

S.M. Eisenstein

El Montaje de Atracciones (1923)

1. La línea teatral del Proletkult¹

En dos palabras. El programa teatral del Proletkult no consiste en el "uso de los valores del pasado" ni en la "invención de nuevas formas de teatro", sino en la eliminación de la institución misma del teatro como tal, que es sustituido por un centro demostrativo de los resultados obtenidos en la *calidad de la organización de la vida cotidiana de las masas*. La formación de estudios y la elaboración de un sistema científico para elevar esta calidad es incumbencia inmediata de la Sección Científica del *Proletkult* en el campo teatral.

El resto, hecho bajo la divisa de lo ocasional, es la realización de tareas accesorias, no fundamentales, para el Proletkult. Esta ocasionalidad se desarrolla a lo largo de dos líneas bajo el signo general del contenido revolucionario:

I. Teatro narrativo-figurativo (satírico, de costumbres: ala derecha): *Los amaneceres del Proletkult*, *Lena* y toda una serie de puestas en escena no elaboradas de este tipo: la línea del ex-Teatro Obrero del Comité Central del Proletkult.²

II. Teatro de atracción-agitación (dinámico, excéntrico: ala izquierda): línea avanzada en forma de principio, para el trabajo de la compañía ambulante del Moskovski Proletkult, por mí y por Boris Arvatov.³

En germen, pero con suficiente determinación, este camino estaba ya delineado en *El mexicano*, realizado por el autor del presente artículo en colaboración con Valeri S. Smyslaiev (Primer Estudio del Teatro de Arte).⁴ Después, la completa

¹ Proletkult: Organización de CULTura y Educación PROLETaria. Inspirada por Alexander Alexandrovich Bogdanov, para quien el arte proletario se caracterizaba por su espíritu colectivista y por la inexistencia de una línea de separación clara entre creación y trabajo cotidiano: la creación artística no sería más que la forma más compleja de trabajo. Mientras Lenin creía que la experiencia de la revolución era suficiente para crear conciencia socialista, Bogdanov sostenía que era necesaria la educación para analizar, interpretar y usar la experiencia.

² *Los amaneceres del Proletkult*, de Vasily Ignatov (secretario del Proletkult), se estrenó el primero de mayo de 1921 en el Teatro Maly, recientemente abierto por Viktor Olkhovsky y Valentin Tikhonovich. Se utilizó la obra de los mejores poetas del Proletkult para ilustrar las conquistas de los trabajadores, recurriendo al mimo, la eurritmica y los discursos corales. *Lena*, de Pletnev, se estrenó en octubre del mismo año en el Primer Teatro de los Trabajadores del Proletkult, con dirección de Ignatov y escenografía de Eisenstein.

³ Boris Arvatov (1896-1940) organizó junto con Eisenstein el trabajo teatral del Proletkult en Moscú: aspiraban a la realización de un teatro de agitación-dinámico, que rompiera claramente con las formas del teatro burgués. La teoría de Arvatov se basaba en el concepto de 'monismo proletario', de acuerdo al cual arte y vida ya no pueden ser concebidos como actividades separadas. Arvatov colaboró desde 1923 en la revista LEF (Frente Izquierdo de las Artes), editada por Maiakovski. Arvatov es autor de la obra *Sobre el arte de agitación y producción*, Moscú, 1930.

⁴ *El Mexicano*, adaptación de una novela de Jack London, fue estrenada en el Segundo Estudio del Teatro Central el 10 de marzo de 1921. Aunque la dirección estaba firmada por Valentin Smyslaiev, al parecer fue S. Eisenstein, quien figuraba como escenógrafo, el responsable del gran éxito del espectáculo. Eisenstein diseñó una escenografía fantástica a base de conos, triángulos, cubos y láminas cruzadas. Para los trajes se inspiró en el circo y muchos personajes llevaba máscaras abstractas o grotescas: sólo el protagonista, Rivera, iba sin caracterizar y vestía una capa y un sombrero típico. En el primer ensayo, se les leyó a los actores la

divergencia de principio en el sucesivo trabajo común (*Sobre el precipicio*, de Valeri Pletnev), que llevó a la escisión y al ulterior trabajo separado con *Aún el más sabio se equivoca* y *La fierecilla domada*, para no hablar ya de la *Teoría de la construcción del espectáculo escénico*, de Smyslaiev, que ha abandonado todo lo que había de válido en los resultados de *El Mexicano*.

