

Sergei Eisenstein

La cuarta dimensión fílmica

- **Montaje ortodoxo es el montaje sobre el dominante.** Combinación de tomas según sus indicaciones dominantes (tempo, longitud, tendencia principal dentro del cuadro, etc.).
- Las indicaciones dominantes de dos tomas lado a lado producen: una interrelación conflictiva que da por resultado en una; o en otra un efecto expresivo.
- Dominante, no es independiente, absoluto e invariablemente estable. Hay medios técnicos para tratar la toma de manera que su dominante pueda hacerse más o menos específico, pero nunca absoluto.
- Características del dominante son variables y muy relativas. Una revelación de características depende de la combinación de tomas que a su vez depende del dominante.
- Es aconsejable colocar la toma identificadora lo más cerca posible del inicio de la secuencia.
- La imagen fílmica siempre puede tomar significados múltiples. Y puede ser leído solo en yuxtaposición. Obtiene significado e importancia cuando se combina.
- Lo viejo y lo nuevo (peli) no fue editada como el montaje ortodoxo (según dominantes particulares); sino mediante un método de igualdad democrática de derechos para todas las provocaciones o estímulos, como un conjunto.
- El dominante no es el único estímulo de la toma. El estímulo central es siempre sostenido por un complejo de estímulos secundarios. Como en la acústica, SUBTONOS Y SOBRETONOS.
- En combinaciones que explotan estas vibraciones colaterales, podemos lograr de manera completamente análoga a la de la música, el complejo visual sobretonal de la toma.
- **Estímulo total mediante todos los estímulos. Eso es el complejo del montaje original dentro de la toma, que surge del choque y la combinación de los estímulos individuales inherentes a ella.**
Estos estímulos son heterogéneos en cuanto a sus naturalezas externas, pero su esencia reflejo-fisiológico los coloca en una unidad de acero. Fisiológico en el sentido de que dichos estímulos son psíquicos en la percepción, es simplemente el proceso fisiológico de una mayor actividad nerviosa.
- Un todo como una unidad compleja de las manifestaciones de todos sus estímulos.
- Método Kabuki. La indicación básica de la toma puede considerarse como el resumen final de un efecto en la corteza del cerebro como un todo, independientemente de los caminos por los cuales los estímulos acumulados han sido colocados juntos. De este modo, la calidad de los totales puede clarse lado a lado en cualquier combinación conflictiva, revelando así posibilidades enteramente nuevas de soluciones de montaje.
- Lo viejo y lo nuevo es la primer película editada con el principio del sobretono visual.
- Montaje sobretonal → oposición directa al dominante.
- Muchos casos de combinaciones de montaje tonal y sobretonal.
- Secuencias hechas de trozos perfectamente uniformes en longitud. Matices rítmicos. Está dirigido sobre las vibraciones psicofisiológicas.
- El sobretono visual demostró ser una pieza real, un elemento real de una cuarta dimensión. (el tiempo añadido a las tres dimensiones?)
- No podemos reducir las percepciones auditiva y visual a un común denominador. Son valores de dimensiones diferentes. Pero el sobretono visual y el sobretono de sonido sí son valores de una sustancia medida aisladamente. Ya que, si el cuadro es una percepción visual y el tono es una percepción auditiva, tanto los sobretonos visuales como los auditivos son una sensación totalmente fisiológica, y en consecuencia son de una misma especie.
- El sobretono musical o visual no es lo oigo o lo veo, sino lo siento.

Métodos de montaje

Métodos de montaje, son una acumulación cuantitativa de un atributo que da un salto dialéctico y comienza a funcionar como un nuevo atributo cualitativo.

Montaje métrico

- **Longitud absoluta de los trozos. Están unidos de acuerdo con sus longitudes.**
- Fórmula-esquema que corresponde a un compás de música. La realización está en la repetición de estos compases.
- La tensión se obtiene mediante el efecto de la aceleración mecánica.
- Ritmo, no necesariamente deba reconocerse como parte de la impresión percibida. Al contrario, aunque irreconocible, es indispensable para la organización de la impresión sensual. Su claridad puede armonizar el ritmo del filme y el ritmo del público. Sin tal armonía puede no haber contacto entre ambos.
- Sobrecomplejidad del ritmo métrico produce un caos de impresiones en vez de una tensión emocional precisa.
- Un tercer uso del montaje métrico, yace entre sus dos extremos de simplicidad y complejidad: alternando dos trozos de distinta longitud según los dos tipos de contenido de los trozos.

- En el montaje métrico, el contenido dentro del cuadro está subordinado a la longitud absoluta del trozo. Por lo tanto sólo se considera lo ampliamente dominante del contenido-carácter del trozo, osea las tomas.

Montaje rítmico

- Al determinar la longitud de los trozos, el contenido dentro del cuadro es un factor con derechos iguales a considerar.
- La determinación abstracta de las longitudes de los trozos da lugar a una **relación flexible de las longitudes reales. La longitud real no coincide con la longitud del trozo determinada matemáticamente de acuerdo a la fórmula métrica. Aquí su longitud práctica proviene de los detalles del trozo y de su longitud planeada de acuerdo con la estructura de la secuencia.**
- **Es el movimiento dentro del cuadro lo que impulsa el movimiento de montaje de imagen a imagen.**
- Tal montaje métrico es perfectamente adecuado para soluciones de tiempo de marcha, igualmente simples. Pero para necesidades rítmicas más complejas es inadecuado.
- Cuando en un caso así se aplica forzosamente, encontramos un montaje fallido

Montaje tonal

- En el montaje tonal se percibe el movimiento en un sentido más amplio. **El concepto de movimiento abarca todas las emociones del trozo del montaje. Aquí el montaje se basa en el sonido emocional del fragmento, de su dominante. El tono general del trozo.**
- Múltiples elementos agudamente angulados dentro del cuadro, en comparación con otros elementos de forma. Tonalidad gráfica.
- El montaje está basado en el sonido emotivo dominante de los trozos (en vibraciones rítmicas que no afectan las alteraciones espaciales).
- Puede haber un dominante secundario rítmico.

