

El surrealismo acorazado

Un estudio sobre el montaje discontinuo de *Un perro andaluz* en comparación con el cine soviético

Resumen:

En este trabajo de investigación, tomando de referencia el contexto de la vanguardia soviética de los años 20, se comparan las técnicas de montaje discontinuo utilizadas en *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929) con el *Efecto Kuleshov* (Kuleshov, 1920), *La Huelga* (Eisenstein, 1925), *La Madre* (Pudovkin, 1926) y *El undécimo año* (Vertov, 1928). Tras realizar el análisis comparativo se concluye que Luis Buñuel, en *Un perro andaluz*, crea su propio montaje discontinuo aplicando las técnicas de los diferentes cineastas soviéticos.

TRABAJO FIN DE GRADO

Apellidos y nombre: Redondo Foronda Diego

D.N.I.: 51514332J

Correo electrónico: d.redondof.2020@alumnos.urjc.es

Director: Isleny Cruz Carvajal

Grado en Comunicación audiovisual

Grupo: Fuenlabrada

Curso: 2023/2024 – junio

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. Objetivos del trabajo	4
1.2. Hipótesis	5
1.3. Metodología	5
1.3.1. Elección y justificación de la muestra	6
1.3.2. Línea de investigación	7
1.3.3. Metodología de análisis	8
2. MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUAL	9
2.1. El montaje cinematográfico y la discontinuidad	10
2.1.1. Antecedentes	10
2.1.2. Montaje discontinuo	11
2.2. Vanguardia cinematográfica soviética de los años 20	14
2.2.1. Contexto histórico	14
2.2.2. Lev Kuleshov	16
2.2.3. Sergei Eisenstein	19
2.2.4. Vsévolod Pudovkin	21
2.2.5. Dzjiga Vertov	24
2.3. Luis Buñuel en el contexto soviético y <i>Un perro andaluz</i>	27
2.3.1. Influencia de la vanguardia soviética	27
2.3.2. Contexto de <i>Un perro andaluz</i>	28
2.3.3. Forma de <i>Un perro andaluz</i>	30
3. ANÁLISIS	33
3.1. El Efecto Kuleshov y la “Geografía creativa” en <i>Un perro andaluz</i>	33
3.1.1. Montaje discontinuo en <i>Un perro andaluz</i>	33
3.1.2. Variación en la significación de la imagen yuxtapuesta	34
3.1.3. Discontinuidad en la paradoja espacial	36

3.2. Los “Métodos de montaje” y el “Montaje de atracciones” en <i>La Huelga</i> y <i>Un perro andaluz</i>	39
3.2.1. <i>Tipos de montaje según su duración y contenido</i>	39
3.2.2. <i>La abstracción de significado a través de la yuxtaposición</i>	41
3.3. El “Montaje estructural” y el “Montaje relacional” en <i>La madre</i> y <i>Un perro andaluz</i>	44
3.3.1. <i>Apoyo visual y distribución de momentos dramáticos</i>	44
3.3.2. <i>Relaciones entre secuencias paralelas</i>	46
3.4. El “Cine-ojo” en <i>El undécimo año</i> y <i>Un perro andaluz</i>	49
3.4.1. <i>Imágenes para reflejar los hechos</i>	49
3.4.2. <i>Efectos en el mundo onírico</i>	51
3.5. Resultados	54
4. CONCLUSIONES	55
5. BIBLIOGRAFÍA	57

1. INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Fin de Grado se centra en el montaje discontinuo de *Un perro andaluz* (1929), una obra del cineasta español Luis Buñuel. Se ha decidido analizarla desde un punto de vista comparativo con los cineastas más representativos de la vanguardia soviética de los años 20: Lev Kuleshov, con el *Efecto Kuleshov* (1920); Sergei Eisenstein, con *La Huelga* (1925); Vsévolod Pudovkin, con *La Madre* (1926); y Dziga Vertov, con *El undécimo año* (1928).

El montaje cinematográfico ha sufrido modificaciones desde su descubrimiento y, con ello, los experimentos en cuanto a las formas en la que el espectador percibe la información visual. Es por ello que esta investigación se centra en las posibilidades que ofrece la edición en cuanto a las emociones que se generan con la yuxtaposición de planos cinematográficos y de las diferentes formas que hay de lograr este impacto en la audiencia.

A pesar de que existen otros estudios que comparan las obras de Luis Buñuel con teóricos soviéticos como Sergei Eisenstein, este trabajo es pionero y enriquecedor, ya que se compara de forma independiente a cada cineasta soviético con *Un perro andaluz*. Por otra parte, ayuda a comprender el desarrollo del montaje cinematográfico en diferentes contextos históricos, lo cual es fundamental para mejorar el ejercicio de la edición. Además, se amplían los conocimientos adquiridos durante el grado de Comunicación Audiovisual, especialmente los relacionados con el montaje audiovisual y con la historia del cine.

Asimismo, este estudio permite explorar cómo las contribuciones de la vanguardia cinematográfica soviética de los años 20 ampliaron el significado del montaje en su aspecto intelectual. Por último, permite identificar la influencia mutua y el legado de estos cineastas en la historia del cine, contribuyendo así a ampliar la cultura y la comprensión del montaje en cuanto a las ideas que se implantan en la mente del espectador.

1.1. Objetivos del trabajo

Para poder realizar la investigación, se definió un objetivo general con el fin de definir el propósito principal: comparar el montaje discontinuo presente en *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, con los fragmentos seleccionados de las obras de los cineastas soviéticos: el *Efecto*

Kuleshov, de Lev Kuleshov; *La Huelga*, de Sergei Eisenstein; *La Madre*, de Vsévolod Pudovkin; y *El undécimo año*, de Dziga Vertov. Por otra parte, se establecieron unos objetivos específicos:

- Contextualizar la obra surrealista de Luis Buñuel, para identificar las relaciones con la Escuela Soviética.
- Identificar y seleccionar fragmentos de las obras de Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsévolod Pudovkin, Dziga Vertov y *Un perro andaluz* de Luis Buñuel que muestren el uso del montaje discontinuo.
- Comparar las técnicas de montaje utilizadas en los fragmentos seleccionados, destacando similitudes y diferencias.
- Estudiar de forma comparativa las principales teorías de los autores seleccionados para adaptarlo a la metodología de análisis.

1.2. Hipótesis

La hipótesis para este trabajo de investigación es la siguiente: Luis Buñuel, gracias a *Un perro andaluz*, define su propio montaje discontinuo basado en el *Efecto Kuleshov* y la “Geografía creativa” de Lev Kuleshov; en los “Métodos de montaje” y el “Montaje de atracciones” de Sergei Eisenstein; en el “Montaje estructural” y el “Montaje relacional” de Vsévolod Pudovkin; y en el “Cine-ojo” de Dziga Vertov.

1.3. Metodología

Este estudio se aborda desde una perspectiva documental. Para ello, se ha realizado una revisión bibliográfica sobre *Un perro andaluz* y los cuatro autores mencionados anteriormente situados en la vanguardia soviética de los años 20. Posteriormente se explican las razones por las cuales se eligen estas películas concretas, así como la línea de investigación que se sigue y las técnicas de análisis que se emplean para poder realizar este estudio.

1.3.1. Elección y justificación de la muestra

Tras analizar las películas que presentan un montaje discontinuo en diferentes vanguardias, se seleccionó *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929), película clave del movimiento surrealista (Kemp, 2017, p. 76). Para la búsqueda de información, se decidió escoger la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid ya que es una de las bibliotecas con más catálogos de España. Se encontraron 16 libros relacionados con *Un perro andaluz*, en los cuales la obra se aborda desde la perspectiva del contenido y de los posibles mensajes que trataba de transmitir Luis Buñuel a través la película, pero no se encontró ninguno que se centrara específicamente en el montaje.

Se encontraron más de 300 libros sobre Luis Buñuel, los cuales se centran en el poemario *El perro andaluz*, en etapas de la vida del cineasta o en otras películas de su filmografía. También se realizó una búsqueda de los libros en francés en el catálogo de *Base de données des Livres sur le cinéma* y se encontraron 17. Además, para la búsqueda de *Un chien andalou* se hallaron 6 resultados en el mismo sitio de búsqueda.