Creo que esta digresión es necesaria, porque todas las críticas de *Aun el más sabio se equivoca*, tratando de establecer puntos de contacto con las más variadas realizaciones teatrales, se han olvidado completamente de recordar *El mexicano* (enero-febrero de 1921), mientras *Aun el más sabio se equivoca* y toda la teoría de las atracciones son la elaboración ulterior y el desarrollo lógico de lo que hice en aquella puesta en escena.

III. *Aun el más sabio se equivoca*, comenzado en la compañía obrera ambulante del Proletkult (y llevado a término tras la unificación de ambas compañías) como primer trabajo de agitación fundado en el nuevo método de construcción del espectáculo.⁵

2. Montaje de atracciones

Es usado por vez primera y necesita una explicación.

Como material básico del teatro hay que situar al espectador: orientar al espectador hacia una dirección deseada (estado de ánimo) es la tarea de todo teatro utilitario (agitación, propaganda, divulgación, etc.).⁶ El instrumento para conseguirlo viene dado por todas las partes constitutivas del aparato teatral (tanto el diálogo de Ostuzev como el color del traje de la protagonista, un golpe de timbal tanto como el monólogo de Romeo o la salva disparada sobre la cabeza de los espectadores), reconducidas, en toda su variedad, a una única unidad que legítima su presencia: su calidad de atracción.

La atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le

historia de London y se les mostró el guión y los diseños: el espectáculo fue construido a partir de aquí a base de improvisaciones y discusiones. (R. Leach, o. cit., p. 72ss.)

⁵ *Aun el más sabio se equivoca*, de Ostrovski, en versión de Sergei Tretiakov, fue presentada en el Teatro Hermitage en octubre de 1922, con dirección de S. Eisenstein. La acción había sido traspasada al presente y planteaba una burla del emigrado antirrevolucionario, pero también de las convenciones religiosas, sexuales y morales. El escenario era una especie de pista de circo, sobre la cual había cuerdas, anillos, trapecios, escalerillas... y los actores recurrían a técnicas de circo, 'commedia dell'arte', cine mudo y teatro de variedades.

⁶ Posteriormente, Eisenstein definiría el 'montaje' como la sucesión de dos imágenes de las cuales surgía, por asociación de ambas en la imaginación del espectador, una tercera imagen no equivalente a la mera suma de las dos primeras. La sucesión de las imágenes no tiene por que ser causal: lo que Eisenstein propone es, en definitiva, la ruptura de la continuidad narrativa tradicional, y la activación del público como responsable de la ordenación de las imágenes o, en el caso del teatro, 'atracciones'. Tal ordenación no se deja al arbitrio del público, sino que está dirigida por el autor o director.

conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final. (El camino del conocimiento a "través del juego vivo de las pasiones" que es específico del teatro.)

Momento sensitivo y psicológico, naturalmente, en la acepción de realidad directa y eficaz, como ocurre en el Grand Guignol: ojos arrancados y manos y piernas amputadas en escena; o bien el actor que por teléfono participa de un acontecimiento horrible que está teniendo lugar a decenas de kilómetros de distancia; o bien la situación de un borracho que percibe la proximidad de una catástrofe y cuyas demandas de auxilio son tomadas por desvarío. No me refiero al teatro basado en la explicación de los problemas psicológicos, cuando el tema constituye y actúa *fuera* de la acción dada, aunque el tema sea apasionante. (El error en el que incurre la mayor parte del teatro de agitación es precisamente éste, contentándose con semejante tipo de atracción para sus realizaciones.)

Yo entiendo que, por principio, la atracción es el elemento autónomo y primario de la construcción del espectáculo, la unidad molecular (es decir, constitutiva) de la *eficacia* del teatro y del *teatro* en general. Esto es perfectamente análogo al "material pictórico" de George Grosz y a los elementos de ilustraciones fotográficas (fotomontajes) utilizados por Alexander R. Rodchenko.⁷

Unidad "constitutiva", en cuanto es difícil delimitar dónde concluye la seducción del noble héroe (momento psicológico) e interviene el momento de su fascinación personal (es decir, su acción erótica); el efecto lírico de una serie de escenas de Chaplin es inseparable del carácter de atracción de la mecánica específica de sus movimientos; e igualmente difícil definir dónde el patetismo religioso cede su lugar a la satisfacción sádica en las escenas de martirio de las representaciones sacras, etc.