Montaje sobretonal

- Se distingue del montaje tonal por el cálculo colectivo de todos los atractivos del trozo. Explicado arriba.

- Estas cuatro categorías son métodos de montaje. Se convierten en construcciones de montaje propiamente cuando entran en relaciones de conflicto mutuamente. Crecen una orgánicamente de la otra.

- Pictoricismo de la construcción de montaje: el conflicto debe ser resuelto dentro de una u otra categoría de montaje, sin permitir que se convierta en una de las diferentes categorías de montaje.

- Impresión de diversas formas de montaje en el complejo psicofisiológico de la persona que está percibiendo:

- La categoría métrica está caracterizada por una vigorosa fuerza de motivación. Es capaz de impulsar al espectador a reproducir exteriormente la acción percibida.
- La categoría rítmica, primitiva-emotiva. El movimiento aquí está calculado más sutilmente, porque aunque la emoción es también un resultado del movimiento, es el movimiento el que no es simplemente un cambio primitivo externo.
- La categoría tonal, melódica-emotiva. El movimiento, se convierte claramente en una vibración emotiva de un grado aún más alto.
- La categoría sobretonal -un flujo fresco de fisiologismo puro- reproduce en su grado más alto de intensidad la primera categoría, adquiriendo nuevamente un grado de intensificación mediante la fuerza de motivación directa.

Montaje intelectual

- No es por lo general de sonidos sobretonales fisiológicos, sino de sonidos y sobretonos de tipo intelectual, es decir el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes.
- La calidad gradual está determinada aquí por el hecho de que no hay diferencia en principio entre el movimiento de un hombre meciéndose bajo la influencia de un montaje métrico elemental y el proceso intelectual dentro de él, ya que el proceso intelectual es la misma agitación, pero en los centros nerviosos superiores.
- Se produce de la misma manera a través de los tejidos de los sistemas nerviosos superiores del pensamiento.
- La quinta categoría es el sobretono intelectual.
- El principio emotivo es universalmente humano, el principio intelectual está profundamente matizado por la clase.
- Esto no es aún el cine intelectual, el cine intelectual será aquel que resuelva el conflicto-yuxtaposición de los sobretonos fisiológicos e intelectuales.

Montaje, 1938

- Hubo un período en nuestro cine en el que se decía que el montaje lo era todo. Ahora finaliza el período y se considera nada.
- El montaje es una parte imprescindible de la obra cinematográfica.
- Ante nuestras películas se alza la misión de hacer el relato no sólo con coherencia lógica, sino precisamente con el máximo de emoción → Montaje, es un fuerte punto de apoyo en la solución de este problema.
- Por qué montamos? No sólo por no disponer de una película infinitamente larga, y estando condenados a la limitación de la película nos vemos obligados a pegar de vez en cuando un trozo con otro de la misma. Jugando con los trozos de película

descubrieron una calidad: **dos trozos, cualesquiera, puestos uno junto a otro, se unen indefectiblemente en una nueva idea, surgida de esta contraposición como nueva calidad.** (Esto no es meramente cinematográfico).