Por otra parte, se utilizó el libro titulado *Kino. Historia del cine ruso y soviético* (Leyda, 1985), el cual no solo describe los acontecimientos históricos y las obras cinematográficas importantes del cine soviético, sino que también profundiza en las teorías y técnicas utilizadas y está basado en fuentes originales. En él se revisaron los cineastas soviéticos cuyas obras audiovisuales comprenden entre 1920 y 1930: Yákov Protazánov, Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Vsévolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, Grigori Aleksandrov, Boris Barnet o Aleksandr Dovzhenko, y escuelas concretas, como GIK o FEKS. De todos ellos, los teóricos que trataban el montaje fueron Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsévolod Pudovkin y Dziga Vertov. Por ello, se han seleccionado para tratar el montaje discontinuo en este trabajo de investigación.

Dado que este estudio tiene una perspectiva documental, se realizó un visionado de las obras más representativas de los cuatro cineastas mencionados y se seleccionaron las que más características propias del montaje discontinuo poseían.

El primero de ellos, el *Efecto Kuleshov* (Kuleshov, 1920) fue uno de los experimentos más relevantes en cuanto al montaje audiovisual. Fue tan importante que le preguntaron si se le atribuía a él la creación del montaje en lugar de a Griffith (Schnitzer et al., 1973, pp. 68-69). Se ha escogido debido a que se trata de un invento que yuxtapone planos para generar diferentes emociones en el espectador y explorar las posibilidades del montaje gracias al montaje discontinuo.

Por otro lado, *La Huelga* (Eisenstein, 1925) fue la primera película del director, suponiendo un punto de inflexión en su carrera, y donde comenzó a aplicar sus teorías relacionadas con el montaje. En ella se aplican tanto el “Montaje de atracciones” como los “Métodos de montaje”. Se escogió el fragmento de la matanza del pueblo, ya que refleja los usos del montaje discontinuo.

Otra de las obras escogidas es *La Madre* (Pudovkin, 1926), la “película más lírica y directa de este rico período del cine soviético” (Leyda, 1985, p. 257), por lo tanto, la más representativa del autor. En el fragmento escogido, el cual presenta un montaje discontinuo, se intercalan imágenes de una revuelta con otras de un deshielo, destacando el simbolismo que se crea.

El último fragmento escogido pertenece a *El undécimo año* (Vertov, 1928), ya que “la realización de *El undécimo año* y especialmente de *El hombre de la cámara* es la ilustración más elocuente de la tesis de los intervalos defendida por el Cine-ojo” (Vertov, 2011, p. 238). A pesar de que su película más representativa es *El hombre de la cámara*, ya son numerosos los estudios que se han centrado en esta obra, por ello se ha optado por la elección de una obra diferente del autor, donde también aplica el montaje discontinuo gracias a las teorías del cineasta. En el fragmento escogido se yuxtaponen planos de la fábrica con planos detalle de la maquinaria, así como superposición de planos, donde se observa montaje discontinuo.

1.3.2. Línea de investigación

Con el objetivo de respaldar la investigación, para comparar el montaje discontinuo de *Un perro andaluz* con los cuatro cineastas de la vanguardia soviética, se han utilizado los principios del *Efecto Kuleshov* y la “Geografía creativa” de Lev Kuleshov, recogido en *Kuleshov on film*.

Writings of Lev Kuleshov (Kuleshov, 1974); el “Montaje de atracciones” de Sergei Eisenstein, descrito en *El sentido del cine* (Eisenstein, 1990) y los “Métodos de montaje”, encontrados en *La forma del cine* (Eisenstein, 1995); el “Montaje estructural” y “Montaje relacional” de Vsévolod Pudovkin, desarrollados en *Film technique and film acting: the cinema writings of V. I. Pudovkin* (Pudovkin, 1958); y el “Cine-ojo” de Dziga Vertov, situado en *Memorias de un cineasta bolchevique* (Vertov, 2011). En todas las teorías mencionadas se trata el montaje cinematográfico y sus fines para generar emociones en el espectador.

1.3.3. Metodología de análisis

La realización del análisis en este trabajo académico se hace desde un punto de vista filmico. Se estudia el montaje discontinuo de *Un perro andaluz*, al cual se le aplican las teorías de cada cineasta de la vanguardia soviética de forma individual: Lev Kuleshov con el *Efecto Kuleshov* y el cambio en el significado de una imagen en función de la que le precede, así como la “Geografía creativa” para unificar localizaciones gracias al montaje; Sergei Eisenstein y los “Métodos del montaje”, además del “Montaje de atracciones” y cómo se utiliza la yuxtaposición para crear nuevos significados; Vsévolod Pudovkin y el “Montaje estructural” y el “Montaje relacional” para generar una respuesta emocional en el espectador; y Dziga Vertov con el “Cine-ojo” como herramienta para capturar la realidad objetiva y revelar verdades sobre la sociedad. Para ello, se comparan de forma independiente los fragmentos de *Efecto Kuleshov*, *La Huelga*, *La Madre* y *El undécimo año* con *Un perro andaluz*.

Los datos de análisis se vuelcan en un desglose proporcional a las técnicas de cada cineasta. De tal manera que, para el análisis comparativo de Lev Kuleshov se escoge el *Efecto Kuleshov* en su totalidad y el concepto de “Geografía creativa”; para el análisis comparativo de Sergei Eisenstein se selecciona un fragmento para el “Montaje de atracciones”, ya que con ello es suficiente para ejemplificar dicho concepto y para los “Métodos de montaje” se escoge una secuencia diferente en la que se aplican varios de ellos; en el caso de Vsévolod Pudovkin, al igual que con Eisenstein, es suficiente con escoger un fragmento para poder explicar la teoría del autor; y, por último, para Dziga Vertov de nuevo se selecciona una secuencia en la que

se aplican las teorías del autor. Para comparar *Un perro andaluz*, los fragmentos varían dependiendo del autor con el que se esté realizando la comparación.

Los lugares de referencia escogidos para visionar las obras provienen de YouTube, para el caso de los cineastas soviéticos, y de RTVE, para *Un perro andaluz*. De esta forma se puede verificar y contrastar la información de los diferentes minutos accediendo al enlace proporcionado.

Mediante estas técnicas de análisis, se siguen los objetivos planteados anteriormente con el fin de demostrar la hipótesis acerca del montaje discontinuo que crea Buñuel gracias a la comparación con las películas y las teorías de la vanguardia cinematográfica soviética de los años 20. Además, la elección de estas películas se considera la más adecuada y enriquecedora para poder compararla con la primera película surrealista de Luis Buñuel, *Un perro andaluz*, en cuanto al montaje discontinuo. Para ello, lo primero es establecer el marco teórico que suponga una estabilidad a la hora de desarrollar el presente trabajo de investigación. Una vez definido, se procede a realizar el análisis comparativo con dichas obras, con el fin de obtener unas conclusiones concretas.

2. MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUAL

A continuación, se exponen las bases teóricas en las que se basa el análisis de este trabajo de investigación. Para ello, se ha decidido centrar la atención en el montaje cinematográfico y la discontinuidad, de manera que se describen los antecedentes a través de los pioneros que experimentaron con el medio, así como la discontinuidad y su definición. Por otra parte, se desarrolla el contexto de la vanguardia soviética de los años 20 en lo que respecta al cine, centrándose en cada autor de forma individual. Para finalizar el marco teórico, se detalla el contexto de Luis Buñuel en la vanguardia soviética, así como la forma y el contexto de *Un perro andaluz*.

2.1. El montaje cinematográfico y la discontinuidad

2.1.1. Antecedentes

El cine en sus inicios fue concebido como un espectáculo, ya que los espectadores se quedaban asombrados al ver ese tipo de imágenes tan innovadoras. Los hermanos Lumière mostraban escenas cotidianas de los ciudadanos, como, por ejemplo, un tren llegando a una estación o unos obreros saliendo de una fábrica. Sin embargo, no fue hasta el momento en el que George Méliès asistió a una proyección de los hermanos Lumière cuando vio las posibilidades que ofrecía esta nueva herramienta de entretenimiento y la utilizó para sus trucos de ilusionismo, desencadenando la era de experimentación cinematográfica (Kemp, 2011, p. 17). Gracias a Méliès, posteriormente surgieron otros pioneros que cambiarían el cine hasta llegar al actual.

Unos años más tarde, en 1903, Edwin S. Porter, uno de los precursores a la hora de experimentar con el montaje, optó por mostrar en *Asalto y robo de un tren* (1903) dos situaciones diferentes que ocurrían de forma simultánea, creando lo que más tarde se denominaría montaje paralelo (Kemp, 2011, p. 22). Era una forma innovadora de narrar historias, ya que, gracias a él el espectador podía asistir a dos escenas distintas, pero que ocurrían al mismo tiempo, un hecho que generaba una percepción distinta de entender el relato.