La atracción no tiene nada en común con el truco.⁸ El truco, que es el resultado cumplido en el plano de determinada habilidad (por ejemplo, en la acrobacia), no es más que una forma de atracción. En sentido terminológico, en cuanto designa algo que cumple su finalidad en sí mismo, es justamente lo contrario de la atracción, que se basa exclusivamente en lo relativo, es decir, en la reacción del público.

Este método determina radicalmente las posibilidad de desarrollar una puesta en escena "activa" (el espectáculo en su conjunto): en lugar de ofrecer una "reproducción" estática del acontecimiento dado exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones

⁷ Alexander Rodchenko (1891-1956), pintor, escultor, diseñador y fotógrafo soviético, uno de los principales representantes del Constructivismo. A partir de 1920, Rodchenko abandonó la creación plástica y se dedicó a la fotografía, el diseño tipográfico y editorial, el diseño de mobiliario y la escenografía teatral y cinematográfica.

⁸ Eisenstein recurrió también, no obstante, al truco en sus puestas en escena. Así, en *Aun el más sabio se equivoca*, hacía caminar en el alambre a un acróbata que portaba una bandeja cargada de botellas; en un momento dado, la bandeja caía, el público se asustaba, gritaba, hasta advertir que ésta quedaba sujeta por hilos invisibles sujetos al techo.

(atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. Esto es el montaje de las atracciones.

Es un camino que libera completamente al teatro del yugo de la "figuración ilusoria" y de la "representatividad", hasta ahora decisiva e inevitable, para pasar al montaje de "cosas reales", admitiendo al mismo tiempo la inserción en el montaje de "fragmentos figurativos" completos y una trama narrativa coherente, pero ya no como algo suficiente y determinante, sino como atracción dictada por una pura fuerza de acción, elegida conscientemente para aquella determinada intención final.

Puesto que el fundamento de la eficacia del espectáculo no son ni el "descubrimiento del propósito del dramaturgo", ni "el veraz reflejo de una época", etc., sino la atracción y su sistema, la atracción era ya utilizada de un modo u otro intuitivamente por los directores experimentados, pero naturalmente no en el plano del montaje y de la construcción, sino en el interior de una "composición armónica" (de donde deriva toda una jerga: "efecto final", "mutis acertado", "golpe de efecto", etc.). Pero, en sustancia, esto se empleaba únicamente en los límites de la verosimilitud lógica del argumento (si estaba "justificado" por el texto) y, sobre todo, de modo inconsciente y persiguiendo una finalidad completamente distinta. En lo que concierne a la elaboración del sistema de construcción del espectáculo no queda sino desplazar el centro de atracción hacia lo que es necesario, antes considerado como accesorio y suplementario, pero que de hecho es el conductor fundamental de las intenciones anormales de la puesta en escena, y sin ligarse lógicamente al respeto literario tradicional, establecer el punto de vista dado como método de puesta en escena (trabajo desarrollado a partir de otoño de 1922 en los Estudios del Proletkult).

Una escuela para el montador son el cine y sobre todo el music-hall y el circo, porque, sustancialmente, montar un buen espectáculo (desde el punto de vista formal) significa preparar un programa compacto de music-hall y de circo, partiendo de las situaciones del texto teatral utilizado como base.⁹

"Montaje de atracciones" (1923), en *Reflexiones de un cineasta*, prólogo, edición y notas de Román Gubern, Lumen, Barcelona, 1990 (2ª edición), pp.217-220.