- **La contraposición de dos fragmentos de montaje no se parece a la suma de ellos, sino al producto.**
- A partir de la contraposición de **dos imágenes plásticamente** representadas: resulta un nuevo concepto, **una imagen nueva.**
- A que había que prestar la máxima atención para que ambos extremismos recobraran la norma? Había que **prestar atención** a lo fundamental que en el mismo grado determina **tanto el contenido del interior del cuadro, como la contraposición compositiva de los contenidos independientes entre sí, es decir el contenido del todo, de lo común, de lo que une.**
- Un extremismo consistía en dejarse llevar por los problemas de la técnica de la unión (los métodos del montaje). El otro en los elementos que unían (el contenido del cuadro).
- Cada fragmento de montaje existe ya no como algo incoherente, sino que se manifiesta como cierta representación parcial del tema único común que en igual medida impregna todos los fragmentos. La contraposición de tales detalles parciales en determinadas estructuras del montaje hace surgir, engendra en la percepción aquello común que engendró cada parte, y las une en un todo, es decir, en la imagen sintética, en la que el autor, y tras él, el espectador sienten el tema dado
- La plasmación A y la plasmación B deben ser elegidas de tal forma de entre todos los rasgos posibles del interior del tema que se desarrolla, deben ser buscadas de manera que la contraposición de ellas y no de otros elementos suscite en la percepción y en los sentimientos del espectador la imagen más exhaustivamente plena del propio tema.
- La imagen de tal cosa (ej tiempo) incluye todo un enjambre de ideas vinculadas con lo que se ve en la imagen. Ej del reloj.
- **Aparecen en la memoria todos los cuadros de todos los acontecimientos que se relacionan con eso que vemos.**
- **De todos estos cuadros, se forma la imagen, el concepto general del tema.**
- Más adelante entran en función las leyes de la economía de la energía psíquica. Se opera una **condensación**, se establece una vinculación directa e instantánea entre lo que vemos y la percepción de la imagen a que corresponde. Sólo percibimos el principio y el fin del proceso.
- Nos interesa el **cuadro pleno de la formación de la imagen a base de las representaciones.** Ese mecanismo de la formación de la imagen nos interesa porque ese mecanismo de su formación en la realidad, naturalmente, sirve de modelo de lo que en el arte es el método de creación de las imágenes artísticas.
- En el recuerdo hay dos etapas sumamente esenciales: primero la formación de la imagen, segundo el resultado de esa formación y su significación para el recuerdo.
- Tal es la práctica de la vida, a diferencia de la práctica del arte. Al pasar a la esfera del arte, vemos distintamente el desplazamiento del acento. La obra de arte trata de lograr el resultado, pero toda la sutileza de sus métodos la dirige al proceso.
- La obra de arte concebida dinámicamente, es el proceso de la formación de las imágenes en los sentimientos y la razón del espectador. En eso estriba la peculiaridad de la obra de arte realmente viva y su diferencia de la inanimada, en la que al espectador le comunican los resultados plasmados de cierto proceso operado de la creación, en lugar de atraerlo al proceso que se opera. Esa condición se cumple en todas las esferas del arte.
- **La obra de arte para crear la imagen tendrá que recurrir a un método de creación de una cadena de representaciones.**
- Las representaciones independientes convergen en la imagen.
- No es correcto suponer que si el artista actúa en un fragmento y el director no lo corta en planos, la estructura está exenta de montaje. En ese caso **el montaje hay que buscarlo en la propia interpretación del actor.**
- La autolimitación es lo principal que debe aprender el actor al pasar del teatro al cine. Arliss contrapone la representación remarcada (hiperbólica) a la autolimitación → reducir la acción a la alusión.
- Hoja de montaje, Diluvio de Da Vinci. Representación del cuadro sonoro-visual. Ejemplo en el que la simultaneidad aparente estática de la presencia de los detalles del inmóvil cuadro se aplicó absolutamente la misma selección de montaje, la misma consecuencia rigurosa de las contraposiciones de los detalles que en las artes temporales.
- El montaje tiene un fin realista en el caso de que los diversos fragmentos den en la contraposición del cuadro general, la síntesis del tema, es decir, la imagen que plasma el tema.
- Pasando de esa definición al proceso de creación, vemos que se opera de la siguiente manera. **Ante la mirada interior, ante la percepción del autor se perfila cierta imagen que plasma emotivamente del tema. Y ante él se alza la tarea de convertir esa imagen en dos o tres representaciones parciales que, en conjunto y en contraposición susciten en la conciencia y en los sentimientos de quien las percibe precisamente la imagen sintética de partida que se perfiló ante el autor.**
- Ante el actor se alza la misma tarea: expresar en dos, tres o cuatro rasgos de carácter o de acción, los elementos básicos, que en su contraposición crean la imagen íntegra concebida por el autor, el realizador y el propio actor.
- La imagen deseada no se da, sino que surge, nace. La imagen concebida por el autor, el realizador y el actor, fijada por ellos en los diversos elementos de la plasmación **vuelve a aparecer de nuevo y definitivamente en la percepción del espectador.**
- Cómo hay que escribir para que el hombre, surja de las páginas del relato acerca de él con la fuerza de la percepción física de su existencia, con la fuerza de convicción de su realidad semifantástica con que lo veo y lo percibo yo?:
El montaje ayuda a resolver este problema. La fuerza del montaje radica en que en el proceso de creación se incluyen las

emociones y el raciocinio del espectador. Al espectador le obligan a recorrer el mismo camino de creación que recorrió el autor al crear la imagen. El espectador no sólo ve los elementos representados, sino que siente también vivamente el proceso dinámico de la aparición y de la formación de la imagen como lo sintiera el autor. Eso es, al parecer, el mayor grado posible de acercamiento al logro de transmitir visualmente, en toda plenitud las percepciones y la concepción del autor, de transmitir las con la fuerza de la percepción física con que se alzaron ante el autor en momentos de labor creadora y de visión creadora.