Porter demostró que cada plano, de forma individual, es esencial para la construcción total de la película, estableciendo así el pilar fundamental del montaje cinematográfico (Reisz, 1966, p. 19). Las contribuciones de Porter en el desarrollo del montaje cinematográfico sentaron las bases para la evolución del lenguaje cinematográfico y la forma en que se estructuran y comunican las películas en la actualidad.

Otro de los referentes en la innovación de la edición cinematográfica fue D. W. Griffith. Con *El nacimiento de una nación* (1915) demostró una evolución en el uso del montaje para intensificar la narrativa cinematográfica. Al contrario que Porter, quien fragmentaba la acción por razones físicas, Griffith lo hacía por razones dramáticas, cambiando el punto de vista para revelar nuevos detalles y aumentar la tensión en los momentos de mayor acción (Reisz,

1966, p. 22). Además, Griffith utilizó planos más cercanos para mostrar las expresiones faciales de forma más detallada y grandes planos generales, utilizando imágenes que no estaban relacionadas directamente con la trama para enfatizar los aspectos dramáticos y psicológicos de la película.

Más tarde, en la década de los 20, surgía el impresionismo francés, donde destacan otros cineastas que innovaron en cuanto a las posibilidades que ofrecía el montaje, tales como Abel Gance, Jean Epstein o Jean Vigo. Por otro lado, en el expresionismo alemán destacaron figuras como Friedrich Wilhelm Murnau o Fritz Lang, entre otros.

La vanguardia soviética cinematográfica, en las primeras décadas del siglo XX, introdujo técnicas innovadoras de montaje que transformaron la forma de contar las historias. En un contexto de agitación política y cultural en la Rusia posrevolucionaria, cineastas como Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsévolod Pudovkin y Dziga Vertov exploraron nuevas técnicas de montaje visuales que buscaban provocar emociones, transmitir ideas políticas y experimentar con la percepción visual del espectador. Más tarde se profundiza en cada uno de ellos.

2.1.2. *Montaje discontinuo*

Muchos cineastas y escritores han contribuido al estudio del montaje cinematográfico, han explorado su uso, los diversos tipos que existen y su importancia dentro del ámbito audiovisual. Para poder entender el concepto de montaje discontinuo, primero es preciso acercarse al concepto general de montaje.

Existen múltiples definiciones de montajes y diferentes enfoques a la hora de estudiarlo. Bordwell y Thompson lo describen de la siguiente manera: “1. En la realización, el trabajo de seleccionar y unir las tomas de las cámaras. 2. En la película acabada, el grupo de técnicas que gobiernan las relaciones entre los planos” (Bordwell y Thompson, 1995, p. 495). Aun exponiendo dos acepciones del término, estos autores se centran, según esta definición, únicamente en el aspecto técnico.

Sin embargo, otros autores han ampliado esta perspectiva destacando aspectos que van más allá de lo puramente técnico. Un ejemplo de esto es la definición de Sánchez-Noriega (2018):

Proceso de posproducción que consiste en ensamblar el material obtenido en el rodaje (imágenes y sonido) para realizar un filme de acuerdo con las leyes específicas del audiovisual. [...] El montaje es una actividad artística, además de técnica, y supone la construcción de significado de acuerdo con el guion. (p. 669)

Este enfoque, además de subrayar la parte técnica, resalta la dimensión artística y expresiva del montaje, reconociéndolo como una actividad que puede enriquecer significativamente la pieza audiovisual. Este aspecto del montaje, el más cercano a la parte artística y expresiva, es el que ayuda a entender la capacidad que tiene el montaje de aportar significado y profundidad a la narración. Es por esto por lo que se pueden identificar distintos tipos de montaje, cada uno con sus propias características, propósitos y formas de contribuir a la experiencia del espectador.

Dentro de los diferentes tipos de montaje se puede definir el montaje discontinuo en oposición al montaje continuo. Ambos representan enfoques casi opuestos y presentan la estructura narrativa de forma diferente. El montaje continuo, también llamado montaje clásico, se caracteriza por su enfoque en mantener la coherencia narrativa. En este tipo de montaje prima, tal y como su nombre indica, la continuidad de la narración realizando los cortes de la forma más imperceptible posible. En definitiva, se trata de “un sistema de montaje que mantiene continua y clara la acción de la narración. El montaje continuo se basa en emparejar de un plano a otro la dirección, posición y relaciones temporales en la pantalla” (Bordwell y Thompson, 1995, p. 495).

El montaje discontinuo, en cambio, se caracteriza por la ruptura de la continuidad espacio-temporal a través de saltos en el tiempo y en el espacio, cortes bruscos y yuxtaposiciones de imágenes. Según Bordwell y Thompson (1995) se trata de:

Cualquier sistema alternativo para unir los planos que utilice técnicas inaceptables dentro de los principios del montaje continuo. Las posibilidades incluirían emparejamientos incorrectos de las relaciones espaciales y temporales, violaciones del eje de acción y énfasis en las relaciones gráficas. (p. 495)

Esta técnica se utiliza con diferentes intenciones, entre las que destaca la de generar un sentido de desconcierto o disrupción en el espectador, de tal forma que se pueda reflejar el caos interno de un personaje o la complejidad de una historia. La confusión y desorientación que producen los saltos espacio-temporales proporcionan información acerca de la historia y los eventos que se están produciendo.

Otra intención detrás de este tipo de montaje es la de destacar momentos específicos de la historia, haciendo énfasis en ciertos eventos o imágenes, que pueden llegar incluso a repetirse. La fragmentación narrativa, las rupturas y yuxtaposiciones en el plano de la imagen pueden transmitir sorpresa, provocando una mayor atención por parte del espectador y ayudando a que la historia no se vuelva predecible o monótona.

El montaje discontinuo fue especialmente utilizado por los cineastas soviéticos que se analizan en este trabajo de investigación. La investigación y la búsqueda de la creatividad en el cine les llevó a hacer uso de estas yuxtaposiciones y saltos temporales con el fin de encontrar la fuerza expresiva del montaje:

Típica es la llamada experiencia de Kulechov. Kulechov, maestro de Pudovkin y de Eisenstein, yuxtaponía por medio del montaje la misma imagen del gran actor ruso Mosjukin con planos diversos: un plato de sopa, una mujer en su lecho de muerte, un niño sonriendo. En la proyección, el rostro del Mosjukin, escogido adrede inexpresivo, parecía expresar respectivamente el hambre, la pena y la ternura. La ley que preside este fenómeno ha sido expresada por Eisenstein: la lógica de la forma orgánica opuesta a la lógica de la forma racional, produce con el choque que resulta de esta oposición un conflicto en el cual está la dialéctica de la forma artística. (Sinaldi, 2020, p. 233)

Así, el montaje discontinuo se fue convirtiendo en una herramienta imprescindible y realmente poderosa para explorar la expresividad del medio cinematográfico y transmitir ideas de una forma más profunda e impactante: “El montaje ya no está sólo al servicio de contar una historia, sino que puede comunicar ideas. Muchas veces como metáforas o símbolos; a veces con sutilezas y otras no tanto” (Barberena, 2017, p. 71).

El reconocimiento de la importancia del montaje como una herramienta para transmitir emociones y crear efectos psicológicos en el espectador dio lugar al concepto de “montaje

expresivo”. En oposición al enfoque tradicional del montaje narrativo, en el que predomina la progresión lógica de la historia, el montaje expresivo se centra en la capacidad expresiva que evoca en el espectador:

[El montaje expresivo] alude a “la intención de suscitar en el espectador un choque psicológico” (Martin 2002: 148) y de “que las imágenes trasciendan lo narrado a un plano superior” (Sánchez Noriega 2002: 279), es decir, a la capacidad del montaje para expresar conceptos, transmitir ideas y provocar una reacción afectiva y/o intelectual por parte del receptor. (Ruiz-Moscardó, 2017, p. 69)

Esta concepción del montaje se basa en la idea de que la combinación de imágenes y sonidos puede tener un impacto profundo en el espectador de la pieza audiovisual. Mediante diferentes asociaciones visuales, principalmente, se logra transmitir emociones, reacciones e ideas. Los teóricos y cineastas soviéticos que se exploran a continuación utilizaron estas herramientas con estos fines.

