otro gran alumno del VGIK fue Vsévolod Pudovkin, que se alejó de las teorías propuestas por Eisenstein y defendió la importancia del guión por encima de todo y el protagonismo del individuo. Así, en *La madre* (1926) la historia la protagoniza una mujer, en *El fin de San Petersburgo* (1927) un campesino y en *Tempestad sobre Asia* (1928) un cazador. Las tres películas forman parte de la llamada Trilogía de la Revolución. Pudovkin creía que el montaje debía pensarse antes de empezar a rodar, mientras que Eisenstein lo abordaba una vez obtenidas las imágenes. Pese a sus diferencias, ambos firmaron en 1928 el *Manifiesto del sonido*, preocupados por la llegada de esta nueva tecnología al cine.

El tercer gran realizador soviético -si consideramos que Kuleshov fue principalmente un profesor y un teórico- después de Eisenstein y Pudovkin fue Dziga Vértov, que se centró en desarrollar el carácter documental del cine producido en la Unión Soviética. Si para los demás este rasgo era un añadido interesante que hacía más creíbles

las películas, para Vértov suponía el pilar fundamental del cine. El Séptimo Arte debía rechazar totalmente la ficción y deberse a la realidad más verdadera. Es lo que hizo con *El hombre de la cámara* (1929), cinta documental en la que retrata el día a día urbano presentando toda una serie de recursos y trucos de grabación adelantados a su tiempo. La idea de Vértov era que la cámara capturaba la realidad de manera objetiva, y que no era necesaria ninguna preparación previa al rodaje: había que empezar a grabar sin puesta en escena, sin decorados, sin guión, sin actores profesionales... y luego en el proceso de montaje se unificarían esos "fragmentos de realidad", como él los llamaba. A esta corriente documentalista de Vértov se unieron otros realizadores soviéticos como la rusa Esfir Shub.

La escena del montaje soviético tuvo más nombres propios, como la pareja directores Grigori Kózintsev y Leonid Trauberg, que con el thriller *La rueda del diablo* (1926) demostraron que la producción nacional podía superar la temática histórico-política, o Alexander Dovzhenko, cuya trilogía ucraniana recibió el aplauso de la crítica occidental. De los títulos que la componen, *Zvenigora* (1928), *Arsenal* (1929) y *Tierra* (1930), es esta última la que se considerará una obra maestra.

Precisamente en 1930 quedaba ya poco del espíritu de Kuleshov y Eisenstein en el cine soviético. Bajo el mando único de Stalin se adopta una nueva estética, la del realismo socialista, que se alejaba de las cuestiones psicológicas del montaje soviético y se centraba en una exaltación clara de personalidades y valores concretos. El realismo socialista no dejó margen a los directores para innovar, y las corrientes vanguardistas de los años treinta no pudieron influir en el cine de la Unión Soviética.

Pese a tener un breve recorrido temporal en su país de origen, la teoría soviética del montaje pasó a formar parte rápidamente de la práctica cinematográfica en todo el mundo. Cambió la forma de hacer películas, desarrolló el lenguaje cinematográfico moderno y confirmó al cine como un arte diferenciado de las demás. Lo que el propio Lenin reconoció abiertamente ("De todas las artes, la más importante para nosotros es el cine") es ahora un secreto a voces: sería de ingenuos pensar que la difusión de ideología a través de la gran pantalla es algo de épocas pasadas. Cada vez que vemos una película estamos siendo manipulados.

Octubre (1928) Eisenstein

plano 1: personas corriendo



plano 2: soldado disparando

Por separado los dos planos podrían significar cualquier cosa, la gente podría estar corriendo porque hay un terremoto y el soldado podría estar en primera línea del frente en una batalla. Sin embargo colocándolos uno a continuación inmediata del otro no queda duda: los disparos se dirigen hacia la multitud que se congrega en la calle. La expresión del soldado ayuda también a identificar quién es el malo de la película.

La huelga (1925) Eisenstein

La escena final de *La huelga* hace una interesante yuxtaposición de planos que llevan al espectador a asociar la matanza de una vaca con la represión de una huelga obrera por parte de las autoridades zaristas. Un ejemplo de simbolismo.



A ojos de un espectador del siglo XXI el montaje propuesto por los realizadores soviéticos puede ser algo infantil y obvio. Sin embargo en el momento de su desarrollo supuso todo un descubrimiento. Con el montaje de atracciones los directores adquirían un enorme poder sobre el público, al que podían sugestionar a su voluntad.