- La fuerza de ese método radica también en que el espectador es arrastrado al acto creador en que su individualidad no sólo no es avasallada por la individualidad del autor, sino que se manifiesta hasta el fin de la fusión con la idea del autor, como se funde la individualidad del gran actor con la individualidad del gran dramaturgo en la creación de la imagen escénica. **Todo espectador, de acuerdo a su individualidad, a su manera, partiendo de su experiencia, de las entrañas de su fantasía, del tejido de sus asociaciones, de las premisas de su carácter, de su humor y de su condición social, crea la imagen en virtud de las representaciones que orientan con precisión, suscitadas por el autor, que le conducen inexorablemente al conocimiento y el sentimiento vivo del tema. Esta es la misma imagen concebida y creada por el autor, pero al propio tiempo es creada por el propio acto creador del espectador.**
- Cada espectador recibe la misma información pero en cada uno surge una imagen distinta, su significación.
- La imagen concebida por el autor se convirtió en carne y hueso de la imagen del espectador.
- El principio propio del montaje obliga a crear al propio espectador y precisamente a través de eso se logra la gran fuerza de la conmoción creadora interior en el espectador, que distingue a la obra emotiva de la lógica informativa del simple relato en la representación de los acontecimientos.
- **Interpretación del actor. Por medio de la fantasía, hacemos que aparezca ante nosotros toda una serie de situaciones o cuadros concretos correspondientes a nuestro tema. El conjunto de esos cuadros imaginados suscita en nosotros la correspondiente emoción, el sentimiento, la percepción que buscamos.** Al proceder así, el material de esos cuadros trazados por la fantasía será absolutamente distinto en dependencia con las particularidades de la imagen y del carácter de la persona que interpreta precisamente el actor en el momento dado.
- Para interpretar algo, se figura toda una serie de consecuencias que lo llevan a poder sentirse así.
- Se traza en su fantasía un sinnúmero de situaciones y cuadros en los que, en diferentes aspectos, emergerá el mismo tema.
- Sin esforzarse por representar el sentimiento mismo, se logra suscitarlo mediante la selección y la confrontación de los detalles y las situaciones conscientemente elegidos.
- Lo que importa es que la técnica de la creación reproduzca el proceso tal como se opera en la realidad, aplicado a las circunstancias particulares que nos presenta el arte.
- El secreto de la exposición emotiva (a diferencia de la información protocolaria), nos referimos al comienzo que es propia de la interpretación viva del actor, y del montaje vivo cinematográficos.
- Montaje y poesía.
- **No hay contradicción entre el método con que escribe el poeta, el método con que actúa el actor que lo plasma en su interior, el método con el que el mismo actor realiza las acciones en el interior del cuadro y el método por el que sus acciones, sus actos, como las acciones del medio que le circunda (en general todo el material de la película cinematográfica), rutilan y fulguran en manos del director a través de la exposición del montaje y la estructuración del film en su conjunto. Pues en la misma medida yacen en la base de todos ellos los mismos rasgos humanos vitalizadores y las premisas que existen en cada persona, lo mismo que en cada arte humano y vital.**

Jean Mitry

Formas y teorías del montaje

- El montaje consiste en poner una tras otra las escenas rodadas empalmándolas como corresponde y otorgando a cada una el tiempo que le conviene. De él dependen el ritmo y equilibrio del film.
- **Lo efectivamente creador del efecto de montaje, es decir lo que resulta de la asociación de dos imágenes que, relacionadas determinan una con otra, determinan en la conciencia de quien las percibe una idea, una emoción, un sentimiento ajenos a cada una de ellas.**
- Este efecto puede ser también obtenido a través de un travelling. En todos los casos se trata de yuxtaponer hechos, cosas o acontecimientos comprendidos en A y B.
- El efecto de montaje, que se haya en la base del lenguaje fílmico, no es más que la transposición de las implicaciones lógicas del lenguaje en que sujeto, verbo y complemento no tienen sentido sino relativamente entre sí.
- **La expresión verbal no es otra cosa que un montaje de palabras. La diferencia es que las palabras están al alcance del habla. Las imágenes deben estar constituidas.**
- El montaje es el arte de expresar y significar asociando los planos de manera que esta asociación ponga en funcionamiento una idea o un sentimiento, no podría decirse que todo cambio de plano, toda relación entre imágenes tiene o puede tener un efecto semejante.

- **El montaje asegura ante todo la continuidad del film.** Organizando la sucesión de los planos otorga a cada secuencia un sentido que no tendría si estuviese organizada de otro modo. Sentido dramático o psicológico en el desarrollo lineal del relato, no un sentido simbólico o alusivo.
- Sin embargo **Eisenstein y Pudovkin** procuraron hacia fines del mudo, **convertir a esta expresión simbólica en la forma esencial del lenguaje fílmico.** El desarrollo lógico de la acción no era a menudo más que un hilo conductor, una base temática que permitía y suscitaba efectos de montaje. Sin embargo los dos lo llevaron adelante de maneras muy distintas.
- El término de comparación que enriquece a la frase, puede ser semejante al símbolo visual nacido de alguna yuxtaposición concretada. La metáfora se agrega a la descripción; está incorporada en su desarrollo lineal y lo completa otorgándole un sentido particular.
Así es como **Pudovkin emplea la imagen símbolo. Esta es introducida en la continuidad lógica de la acción y subordinada a las condiciones del relato, aunque casi siempre mantenga el primer lugar en la significación de ese relato.** Esta es la forma de montaje que prevalece en toda construcción cinematográfica que tenga por objeto el desarrollo de un tema de carácter dramático o psicológico.
- **Eisenstein**, por el contrario, **si la imagen símbolo es incitada a proseguir el desarrollo de una idea a partir de una descripción cualquiera, lo es por una especie de desviación constante fuera o al lado de esta misma descripción.** Para él **el montaje consiste en crear, mediante la relación de dos imágenes, una emoción-choque, con el fin de determinar en el espíritu del espectador una idea, y a continuación un conjunto de ideas gracias a las cuales se puede conducir la obra hasta su fin emocional o dialéctico.**
- El símbolo no es, como en el montaje corriente, una imagen que interviene en la continuidad para modificar el sentido de la acción, sino una emoción-choque. La imagen elegida no está cargada de sentido por una implicación en que se refiera al drama, se le opone y provoca un contraste de donde nace una idea implicada por relación lógica entre hechos sin relación inmediata.
- **El orden de montaje es instituido en el guión técnico.** La construcción, el desarrollo de la acción, el ritmo, son algo determinado durante la concepción teórica del film. No puede haber montaje a posteriori, salvo en muy pocos casos ej noticiero.
- De las estructuras formales, de su elección y organización, depende toda la dialéctica del film.
- El montaje y el guión técnico son dos aspectos complementarios de una sola y misma cosa. Uno es de intención, el otro de aplicación, pero uno no se explica sin el otro. La única diferencia es que además del hecho de ser a la vez un premontaje y una prepuesta en escena, el guión técnico prevé la evolución de los personajes y de las circunstancias, organiza la estructura del relato.
- Cuatro formas de montaje de las cuales se desprenden otras.
- **Montaje narrativo:** no tiene otra finalidad que **asegurar la continuidad de la acción**, cualesquiera que sean las ideas expresadas o sugeridas a favor de los acontecimientos descritos. Instituido por los **estadounidenses**, es el más utilizado. Montaje de casi todos los films que cuentan una historia.
- **Montaje lírico: asegurando la continuidad narrativa, se sirve de esta continuidad para expresar ideas** o sentimientos que trascienden el drama. **Pudovkin.**
- **Montaje de ideas o montaje constructivo: Dziga Vertov.** Permite la elaboración total de un film en la mesa de montaje, **a posteriori.**
- **Montaje intelectual: Eisenstein.** Se propone **mucho menos que asegurar la continuidad de un relato** que construirlo, y menos expresar ideas a favor de este relato que determinarlas dialécticamente.
- Nunca son opiniones simplemente comunicadas o sugeridas por las imágenes al no ser la finalidad del arte, formalizar pensamientos, sino promover un acto de conciencia y suscitar la reflexión.
- **MONTAJE NARRATIVO:**
- Montaje invisible.
- El parcelamiento de los planos no tiene otra finalidad que analizar el acontecimiento según la lógica material o dramática de la escena.
- El espíritu del espectador se decide naturalmente por los puntos de vista que le propone el director.
- La forma no tiene otra finalidad que informar.
- Las cosas solo están ahí para contribuir al avance de la acción. Se convierten en símbolo sólo para favorecer la comprensión.
- Ritmo del relato y ritmo de los acontecimientos son arrastrados en un mismo impulso. Aunque la frecuencia de los planos pueda ser débil, el ritmo del relato es casi siempre rápido.
- **MONTAJE LÍRICO**
- Si el montaje contribuye al desarrollo del relato, la forma es analítica más que descriptiva. Procura informar pero también, y sobre todo, exaltar, magnificar. Los acontecimientos más significativos son fragmentados en una serie de planos muy cercanos, de modo que el montaje se presenta bajo todos los ángulos. Manera de girar al rededor de las cosas, no se pierde nada de lo que podrían llegar a revelar.