2.2. Vanguardia cinematográfica soviética de los años 20

2.2.1. Contexto histórico

Desde la Revolución rusa de 1917, el nuevo gobierno soviético se encontró con el desafío de regular todos los aspectos de la vida cotidiana, incluida la industria cinematográfica. A pesar de que la Rusia prerrevolucionaria no destacaba en un cine mundialmente conocido, había algunas productoras privadas en Moscú y Petrogrado que habían estado funcionando bien para el mercado nacional (Bordwell y Thompson, 1995, p. 466). Sin embargo, tras la Revolución optaron por retener su material y, en algunos casos, huir del país, en un contexto en el que los cineastas jóvenes, enfrentándose a la escasez de equipo y a las difíciles condiciones, comenzaron a trabajar en lo que se convertiría en un movimiento cinematográfico nacional (Ibídem, p. 467). Directores como Vertov, Kulechov y Eisenstein, con antecedentes diversos, sentaron las bases del montaje soviético (Ibídem, p. 467). A pesar de estar influenciados por Griffith, Fairbanks y Pickford (Ibídem, p. 467), el cine soviético de los años veinte combinó elementos del cine comercial estadounidense y el cine artístico europeo, utilizándolos para servir a la revolución. Entre las características generales del cine

soviético se incluyen el rechazo a la narrativa burguesa, un cine didáctico y útil para la revolución, y una experimentación significativa, especialmente en el montaje (Sánchez-Noriega, 2018, p. 276). Además, los elementos narrativos del cine soviético incluyeron protagonismo colectivo, personajes prototípicos interpretados de forma natural por actores anónimos, y una evolución histórica impulsada por fuerzas sociales en lugar de motivaciones individuales (Ibídem, p. 276).

Por otra parte, “Lenin consideraba el cine como un importante medio para la educación, las primeras películas fomentadas por el gobierno eran documentales y noticiarios, como la serie de noticiarios de Vertov *Kino-Pravda*” (Bordwell y Thompson, 1995, p. 468). A ello se le unió la liberalización de las restricciones gubernamentales durante la Nueva Política Económica, lo que permitió un resurgimiento de la industria cinematográfica privada, con un aumento en la producción de películas (Ibídem, p. 467).

En cuanto a los teóricos del montaje, los soviéticos fueron los primeros en interesarse en ello (Marimón-Padrosa, 2014, p. 127) y tenían la intención de llevar a otro nivel las oportunidades que ofrecía el nuevo sistema de edición cinematográfica en cuanto a las propiedades expresivas del cine, de obtener resultados intelectuales (Reisz, 1966, p. 27). Sin embargo, tras el surgimiento del cine sonoro también lo hicieron las preocupaciones en cuanto su implementación y se elaboró el Manifiesto del sonido, en palabras de Ibarz (2023):

Un texto que tuvo rápidamente difusión internacional y en aquella época las cosas del cine entre los entonces vanguardistas amateurs iban pero que muy rápido, a menudo a través de la red de cineclubs— fue el manifiesto sonoro de los cineastas soviéticos. Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov dieron a conocer su *Contrapunto orquestal* en el mismo 1928. [...] El manifiesto afirmaba con contundencia que las primeras experiencias con el sonido debían ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales. (p. 282)

El Manifiesto entiende que el sonido llega al cine como una evolución natural, pero hay que tener cuidado con el uso que se le da, por si se convierte en superficial y comercial. Por ello propone un enfoque contrapuntístico, donde el sonido se utiliza creativamente para complementar las imágenes visuales y enriquecer el arte del montaje cinematográfico y, que de esta forma, se genere una armonía intelectual y creativa entre el sonido y la imagen.

A continuación, se examinan los principales exponentes de la vanguardia soviética, junto con la obra de Luis Buñuel *Un perro andaluz*, la cual comparte aspectos de montaje con dichos autores. De esta forma se comprenden de mejor forma las técnicas empleadas por cada uno, así como el contexto histórico y artístico que influyó en el desarrollo de sus diferentes teorías cinematográficas.

2.2.2 *Lev Kuleshov*

Lev Vladimirovich Kuleshov nació el 1 de enero de 1899 en Tambov, Moscú. Desde pequeño le gustó el arte, debido a las influencias artísticas de su padre y, cuando este falleció en 1910, Kuleshov se trasladó a Moscú con su madre (Kuleshov, 1974, p. 3). A los quince años fue aceptado en la Escuela de Pintura, Arquitectura y Escultura, para convertirse en pintor, donde se interesó por el teatro y consiguió trabajo en el estudio de cine Khanzhonkov como diseñador de escenarios para el director Evgeni Bauer, famoso en esa época (Ibíd., p. 3).

Al comienzo, Kuleshov no sentía una gran pasión por el cine, pero tras trabajar en el estudio de Bauer se introdujo en el mundo cinematográfico (Ibíd., p. 4). Tras la muerte de Bauer, Kuleshov tuvo que terminar una de sus películas y en 1917 completó su primera película, *El proyecto del ingeniero Prait* (Kuleshov, 1918) (Ibíd., p. 4). Durante su rodaje, Kuleshov comenzó a darse cuenta de las posibilidades que tenía el montaje (Ibíd., p. 4), afirmando que el montaje se diferencia del resto de artes ya que, gracias a la edición, se puede reconstruir el material continuamente (Ibíd., p. 52).

Kuleshov comenzó a interesarse por las posibilidades que tenía el montaje en el cine y, cuando llegó a las salas de Rusia el cine americano, en gran parte el creado por D. W. Griffith, Kuleshov y su grupo decidieron acudir a las salas para estudiar las reacciones del público (Ibíd., p. 4). Compararon el cine americano, el europeo y el ruso: en el primero, los cortes sucedían de una manera más rápida con respecto a los otros dos, concluyendo que era debido a que era un cine producido dentro de un sistema capitalista (Ibíd., pp. 187-189). Por otro lado, el cine ruso tenía tomas más largas, es decir, el espectador perdía más rápido el interés con respecto al cine americano. Por ello decidieron imitar el modelo americano para

transmitir los valores de la revolución (Ibídem, p. 191). Un error que más tarde Kuleshov asumiría: “we understood montage futuristically, but when it came to the negative aspects of its relationship to the bourgeois essence of American films, we were gulled” (Ibídem, p. 191).

Durante este periodo, Kuleshov creó un taller de estudios sobre el cine, concretamente sobre el montaje, del que más tarde formarían parte cineastas como Vsévolod Pudovkin o Boris Barnet. Pudovkin, con respecto al taller, afirmó:

Entonces llegó la noticia de que un nuevo taller, nuestro propio taller soviético, iba a ser abierto. El taller de Kuleshov fue establecido en una vieja mansión privada de una callejuela apartada de Moscú. Fui allí una noche después de haber oído hablar de él. Había un olor extraño en ese lugar, mezcla de lilas, celuloide y cables quemados. (Pudovkin citado por Leyda, 1985, p. 178)

A la hora de establecer prioridades en cuanto a qué produce un mayor impacto en el espectador, se propusieron priorizar el montaje por encima del resto de recursos audiovisuales (Kuleshov, 1974, pp. 47-48). En esa época, la población se cuestionaba si el cine estaba a la altura de la música o de la pintura, en lo que a la categoría artística se refiere, de ahí que surgieran los estudios sobre cine y el taller de Kuleshov: “in order to determine the main strength of the cinematographic effect, we took one strip of film, cut it apart into its separate shots and then discussed where the very "filmness" which is the essence of filmic construction lay” (Ibídem, p. 44).

Fue durante estos experimentos, cuando Kuleshov creó el famoso *Efecto Kuleshov*, el cual consistió en editar una secuencia de imágenes con un mismo plano del rostro inexpresivo del actor Ivan Mozzhukhin, pero intercalando diferentes imágenes con este plano para crear distintos significados. Primero, se yuxtapuso la imagen del actor con un plato de sopa, luego, con una niña en un ataúd, y, por último, con una mujer posando. Los resultados mostraron cómo la expresión facial del actor generaba una sensación de cambio para el espectador según la imagen que se mostraba de forma previa a su rostro. En palabras de Kuleshov: “The discovery stunned me—so convinced was I of the enormous power of montage” (Ibídem, p. 200). Este descubrimiento supuso uno de los cambios más notables en cuanto a la

importancia de la forma y el orden en el que se editan los planos en las piezas audiovisuales actualmente.

Otro de los descubrimientos destacados de Kuleshov, fue el “Paisaje artificial” o “Geografía creativa”, el cual Kuleshov define como:

The primary property of montage [...] consists in the concept that montage creates the possibility of parallel and simultaneous actions, that is, action can be simultaneously taking place in America, Europe, and Russia, that three, four or five story lines can exist in parallel, and yet in the film they would be gathered together into one place. (Ibídem, p. 51)

En otras palabras, consiste en rodar en diferentes localizaciones de tal forma que al juntar las tomas en la sala de montaje se genera la idea de que la acción se desarrolla en un mismo espacio. Es una técnica que en la actualidad se realiza en la mayoría de las producciones audiovisuales.