⁹ Entre 1919 y 1923 un gran número de payasos, acróbatas y malabaristas aparecen en espectáculos teatrales, al tiempo que los directores escénicos solicitan en muchos casos ayuda de los profesionales del circo y del music-hall para la formación de sus actores y la producción de sus espectáculos. Así, el payaso Lazarenko interviene en la puesta en escena de *Misterio Bufo*, otro payaso, Sergei, y el malabarista Tokoshima interpretan numerosos papeles en las pantomimas que Sergei Radlov monta en la Comedia Popular (*Arlequín esqueleto*, *Pierrot celoso*, *El diablo y el sultán*), mientras Annenkov introduce a trapezistas y payasos acróbatas en su puesta en escena de *El primer Destilador* (1919) o el propio Eisenstein recurre a caracterizaciones y técnicas circenses para la puesta en escena de *Aun el más sabio se equivoca*. Sobre la influencia del circo en el teatro soviético, véase Christine Hamon, "L'excentrisme dans le théâtre soviétique des années vingt (ses rapports avec le cirque et le music-hall)", en Claudine Amiard-Chevreil (ed.), *Du cirque au théâtre*, ed. cit., pp. 157-170.

Sergei Eisenstein (1898-1948), director cinematográfico ruso, autor de las películas *Potemkin* (1925), *Alexander Nevsky* (1938), e *Ivan el Terrible* (en dos partes, 1944 y 1958), tuvo en los años veinte una importante dedicación al teatro. Con su producción escénica contribuyó a la construcción de una nueva cultura proletaria, entendiendo el teatro como un laboratorio para la "organización del comportamiento humano", cuyo fin sería la "formación del hombre cualificado". Su formulación del concepto de 'montaje' tendría una influencia decisiva en la evolución del cine, el teatro y la literatura contemporáneas.

Descendiente de judíos, Eisenstein vivió en Riga, donde su padre era ingeniero civil. Después de estudiar arquitectura en el Instituto Politécnico de Petrogrado, decidió dedicarse a las artes plásticas, por lo que ingresó en la Escuela de Bellas Artes. Al estallar la revolución en 1917, se alistó en el ejército rojo y en él comenzó a organizar espectáculos de entretenimiento, para los cuales diseñó máscaras y decorados al estilo de la 'commedia dell'arte'. En 1918, Eisenstein figuraba como director, actor y escenógrafo en el Club de los Comunistas de Woshega y al año siguiente, en el Teatro del Club del Ejército en Welikeje Luki. Eisenstein realizó en esta época diversos diseños de vestuario y escenografía para misterios medievales y obras de Shakespeare. Al abandonar el ejército en 1920 se dedicó a los estudios de orientalista, interesándose especialmente por el teatro Kabuki. Paralelamente, se incorporó al Proletkult y formó parte del Primer Teatro de Trabajadores del Proletkult. Entre 1921 y 1922 trabajó como escenógrafo o director en las puestas en escena de: *El zar Hambre* de Leonid Andreiev, *Aun el más sabio se equivoca*, de Alexander Ostrovski, *Macbeth*, de Shakespeare, *Amabilidad con los caballos*, de Wladimir Mass, *La muerte de Tarelkin*, con Meyerhold. Para la producción de la obra de Ostrovski, Eisenstein realizó una pequeña película, *El diario de Glumov*, que fue presentada como parte del espectáculo. Sus últimas producciones teatrales fueron *Escucha Moscú* (1923) y *Máscaras de gas* (1924), ambas de Tretiakov. Después de éstas, abandonó el Proletkult al no compartir la orientación estética pequeño-burguesa impuesta por las directrices de la política cultural oficial. Sus ideas adquieren una primera formulación teórica en el texto que se reproduce en esta antología, publicado en 1924 en la revista de Maiakovski LEF. A partir de este año, Eisenstein se concentra en la producción cinematográfica, que se abre con *Huelga* y continúa con *Potemkin* (1925), *Octubre* (1927) y *Lo viejo y lo nuevo* (1929). Contratado por los estudios Paramount, no llegó a filmar nada en Hollywood, al no aceptar las alteraciones de guión propuestas por los productores. En 1932 se trasladó a México para rodar *¡Qué viva México!*, que quedó incompleto. Después de su regreso a Moscú y de superar los obstáculos derivados de su consideración como formalista, Eisenstein realizó una película de ambiente medieval, *Alexander Nevsky* (1938), que se adaptaba a la política cultural stalinista de glorificación de los héroes rusos, género en el que profundizó con mayor ambición en su siguiente y último trabajo, *Iván el Terrible*, cuyo rodaje se prolongó desde 1943 hasta 1946.