- Se trata de exaltar el valor propio de significativo de los signos.
- Primer plano. Objeto se convierte en la representación viva del concepto. Primer plano percibido más sensiblemente.
- La valoración del detalle es siempre resultado de una visión personal.
- Al mismo tiempo que el espectador experimenta el objeto, experimenta íntimamente la visión del autor. La identificación subjetiva es más completa que en todas las otras formas filmicas.
- Ritmo lento, se gira al rededor de las cosas explotándolas hasta el agotamiento, pero no se avanza. La acción se estanca. Es un arte que encuentra pretexto en el menor acontecimiento para convertirlo en motivo.
- Pudovkin habla de sus intenciones: Entre el acontecimiento mismo y su apariencia en la pantalla existe una diferencia bastante marcada. Precisamente esta diferencia es la que hace del cine un arte. La cámara se encarga de eliminar todo lo superfluo y de dirigir la atención del espectador de tal modo que éste no vea sino lo importante y característico.
 Cuando queremos comprender algo, comenzamos siempre por una ojeada general, y luego ampliamos nuestra comprensión en los detalles. De esto depende la forma de un film, de su facultad particular de dar una representación especialmente viva y precisa del detalle. La cámara se esfuerza por penetrar tan profundamente como sea posible hasta el corazón de cada imagen. Apresa cada cosa que pueda ver y luego la eterniza en la película. Gracias al montaje el film elimina el esfuerzo, convierte al espectador en un observador ideal, es el realizador quien lo convierte en tal.
 Mostrar algo como todo el mundo lo ve, es no haber realizado nada.
- MONTAJE DE IDEAS
- Dziga Vertov
- Este teórico se proponía apresar la realidad en vivo, por consistir para él el arte, en ordenar documentos seleccionados agrupándolos de tal manera que una nueva idea se desprendiese de numerosos hechos objetivos e independientes relacionados entre sí.
- Si es imposible hacer un film a posteriori cuando faltan piezas, no ocurre lo mismo cuando se trata de los montajes de noticias, invirtiéndose entonces el proceso creador. En vez de partir de una idea y de establecer los materiales necesarios para su expresión, se parte de una cantidad de materiales entre los que se opera cierta elección, guiada por una intención incierta. Luego, a partir de estos materiales y según las posibilidades que ofrecen, se expresan ciertas ideas relativas a esta intención.
- Se trata en suma, sirviéndose de documentos tomados en noticiarios, de yuxtaponer hechos que tienen evidente autenticidad, pero que no significan sino aquello que testifican. Se expresa entonces una idea que, sólo existe debido a esta relación.
- (Hay que excluir de este género los montajes de noticias, que no tienen otra finalidad que reconstruir el clima de una época considerando los hechos objetivamente, contando con el valor estrictamente documental de las cosas vistas sin construir ideas mediante su intervención.)
- Principios de Dziga Vertov llevan a crear necesariamente un espacio-tiempo ideal. Aúna tiempos y espacios bastantes alejados entre sí. El arte consiste en hacer de modo que las diferencias de tiempo y de espacio sean a tal punto insensibles que se tenga la impresión de que al pasar de una a otra imagen se pasa de un lugar a otro en un lapso bastante corto. **Espacio-tiempo homogéneo.** Mediante la fuerza del montaje se olvida la situación histórica y geográfica de los hechos verdaderos para no considerar ya sino una significación a la vez lógica y arbitraria impuesta por su relación inmediata.
- De todas las formas de montaje es la más abstracta. No solamente considera apenas un encadenamiento de ideas o de emociones intelectualmente provocadas, sino que, debido a que se refiere a actualidades, sólo causa efecto sobre elementos estrictamente informativos desprovistos de cualidades emocionales que no sean las de su contenido.
- El **plano general**, tiene una sequedad lógico-informativa. Nos convierte en estrictos observadores de las cosas que nos transmite y nos aleja del drama, pone cierta distancia. En el plano general, las partes desaparecen en medio de las múltiples relaciones que mantienen con las otras cosas. Las relaciones entre las cosas son más importantes que las cosas en sí. Un todo es necesariamente superior a la suma de sus partes, y se aprecia por que elementos idénticos pueden tener tantas significaciones como organizaciones diferentes, al diferenciarse cada vez de las relaciones.
 En el plano general entonces, debido a que son las relaciones de movimientos las que importan, la percepción se orienta hacia la comprensión más que hacia una toma de conciencia desprendida de la intelección.
- Si el **primer plano** es más concreto como percepción y más abstracto como intelección, el plano general es eminentemente concreto en el nivel del entendimiento lógico. Y lo es más cuanto que engloba un fragmento de espacio-tiempo más homogéneo, una realidad más objetiva.
 Resulta de ello que, entre el plano general largo y el plano detalle, los encuadres fílmicos no testifican solamente una diferencia de escala, como se cree generalmente, y tampoco un campo espacial más o menos extendido. Cada uno de ellos, constituyendo con lo dado representado una forma que les es propia, **actúa diferentemente sobre lo percibido y, por lo tanto, sobre la conciencia, sobre la emoción**, sobre el entendimiento.
- MONTAJE INTELECTUAL
- Se asemeja a los principios de Dziga Vertov, en el sentido de que, también aquí, se trata de expresar y significar mediante relaciones entre imágenes más que mediante una continuidad simplemente adicional. Se distingue en que, incluso si pertenecen a una realidad efectivamente vivida, los hechos relacionados entre sí son siempre vistos subjetivamente. Están reconstruidos y desarrollados en términos épicos.