Uno de los errores que más tarde asumiría Kuleshov en su artículo “The principles of montage” era el de defender que solo se debía prestar atención al montaje, y que, incluso si en una escena el actor no actuaba de forma correcta, se podía arreglar con la edición (Ibídem, p. 195). Pero no fue así, ya que en la práctica descubrieron que no había manera de arreglarlo. Kuleshov afirma que:

We must remember once and for always that all artistic sources are fine for the achievement of a correct ideological position in a film, and that is why, when a vivid expression of an idea must be achieved through montage above all, one must work "on montage," and when an idea must be expressed through the actor's work above all, one must work "on the actor". (Ibídem, p. 195)

Kuleshov destaca como una de las grandes figuras del cine soviético de vanguardia de los años 20 debido a sus contribuciones cinematográficas que han perdurado hasta la actualidad. Además, supuso el punto de partida en cuanto a la investigación sobre el potencial que tenía el montaje, ya que “el estilo del «montaje soviético» tuvo un comienzo provisional en 1924, con una clase que Kulechov impartió en la Escuela Estatal de Cine” (Bordwell y Thompson, 1995, p. 468). Gracias a ello, comenzaban a destacar otros cineastas como Sergei Eisenstein,

Vsévolod Pudovkin o Dziga Vertov, que fundaron sus propias teorías, y que no hubiese sido posible si no hubiera existido la figura de Lev Kuleshov y su taller.

2.2.3. *Sergei Eisenstein*

El nacimiento de Sergei Mikhailovich Eisenstein el 22 de enero de 1898 en Riga, Letonia, marcó el inicio de una vida dedicada al arte y la innovación (Bordwell, 1999, p. 21). Inicialmente, Eisenstein pretendía seguir los pasos de su padre, que era ingeniero, sin embargo, las revoluciones de 1917 interrumpieron sus estudios (Ibídem, p. 22). En 1918, se unió al ejército rojo, donde mantuvo su interés por el teatro y encontró tiempo para participar en producciones teatrales y organizar eventos en el frente, demostrando su compromiso con el arte (Ibídem, p. 22).

Tras licenciarse en otoño de 1920, Eisenstein regresó a Moscú y se dedicó al mundo del teatro, en gran parte al teatro de la central "Proletkult", donde trabajó en más de veinte producciones y su creatividad se vio influenciada por movimientos vanguardistas como el constructivismo y el productivismo (Ibídem, p. 23). A pesar de haber estudiado ingeniería, se decantó por el mundo del cine, considerado como "síntesis de las artes y las ciencias" (Leyda, 1985, p. 221). Además, colaboró activamente con el Lef (Frente Izquierdista de las Artes), defendiendo un arte comprometido con la agitación social y la transformación cultural (Bordwell, 1999, p. 25).

En 1924 propuso un proyecto titulado *Hacia la dictadura*, compuesto por una serie de películas divididas en siete partes, el cual supuso su entrada en el mundo del cine durante la producción de la quinta parte, *La huelga*, abandonando así su carrera en el teatro para explorar nuevas fronteras artísticas y narrativas (Ibídem, p. 28). Además, durante el mismo año en el que dirigió *La Huelga* también realizó *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), obra cúlmine de su carrera cinematográfica con escenas emblemáticas como "La escalera de Odessa", en la que utilizó el "Montaje de atracciones" y "Montaje intelectual".

En 1923 publicó en Lef su artículo titulado "Montaje y atracciones" donde sentará las bases de su teoría. En él, define las atracciones como:

La atracción (en nuestro diagnóstico del teatro) es todo momento agresivo en él, es decir todo elemento que despierte en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influyen 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. El método de conocimiento "mediante el juego vivo de las pasiones" se aplica especialmente al teatro (en el sentido de percepción). (Eisenstein, 1990, p. 172)

Es aquí donde establece el concepto para, más tarde, en el mismo artículo, darle forma y entenderlo en su conjunto gracias al "Montaje de atracciones", centrado en generar en el público una serie de estímulos sin necesidad de estar relacionados unos con otros con la finalidad de causar el efecto concreto que el realizador pretende (Ibídem, p. 173). Por lo tanto, la intención de Eisenstein no es la de crear un relato coherente y lineal, sino que más bien da prioridad a las reacciones del público y a las emociones que se generan gracias al montaje. A pesar de que toda esta teoría la aplicase y formulase a partir de su etapa teatral, también lo hace en su etapa cinematográfica posterior. Un ejemplo de ello es *La huelga*, "llena de metáforas cinematográficas e imágenes visuales, auditivas, táctiles, olfativas y gustativas" (Leyda, 1985, p. 220).

Más tarde, en 1929, en su artículo "Métodos de montaje", define los tipos de montaje de manera que el primero se podría considerar el más simple y el último el más complejo, englobando a los anteriores. El primero, el "montaje métrico", se centra en la duración de los planos en función de la duración total de la toma y se asemeja a un compás musical, de tal forma que, dependiendo de la intención del realizador, se utilizarán compases rápidos o lentos para aumentar o disminuir el ritmo de montaje (Eisenstein, 1995, pp. 72-73). El siguiente tipo, el "montaje rítmico", se diferencia del anterior en cuanto a que, además de tener en cuenta la duración de los planos, también prioriza el contenido, es decir, los compases pueden coincidir con el ritmo del plano, pero también puede no hacerlo para generar momentos más emocionales (Ibídem, pp. 73-74). El tercer tipo, el "montaje tonal", utiliza el "sonido emocional" que se genera durante el fragmento, es decir, todas las emociones que se crean durante la secuencia, centrándose en una característica concreta, como puede ser la iluminación o la música, en definitiva, en el tono (Ibídem, pp. 75-77). Otro

método de montaje es el “montaje sobretonal”, entendido como una evolución del tonal, ya que se centra en todos los focos emocionales que se generan en el fragmento, no solamente en uno (Ibídem, p. 78). Para poder entender el último tipo, el “montaje intelectual”, es necesario entender el concepto de “sobretono”, el cual Eisenstein define como:

En este caso, junto con la vibración del tono dominante básico viene toda una serie de vibraciones similares a las que se llama sobretonos y subtonos. El impacto de unos con otros, su impacto con el tono básico, etc., envuelven a éste en un sinnúmero de vibraciones secundarias. (Ibídem, p. 67)

Por lo tanto, el “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” (Ibídem, p. 80). El “montaje intelectual” es el que se centra en crear un significado emocional que va más allá del corte, ya que su intención es provocar en el espectador una respuesta emocional, una serie de “vibraciones secundarias”. En palabras de Bordwell y Thompson (1995), el montaje intelectual es “la yuxtaposición de una serie de imágenes para crear un concepto abstracto que no aparece presente en ninguna imagen” (p. 495). Por ello este tipo de montaje es el más completo y el que Eisenstein trata de promover en sus películas, ya que es el más complejo y el que más justifica que el cine pueda considerarse como un arte.

A pesar de que Lev Kuleshov sentase las bases para el surgimiento de futuros teóricos basados en sus experimentos, Eisenstein fue un paso más allá, mejorándolos y aplicándolos a sus obras, encontrando numerosos ejemplos de ello. Además, sirvió de referencia para muchos cineastas posteriores que se basaban en sus ideas teóricas del montaje llegando hasta películas realizadas en la actualidad.

2.2.4. *Vsévolod Pudovkin*

Vsévolod Pudovkin también destacó en el marco de vanguardia soviético de los años 20 en lo que respecta a los estudios relacionados con el ámbito cinematográfico. Durante su período de formación en la Universidad de Moscú, donde estaba a punto de graduarse como químico con especialización en física y química, comenzó la Primera Guerra Mundial, un

hecho que impidió que realizara los exámenes finales, teniendo que unirse al ejército (Leyda, 1985, p. 177). En febrero de 1915, mientras servía en el frente, Pudovkin resultó herido y fue capturado, tiempo que aprovechó para ampliar sus conocimientos lingüísticos (Ibídem, p. 177). A finales de 1918, Pudovkin logró regresar a Moscú, donde retomó su carrera académica y se reintegró en la vida universitaria y, aunque continuó desempeñando su labor como químico durante un tiempo, su pasión por el arte pronto lo llevaría a entrar en la escuela de cinematografía del Estado (Ibídem, p. 178).

Comenzó su carrera realizando cortometrajes y documentales hasta que en 1926 se encargó de dirigir la gran trilogía cuyo tema principal era la revolución y estaba compuesta por: *La Madre* (1926), *El fin de San Petersburgo* (1927) y *Tempestad sobre Asia* (1928), las cuales supusieron un antes y un después en su carrera (Gubern, 2019, pp. 171-172).

Pudovkin se distanciaba de Eisenstein en lo que respecta a la temática de sus obras, ya que otorgaba prioridad a la concienciación política de manera individual y no de forma masiva, como lo hacía Eisenstein (Ibídem, p. 172). Otro aspecto que diferenciaba a Pudovkin de Eisenstein era que utilizaba el guion de forma literal para crear la película, al contrario que Eisenstein, que daba prioridad al montaje para crear un contenido más intelectual (Ibídem, p. 173). Las diferencias entre ambos eran notables, pero la importancia recae en que aportan distintos puntos de vista sobre las posibilidades fílmicas.

Había visto Intolerancia, de D. W. Griffith, que me causó una tremenda impresión. Esta película se convirtió en el símbolo del futuro arte del cine para mí. Después de verla me convencí de que el cine era en realidad un arte, y un arte con grandes posibilidades. Me fascinó y además me sentía ansioso de ingresar en este nuevo campo. (Pudovkin citado por Leyda, 1985, p. 178)

Vsévolod se vio influido por Griffith en lo que respecta a la técnica de mostrar sucesos que ocurren de manera simultánea, pero en diferentes localizaciones, de tal manera que la utilizaba para contrastar situaciones aisladas con otras donde primaban las aglomeraciones de masas (Gubern, 2019 p. 172). Por ello, mientras que “Griffith se expresa a través de los personajes; Pudovkin, por series de detalles y mediante su yuxtaposición” (Reisz, 1966, p. 31). Es por ello, que:

Los experimentos de Kuleshov pusieron al descubierto que el proceso de montaje es algo más que un recurso para narrar una historia en continuidad; Pudovkin vio que, mediante adecuada yuxtaposición, algunos planos podían adquirir un significado que hasta entonces no habían tenido. (Ibídem, p. 30)

A la hora de establecer métodos para manejar el material de edición (“Montaje estructural”), Pudovkin distingue la siguiente clasificación: el primero, el montaje de escena, consiste en guiar la atención del espectador hacia los elementos clave de una escena, destacando la importancia del primer plano como herramienta principal para impulsar la trama y no como un recurso que interrumpe un plano largo (Pudovkin, 1958, p. 67). A través de la variedad de ángulos y el enfoque en personajes u objetos particulares, el editor tiene la capacidad de influir en la percepción del público y suscitar respuestas emocionales (Ibídem, p. 70).

El segundo tipo de “Montaje estructural” es el montaje de secuencia, el cual consiste en relacionar diferentes escenas mediante la edición, y así, crear las secuencias, de tal manera que, mientras el espectador ve una escena, se pregunte qué está ocurriendo en la otra (Ibídem, pp. 71-73). También se remarca la idea de que, si se organizan los elementos de manera correcta en el montaje, se puede guiar al espectador emocionalmente, tanto en los momentos de mayor tensión como en los de mayor calma (Ibídem, p. 73).

El tercer y último tipo de “Montaje estructural” es el montaje de guion, en el cual para mantener el interés del espectador y evitar momentos que requieran grandes esfuerzos emocionales, estos se deben distribuir lo a lo largo de la película y utilizar los últimos momentos para que se produzca el clímax (Ibídem, p. 74).

Por otra parte, Pudovkin establece otra distinción en cuanto a los tipos de edición como instrumentos de impresión (“Montaje relacional”): el primero de estos métodos es el contraste, basado en la yuxtaposición de escenas que contrastan entre sí para resaltar ciertos aspectos de la narrativa (Ibídem pp. 75-76); el paralelismo, una técnica más amplia que el contraste, muestra dos o más secuencias desarrollándose en paralelo para crear una conexión temática entre ellas (Ibídem pp. 76-77); el simbolismo es otro método utilizado para transmitir conceptos abstractos a través de imágenes sin necesidad de utilizar intertítulos (Ibídem p. 77); la simultaneidad es una técnica que busca crear tensión emocional al

desarrollar simultáneamente dos acciones cuyos resultados están interconectados (Ibídem p. 77); y el leitmotiv, o reiteración del tema, se refiere a la repetición de imágenes o temas recurrentes a lo largo de la película para enfatizar el mensaje central (Ibídem pp. 77-78).

Pudovkin, por tanto, se asemeja a Eisenstein en cuanto a que ambos establecen unas categorías para clasificar los tipos de montaje. Además, el montaje intelectual de Eisenstein se asemeja al simbolismo de Pudovkin en lo que respecta a la creación de un significado concreto a través de la edición para que el espectador lo descifre. Por otra parte, Kuleshov se considera una de las figuras que impulsaron su carrera cinematográfica en el ámbito teórico gracias a su taller. Las contribuciones teóricas y prácticas de Pudovkin en el ámbito del montaje cinematográfico ampliaron el repertorio creativo y técnico del cine soviético, dejando una huella perdurable en este arte.

2.2.5. *Dziga Vertov*

Dziga Vertov nació el 2 de enero de 1896 y destaca como pionero en la creación de documentales tanto en la Unión Soviética como a nivel mundial. Tras estudiar en el Instituto Psiconeurológico de Moscú, se involucró en la sección de noticieros del cine soviético tras la Revolución de Octubre (Schnitzer et al., 1973, p. 78). Durante este tiempo, fundó, dirigió y editó varios proyectos importantes, entre ellos el noticiero semanal *Kinonedelia* y el reportaje periódico *Kino-Pravda* (Ibídem, p. 78). Vertov lideró un grupo de documentalistas experimentales y defendió el estilo de cine-verdad, cuya intención era capturar la vida tal como es (Ibídem, p. 78).

Desde joven se aficionó a la creación de cuentos fantásticos o poemas, y, en la adolescencia, esta pasión se transformó en un interés por transcribir el sonido documental y experimentar con la transformación en palabras y letras del sonido de los objetos de la vida cotidiana (Schnitzer et al., 1973, p. 79). En 1918 se interesó por el cine y empezó a trabajar en *Kinonedelia*, donde “la tarea de Vertov consistía en reunir, seleccionar y ordenar el material que llegaba a su mesa —fragmentos de película que consignaban combates, crisis, desastres, victorias— y enviarlo de vuelta con subtítulos y una organización llena de sentido” (López y Samper en Vertov, 2011, p. 35).

En 1922 comenzó su etapa en Kino-Pravda (cine-verdad), revista filmada para el periódico, momento en el que comenzó a escribir manifiestos y fundó el “consejo de los tres”, formado con Svilova y su hermano, para, finalmente, en 1924 crear el Kino-Glaz (“Cine-ojo”) (Ibídem, p. 36). El “Cine-ojo” fue creado para mostrar lo que el ojo no ve, al igual que sucede con el microscopio y el telescopio (Schnitzer et al., 1973, p. 79), como una herramienta para desvelar situaciones que pasan inadvertidas de la realidad.

Para entender la teoría sobre el “Cine-ojo” de Vertov, es necesario remarcar la importancia que le otorga a los hechos. Establece que, para que la película posea una buena calidad, “el rodaje debe ser instantáneo, es decir, debe efectuarse en el momento en que se producen los hechos y los gestos del sujeto observado” (Vertov. 2011, p. 86). De esta forma se garantiza que no hay manipulación en el relato, en la realidad. Vertov se posicionaba en contra del cine de ficción, tratando de mostrar siempre los hechos, “el cine-ojo es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última” (Ibídem, p. 234). En otras palabras, a la hora de filmar, le otorga más importancia a lo que está ocurriendo en ese momento, que a todo lo que conlleve manipular la realidad, “es decir, personas sin máscaras, sin maquillaje, captarles con el ojo de la cámara en el momento en que no interpretan, leer sus pensamientos desnudados por la cámara” (Ibídem, p. 201). Además, Vertov afirma que el montaje comienza cuando se elige el tema, cuando este se observa y cuando se ordenan los elementos grabados (Ibídem, pp. 236-237). Por lo tanto, el montaje para el cineasta no comienza en la última fase de la producción, sino en el momento en el que se tiene la idea inicial.