- Pueden dividirse en estas teorías: Montaje de atracciones, montaje intelectual absoluto o cinodialéctica, y montaje reflejo.
- **MONTAJE DE ATRACCIONES**
- Kabuki: los japoneses, dirigiéndose a nuestros sentidos, cuentan con la totalidad de las sensaciones de nuestra conciencia. El kabuki desnuda el procedimiento de intercambio entre diferentes materias, entre diferentes categorías animadoras.
- Eisenstein y la experiencia con el ring.
- Introduciendo a los espectadores a la acción, esta doble representación no conducía a fin de cuentas sino a una dispersión del interés. No pueden seguirse perfectamente dos movimientos situados en dos planos diferentes y mostrados de frente en dos campos visuales distintos. Es preciso ir constantemente de uno a otro y perder siempre algo de uno o del otro.
- Como Eisenstein quería, los espectadores se hallaban en el mismo estado de espíritu que los personajes del drama, se tornaba inútil exponer, por medio de los actores, sentimientos ya experimentados por ellos. El interés dramático perdía todo su sentido. A fuerza de querer objetivar los sentimientos volviéndolos palpables, se desembocaba en subjetivarlos más intensamente en la conciencia del espectador. Esto no carecía de interés experimental pero, de este modo, se arruinaba la pieza. El esfuerzo de Eisenstein, por cautivante que fuese, no podía apuntar sino a la desteatralización del teatro.
- Montaje de atracciones, siendo éstas actos secundarios susceptibles de significar algunas ideas por su conexión con las escenas principales.
- Los fundamentos del teatro se revelaban incompatibles con el propósito del realizador. Había que hallar un medio de expresión más adecuado, existía: era el cine.
- Mayo 1923, Eisenstein deja la escena por la pantalla. Se propone: todos los elementos concurren a determinar en la conciencia del espectador la idea que se ha querido comunicarle, poniéndole en el estado de espíritu o en la situación psicológica que ha suscitado esta misma idea.
En lugar del reflejo estático de un acontecimiento -donde todas las posibilidades de expresión se mantienen en los límites del desarrollo lógico de la acción-, nosotros proponemos una nueva forma: **el montaje libre de atracciones arbitrariamente elegidas, independientes de la acción propiamente dicha (elegidas no obstante según el sentido de esta acción), concurriendo el conjunto a establecer un efecto temático final. Tal es el montaje de atracciones.**
- El efecto es sorprendente. Pero si la idea está significada, la verdad dramática es falsa, la autenticidad es traicionada.
- Es únicamente el artificio del director el que se impone, con el único fin de provocar una idea aprovechando el drama.
- Eisenstein habría de actuar a menudo, descuidando si no la autenticidad de los hechos, al menos la autenticidad del relato.
- **CINEDIALECTICA** o montaje intelectual absoluto
- Aspecto más intelectual y arbitrario del montaje.
- Eisenstein, hipnotizado únicamente por la idea, se descuidó; efectuaba montajes a posteriori sin haber previsto esos efectos en el guión técnico. Ejemplos en los que las cosas aparecen de repente y no tienen relación dramática, ni son parte de la misma diégesis a veces.
- La idea consiste en significar el sinsentido de su acción, de su vanidad, su absurdo. La realidad está falseada.
- Una de las enseñanzas que puede extraerse de los ejemplos mencionados, es que el *como* es imposible en cine, a menos que el término de comparación forme parte del espacio en el cual se halla lo comparado, o si está, de alguna otra manera, inserto en el drama propiamente dicho.
- En la frase, la imagen es puramente conceptual. Es una invocación a la conciencia del lector. Y no se sitúa en el mismo plano que la descripción. En el cine, por el contrario, está situada en el mismo nivel que la imagen de lo real, porque es imagen en sí, y como tal, objetiva y concreta tanto como en la primera. Pero es imagen de otra realidad situada en otro tiempo y en otro lugar. Ambas imágenes no pueden coincidir.
- Eisenstein dice que no se puede representar el calor mostrando un termómetro, que hay que dar su sensación física. No es una simple imagen la que puede provocar esta sensación, sino una correspondencia entre imágenes, una relación, un conflicto emocional.
- La metáfora no puede ser utilizada sino cuando se inscribe en la realidad concreta y cuando trasciende gracias a un momento privilegiado. Esta decantación, entonces, se convierte en encantamiento. Transfigura lo real, lo magnifica, lo amplifica. Pero si se olvida de la significación del contenido para no considerar más que esta abstracción y las ideas que engendra, entonces uno se hunde rápidamente en lo ilusorio y lo artificial.
- Montaje de atracciones (metáforas arbitrariamente elegidas e independientes de la acción dramática)
- Si en lugar de una sola pantalla suponemos varias, entonces se podría disponer de muchos cuadros, y por lo tanto de muchos espacios, de muchas líneas melódicas, de muchas continuidades posibles. Se advierte de inmediato que una puede ser armonizada o contrapunteada con la otra. Acción en la pantalla central, más importante; y en las pantallas laterales imágenes anexas yuxtapuestas que vengán a repercutir simbólicamente en las primeras.
- Ya no intervienen en el drama sino al lado, y al mismo tiempo.
- El efecto intelectual buscado, procurado por Eisenstein, es obtenido instantáneamente sin por ello tener que falsear la lógica de la representación, la autenticidad de los hechos. No era, el principio equivocado, sino imposible su aplicación en el marco del cine normal, el cual, por ser única y simplemente melódico, exige e implica las leyes de la continuidad melódica.