A pesar de que la función del “Cine-ojo” es captar la realidad con el menor retoque posible, se pueden utilizar técnicas de manipulación de imágenes tanto en rodaje como en la sala de edición. El “Cine-ojo” abarca “todos los medios cinematográficos, todas las invenciones cinematográficas, todos los procedimientos y métodos, todo lo que podía servir para descubrir y mostrar la verdad” (Ibídem, p. 201). Es decir, su función realmente no es mostrar la realidad de forma objetiva, sino tratar de transmitir la idea de cómo es la realidad, llegando incluso a utilizar técnicas de rodaje como “la toma de vistas rápida, la microtoma de vistas, la toma de vistas al revés, [...] etc., no se consideran trucos, sino procedimientos normales,

que se emplean ampliamente” (Ibídem, p. 235). Además, también se pueden utilizar métodos en el montaje, “yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del filme” (Ibídem, p. 235). En palabras de Bazin (2019) “la teoría del Kinoglass de Dziga-Vertov no utilizaba la realidad bruta de los documentales más que para ordenarla sobre el espectro dialéctico del montaje“ (p. 347).

Otro concepto que utiliza Vertov en su teoría del “Cine-ojo” es el de intervalo, de tal manera que:

Los intervalos (pasos de un movimiento a otro), y no los movimientos en sí mismos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento). Son ellos (los intervalos) los que arrastran el material hacia el desenlace cinético. La organización del movimiento es la organización de sus elementos, es decir, de los intervalos, en la frase. En cada frase se distingue el ascenso, el punto culminante y la caída del movimiento (que se manifiestan en diferentes grados). Una obra está hecha de frases de igual manera que una frase está hecha de intervalos de movimiento. (Vertov, 2011, p. 173)

Este concepto permite valorar el cine no solo como una sucesión de imágenes en movimiento, sino como una composición cuidada compuesta por intervalos que dan forma y significado a la obra. El “Cine-ojo” exige la utilización de intervalos para la correcta unión entre unas imágenes y otras, las cuales pueden ser de diferentes tipos: correlación de planos, de ángulos de toma, de movimientos dentro de las imágenes, de luces, de sombras y de velocidades de rodaje (Ibídem, p. 237). En base a estos tipos, el creador escoge según su criterio “el orden de la alternación, el orden de sucesión de los fragmentos filmados; la longitud de cada alternancia (en metros), es decir, el tiempo de proyección, el tiempo de visión, de cada imagen tomada separadamente” (Ibídem, p. 237). Además, es importante la relación entre cada plano para poder ayudar al espectador, guiar su mirada, lo cual es la tarea más importante del creador (Ibídem, 237).

La contribución de Dziga Vertov al mundo del cine a través del “Cine-ojo”, es fundamental para comprender la evolución del documentalismo y la exploración de la realidad a través del cine. En su obra, el cine se convierte en el instrumento para revelar hechos y ofrecer una

nueva perspectiva sobre el mundo que nos rodea. La influencia de Vertov perdura en el cine contemporáneo, recordando la importancia de mirar más allá de las cosas y de explorar la profundidad de la realidad a través del “ojo” de la cámara.

En el siguiente apartado de este trabajo de Investigación el foco de atención se sitúa en la figura de Luis Buñuel, de tal forma que se analiza su contexto histórico en relación con el soviético, profundizando en su obra *Un perro andaluz* en cuanto a su origen y forma, para, más tarde, poder realizar el análisis comparativo.

2.3. Luis Buñuel en el contexto soviético y *Un perro andaluz*

2.3.1. Influencia de la vanguardia soviética

Luis Buñuel, nacido en Calanda (Teruel) en 1900, fue uno de los cineastas más influyentes del siglo XX. Después de formarse en Madrid y París, donde tuvo contacto con Federico García Lorca y Salvador Dalí, Buñuel inició su carrera cinematográfica en la década de 1920. Su asociación con Dalí dio lugar a obras surrealistas emblemáticas como *Un perro andaluz* y *La edad de oro* (1930). Después de un breve período en Estados Unidos, se estableció en México, donde dirigió *Los olvidados* (1950) y a lo largo de las décadas siguientes, produjo una serie de películas icónicas, desde *Viridiana* (1961) a *El ángel exterminador* (1962), entre otras, hasta *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Buñuel falleció en México en 1983, dejando un legado duradero en la historia del cine.

La vida de Buñuel se divide en diferentes etapas: surrealista, segunda república española, exilio a México y, por último, la francesa. Dado que este trabajo de investigación se centra en *Un perro andaluz*, el foco de atención se sitúa en su etapa surrealista (1929-1933) y su influencia soviética de los años 20. El propio Buñuel afirma que “de las películas que más me impresionaron, imposible olvidar El acorazado Potemkin. [...] Durante mucho tiempo, sostuve que aquella película era para mí la mejor de toda la historia del cine” (Buñuel, 2018, p. 110). Por lo tanto, era destacable su admiración por el cineasta soviético. Además, durante los años 20 “ya tendría noticias del cortometraje de Vsevolod Pudovkin *Los mecanismos del*

cerebro (1926), así como de las técnicas de montaje de Serguei Einstein, que incorporaban imágenes freudianas con un marcado efecto“ (Jones, 2018, p. 53).

A pesar de que Buñuel no estuviese en territorio soviético durante esos años, pudo ver el trabajo que se estaba realizando allí tras la Revolución Rusa y, de esta forma, junto con esa influencia y los primeros contactos con la vanguardia surrealista que tuvo gracias a André Bretón, pudo crear *Un perro andaluz* junto con Dalí.

2.3.2. Contexto de *Un perro andaluz*

Como se ha especificado, el cine de Luis Buñuel se divide en varias etapas, y *Un perro andaluz* se sitúa en la surrealista. Para poder entender el contexto de la película, primero es necesario entender el origen del surrealismo, el cual nace, como la gran mayoría de vanguardias, de la literatura. A pesar de que el inventor del término fuese Guillaume Apollinaire, el principal teórico y creador del movimiento surrealista fue André Bretón. La incursión de esta vanguardia en el ámbito cinematográfico europeo se produjo gracias al Manifiesto surrealista (1924), redactado por Bretón (Gubern, 2019, p. 182), donde se resalta la importancia de la creatividad, la imaginación y la exploración del subconsciente en el arte y la vida cotidiana. Además, define el surrealismo como:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral. (Bretón, 2001, p. 44)

Por lo tanto, se trata de una forma de crear contenido alejándose de las convenciones narrativas, adaptándose a las formas del pensamiento humano. Sin embargo, el concepto de Bretón se contrapone al de Buñuel, que afirma que para él el surrealismo es “un movimiento poético, revolucionario y moral” (Buñuel, 2018, p. 134), entendiendo en dicha definición lo moral como “lo que gobierna los sueños o compulsiones parasimpáticas” (Buñuel, 2023, p. 90). Esta concepción surgió a raíz del problema que tuvo a la hora de tomar decisiones sobre si publicar el guion de *Un perro andaluz* o no, ya que su grupo cercano de surrealistas, entre ellos el propio Bretón, se oponían a ello (Buñuel, 2018, p. 134).

A Luis Buñuel siempre le había atraído el mundo onírico, disfrutaba de tal forma que, en sus palabras, “esta locura por los sueños, por el placer de soñar, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones profundas que me han acercado al surrealismo” (Ibídem, p. 115). Buñuel tenía una concepción del surrealismo que define como:

Una especie de llamada que oyeron aquí y allí, en los Estados Unidos, en Alemania, en España o en Yugoslavia, ciertas personas que utilizaban ya una forma de expresión instintiva e irracional, incluso antes de conocerse unos a otros. Las poesías que yo había publicado en España antes de oír hablar de surrealismo dan testimonio de esta llamada que nos dirigía a todos hacia París. Así también, Dalí y yo, cuando trabajábamos en el guión de *Un chien andalou*, practicábamos una especie de escritura automática, éramos surrealistas sin etiqueta. (Ibídem, p. 130).

Por lo tanto, era una corriente que varios autores tenían en común en todas partes del mundo pero que estaba latente, hasta que llegó Bretón y le dio forma bajo el nombre de surrealismo, dando comienzo así una nueva era de innovaciones artísticas que rompían con lo establecido. “Sin embargo, el verdadero objetivo del surrealismo no era el de crear un movimiento literario, plástico, ni siquiera filosófico nuevo, sino el de hacer estallar la sociedad, cambiar la vida” (Ibídem, p. 132).