- Para Eisenstein el interés del montaje no consiste en un modo particular de producir efectos, sino en una manera de expresarse, un modo de comunicar ideas: determinar una idea mediante el choque de dos imágenes, despertar en la conciencia una serie de ideas que creen un estado afectivo y luego, gracias a los sentimientos provocados, suscitar un estado de espíritu, una participación del espectador en los pensamientos que se ha querido comunicarle. A tal punto que arrastrado por esta corriente, tenga la impresión de haberse adherido libremente al sentido general que del mismo se desprende, como si no debiese esta adhesión sino a su juicio, a su determinación personal y no a la elocuencia del narrador.
- Extraviado en un momento por los caminos de la teoría pura, habría de equivocar la ruta al bosquejar la cinodialéctica, que basada en la simbólica visual y lógica de las implicaciones, se preocupaba muy poco por lo dado representado.
- Eisenstein habría de reconocer sus errores: El error consistía en poner el acento principal en las posibilidades de la yuxtaposición, debilitando el hincapié que la atención del experimentador habría debido hacer sobre los elementos de la yuxtaposición. Me dejó llevar por lo que hay de inconexo en los componentes del montaje que, a su pesar, por hallarse yuxtapuestos por la voluntad del montador, engendran un tercer término y se vuelven correlativos. Y le prestaba menos atención analítica a la misma naturaleza de los elementos yuxtapuestos.
- ¿A qué habría que prestar atención para devolver estos dos excesos a lo normal?
Habría que volcarse sobre el elemento fundamental que asimismo determina el contenido interno de cada secuencia y la yuxtaposición de estos materiales, es decir, sobre el contenido del todo, del conjunto, de aquello que agrupa.
El primer exceso consistía en dejarse seducir por la técnica del empalme (el método de montaje); el segundo, por los elementos a montar (el contenido de la secuencia). Había que ocuparse aun más de la naturaleza de este principio unificador. Para esto sería preciso, en primer lugar, que el interés del experimentador no se encaminase hacia los casos paradójicos donde el todo, el conjunto, el resultado final, lejos de haber sido previsto, surge contra todo lo esperado. Habría que interesarse por los casos en que los elementos no son solamente correlativos, sino que el resultado final, el conjunto, el todo ha sido previsto, e incluso ha predeterminado los elementos tanto como las condiciones de su yuxtaposición.
Estos son los casos normales, habituales, los más generalizados. También aquí el conjunto surgiría como un tercer término. Pero el cuadro completo de la manera en que se determinan la secuencia, el montaje y el contenido de una y otra será más demostrativo y más evidente. Y son justamente estos casos los que ser revelan como típicos para el cine.
Considerando el montaje bajo este ángulo, tanto las secuencias como su yuxtaposición se hallan ubicadas en su relación verdadera. Más aún, la misma naturaleza del montaje, lejos de romper con los principios del realismo cinematográfico, se presenta como uno de los procedimientos más legítimos para hacer surgir el realismo del contenido.
- MONTAJE REFLEJO
- Al montaje de atracciones y a sus lamentables consecuencias, Eisenstein opondrá en Potemkin y en sus films siguientes lo que podría denominarse un montaje reflejo, utilizando solamente símbolos determinados por el contenido.
- **Un montaje de hechos significativos mantenidos y comprendidos en los límites del desarrollo lógico de la acción, viniendo a insertarse en un momento preciso en un acontecimiento cualquiera, sea para oponerse a este acontecimiento difiriendo su resolución, sea para determinar una reacción particular entre los hechos así relacionados entre sí, sea incluso para recordar por asociación refleja un acontecimiento semejante comprendido en una fase precedente del drama y actuar de tal modo sobre los nervios y la conciencia del espectador.**
- Cuanto más sutil es la relación, más fuerza tiene.
- Eisenstein dice: el plano no es un elemento de montaje, es una célula; al igual que la división de las células produce una serie de organismos diferentes, así la división de los planos hace nacer conceptos. Pudovkin defiende la idea de que el montaje no sería más que una asociación de planos, una sucesión de fragmentos dispuestos en serie con el fin de exponer una tesis. Para mí, el montaje es una **colisión** y, de la colisión de dos factores, surge un concepto.
- Puede reconocerse aquí la imagen del drama colectivo en el movimiento único, la ola desbordante, no es más que la suma de una cantidad de movimientos individuales más o menos desordenados pero impulsados por la misma fuerza. El drama propiamente dicho no es más que la prosecución de las consecuencias del encuentro de dos (o algunas) partículas y, en este orden de ideas, se admitirá el carácter excepcional que le atribuye Eisenstein. Se convendrá finalmente en que sus principios de montaje corresponden a la imagen del movimiento épico. Ellos le dan un equivalente en el plano formal. La continuidad eisensteiniana no es más que una sucesión de planos o de grupos de planos contrastados, entrecuchados, de conflictos dispersos, múltiples y discontinuos. Ninguno de los hechos, de los personajes es seguido en su expansión temporal, sino solamente apresado en un instante paroxístico que lo revela e ilumina otros instantes paroxísticos cuyo conjunto constituye la epopeya.
- Eisenstein trabaja en la instantaneidad, en la síntesis. Su dinamismo no es el de una evolución o transformación lenta, es el de una explosión. Es un dinamismo interior, local, situado en un marco estático: el dinamismo de un espacio definido en un tiempo limitado.
- El propio movimiento no es representado en su realización total sino cuando se trata de un movimiento colectivo. Casi nunca cuando se trata de un movimiento intelectual. O bien sugiere la causa mostrando sólo el efecto, o bien suprime el tiempo de realización de ese movimiento. Esto otorga a sus films un **poder dinámico muy grande y la apariencia de un comprimido de movimientos**. Esto es posible solo cuando el acto eludido es un acto breve, la supresión de un momento más largo daría la impresión de una falsa relación Montaje alternado o quebrado.

- A la inversa a veces utiliza **un alargamiento del tiempo, pero solamente en el caso de un movimiento colectivo sobre el cual conviene insistir.**
- Allí donde Pudovkin elimina las que no son suficientemente significativas y retiene todas las demás, Eisenstein elige la más significativa y no retiene ninguna otra. Menos lírico, menos expansivo, más riguroso, más directo, más seco. La duración psicológica carece de objeto en sus films. Se sirve del tiempo para acrecentar la tensión dramática o la violencia del movimiento. El ritmo, en él, es el conflicto perpetuo entre objeto y sus dimensiones, entre el acontecimiento y su duración.
- Cada uno de los actos está dividido todavía en dos partes iguales, opuestas por su movimiento, su ritmo y su sentido. **Cada parte es como la antítesis de la otra:** las primeras son relativamente tranquilas, las segundas violentas y explosivas.
- **Uno de los propósitos esenciales de Eisenstein consiste en inscribir el ritmo de la acción representada en el ritmo psicofisiológico que supone:** mostrar lo apropiado para provocar la angustia en un ritmo de angustia; lo apropiado para provocar el entusiasmo en un ritmo de entusiasmo. Hallándose uno, por ejemplo, con el estrechamiento, la contradicción; el otro, en la dilatación o expansión dinámica, de tal modo que el espectador experimente físicamente la sensación del acto representado, sus ritmos fisiológicos (latidos del corazón, etc), conducidos de alguna manera por el ritmo de las imágenes. Esto se aplica también teniendo en cuenta los diferentes tamaños de planos, generan distintas cosas.
- El método de exposición procede por saltos, por contrastes, por oposiciones, por colisiones. Colisiones entre plano y plano, entre secuencia y secuencia, entre episodio y episodio, entre parte y parte, como la de dos células elementales que se propagasen y se multiplicasen al infinito.
- Lo poético del acontecimiento es reforzado, multiplicado por lo patético de la construcción. El pasaje de lo estático a lo dinámico, de la tranquilidad a la exaltación, viene determinado por la transferencia de cualidad a cualidad, de ritmo a ritmo, de intensidad a intensidad, en un desarrollo que no es ya solamente narrativo o descriptivo sino que nos hace participar activamente en los hechos, haciendo que los experimentemos íntimamente.
- Número áureo. Eisenstein dice que las obras de arte constituidas con este número actúan con más fuerza (El acorazado Potemkin). Si bien las leyes de este número son aplicables a las estructuras plásticas, a las relaciones de formas y de volumen, es decir en la imagen, son inaplicables al ritmo. En el film el espectador no es capaz de percibirlo, se necesita medirlo en la mesa. Carece de importancia el número áureo. En las artes plásticas sus efectos son experimentados al instante, al percibirse de inmediato las relaciones espaciales en la estructura orgánica de un todo. En un film, no es un todo inmediato, es un conjunto que se define y se construye al mismo tiempo.