La primera película surrealista fue *La coquille et le clergyman* (Dulac, 1927) (Gubern, 2019, p. 182) y la obra de Buñuel se sitúa en los orígenes del movimiento, por lo que causó un gran impacto al público debido a la novedad que suponía en la controversia de las imágenes que se mostraron. Buñuel tenía miedo de que el estreno no tuviera éxito y se llevó piedras para lanzarlas al público en caso de que hubiese abucheos, como ya había pasado con otras obras antes, como la mencionada de Dulac, sin embargo, no fue necesario, ya que el público aplaudió cuando finalizó (Buñuel, 2018, p. 131).

En realidad, la película surgió, además de los sueños de los artistas, de un poemario de Buñuel bajo el título de *El perro andaluz*, el cual no llegó a publicarse, pero no supuso un impedimento para sentar las bases de *Un perro andaluz* (Xifra en Buñuel, 2023, p. 9). La idea principal de la película surgió de dos sueños que tuvieron Dalí y Buñuel con la intención de utilizar imágenes sin explicaciones racionales o de algún tipo, para, de esta forma, acercarse a lo absurdo sin

que el público tratase de averiguar el significado de lo que veían (Buñuel, 2018, p. 128). En menos de una semana elaboraron el guion y, gracias al dinero de la madre de Buñuel, comenzó el rodaje, el cual finalizó en 2 semanas (Ibídem, p. 129). Man Ray y Louis Aragon, tras realizar un visionado de la pieza ya terminada, se mostraron ansiosos por distribuirla (Ibídem, p. 130).

La película impactó al público tanto en la parte positiva como negativa, “produjo el efecto de una bomba” (Gubern, 2019, p. 184). Se produjeron varias denuncias e insultos que el autor recibió hasta que envejeció (Buñuel, 2018, p. 133). Buñuel escribió para *Varitétés* y *La révolution surréaliste* un prólogo donde afirmaba que *Un perro andaluz* era “un llamamiento público al asesinato” (Ibídem, p. 135), de ahí que artista sea conocido por su faceta provocativa.

La película surgió en un contexto de vanguardia que proliferaba durante los años 20 en Europa y gran parte del mundo. Fue la primera obra de Buñuel en el ámbito cinematográfico y lo que impulsó su carrera y destacó tanto por su contenido como su forma:

Este film representa una reacción violenta contra lo que en ese momento se llamaba “cine de vanguardia”, que se dirigía exclusivamente a la sensibilidad artística y a la razón del espectador, con su juego de luces y sombras, sus efectos fotográficos, su preocupación por el montaje rítmico y la investigación técnica, y a veces en la dirección de la manifestación de un humor perfectamente convencional y razonable. (Buñuel, 2023, p. 89)

2.3.3. Forma de *Un perro andaluz*

Un perro andaluz es una película enmarcada en el surrealismo, por ello su forma es particular ya que se adapta a las estructuras narrativas oníricas, “la intención era que la forma libre de la película despertara los impulsos más profundos del espectador” (Bordwell y Thompson, 1995, p. 466). La idea parte de dos sueños de los autores, por ello no tiene una idea principal, sino que la obra es inconexa y utiliza técnicas que descolocan al espectador. Sin embargo, no es necesario que exista una coherencia narrativa para apreciar la obra, ya que las imágenes que requieren un mayor esfuerzo para ser descifradas son las más importantes (Bretón, 2001,

p. 58). En este caso, Buñuel utilizaban imágenes que causaron impactos repentinos en la mente del espectador:

Buñuel destacó entre todos los cineastas surrealistas por ser el que con mayor brutalidad lograba generar el shock fílmico como modo de liberar al espectador a sus pulsiones. En la primera secuencia de *Un perro andaluz*, la primera de todo el cine de Buñuel, hay un gesto fundacional y programático: el propio director aparece como actor, por primera y única vez en su cine, en un balcón mirando la luna, coge la cabeza de una mujer y una navaja para rasgarle el ojo mientras una nube atraviesa la luna. (Barreiro-Soliña, 2022, p. 299)

A partir de este primer momento de la película, tienen lugar una serie de sucesos carentes de coherencia: una mano llena de hormigas, una mujer atropellada, un hombre que dispara a otro que resulta ser el mismo, dos pianos con dos burros muertos encima, una mariposa y una playa. Sin embargo, a pesar de que “no tiene un sentido alegórico” (Sadoul, 2004, p. 181), la película atrapa y perturba al espectador desde el principio, tanto por intentar descifrar su significado como por las imágenes que se muestran. Esta es la esencia del surrealismo, el cual “se niega a canonizar cualquier recurso concreto, ya que ordenaría y racionalizaría lo que debería ser un «libre flujo del pensamiento»” (Bordwell y Thompson, 1995, p. 466). En *Un perro andaluz* se muestran:

Imágenes que violentan la representación de la realidad mediante propuestas icónicas aberrantes o monstruosas desde el punto de vista del realismo [...] y transgresiones sintácticas, con articulaciones arbitrarias y provocadoras, propias del surrealismo [...] mediante articulaciones sintácticas producidas por el montaje. (Gubern, 1999, p. 414)

Gracias a ello es cómo se logra que el montaje juegue un papel importante a la hora de generar esa sensación de desorientación en el espectador. En cuanto al argumento, el propio Buñuel (2023) afirma que “es el resultado de un automatismo psíquico consciente, hasta el punto de que no intenta volver a contar un sueño, si bien se aprovecha de un mecanismo análogo al de los sueños” (p. 90). Por ello se encadenan los sucesos extraños que provocan que el espectador no entienda lo que está sucediendo. Para lograr ese efecto, también intervienen los elementos audiovisuales, como el montaje discontinuo:

El montaje surrealista es una amalgama de algunos recursos impresionistas (muchos encadenados y sobreimpresiones) y algunos recursos del cine dominante. El sobrecogedor corte del globo ocular al comienzo de *Un perro andaluz* se basa en algunos principios del montaje continuo (y de hecho en el efecto Kulechov). Por otra parte, también se utiliza frecuentemente el montaje discontinuo para fracturar cualquier lógica espacio-temporal. En la misma película, la heroína encierra a un hombre en una habitación sólo para que volvamos a encontrarlo inexplicablemente detrás de ella. (Bordwell y Thompson, 1995, p. 466)

Por otra parte, la narrativa de *Un perro andaluz*, siguiendo los sistemas formales no narrativos propuestos por Bordwell y Thompson, es asociativa, la cual se centra en sugerir “cualidades expresivas y conceptos mediante agrupaciones de imágenes” (Ibídem, p. 127). “Al ver estas películas, debemos estar preparados para cambiar nuestras expectativas frecuentemente y para especular sobre las conexiones posibles” (Ibídem, p. 130). Por ello surgieron tantas explicaciones diferentes a la película, debido a todas las posibles interpretaciones que sugieren esas imágenes.

En la película las imágenes mostradas no pretenden significar algo, de ahí que “las imágenes utilizadas en la forma asociativa pueden ir de las convencionales a las sorprendentemente originales, y las conexiones conceptuales pueden ser evidentes o completamente desconcertantes” (Ibídem, p. 128). Para los autores lo que se mostraba era desconcertante, a pesar de que el público tratase de descifrar su contenido. Es por ello que la película parece incitar al espectador a tratar de descifrar el contenido, pero en realidad su intención es mostrar el mundo onírico de los creadores. Tal y como afirman Bordwell y Thompson (1995):

Las conexiones asociativas a pequeña escala, las diferentes partes a gran escala, los motivos repetidos y las pistas para su interpretación, todos estos factores indican que la organización asociativa plantea exigencias al espectador. Por esta razón, muchas películas que utilizan la forma asociativa son experimentales. (p. 130)

Un perro andaluz destaca en cuanto a su forma debido a cómo se utiliza el montaje para descolocar al espectador y utilizar las características de la forma asociativa. A continuación,

se analiza el montaje discontinuo presente en el film y se compara con los cineastas soviéticos mencionados anteriormente.

3. ANÁLISIS

El presente apartado de este trabajo de investigación se centra en analizar de forma comparativa las diferentes teorías de los cineastas soviéticos de la vanguardia cinematográfica de los años 20 del siglo XX, detalladas anteriormente, con *Un perro andaluz*. Para ello, siguiendo como eje central el montaje discontinuo presente en cada obra, se comparan los fragmentos escogidos de cada cineasta soviético con la película de Luis Buñuel.

Teniendo presente el montaje discontinuo, se relacionan las técnicas experimentales de Lev Kuleshov como son la “Geografía creativa” y el *Efecto Kuleshov*; el montaje de atracciones de Sergei Eisenstein; el montaje estructural y relacional de Vsévolod Pudovkin; y el Cine-ojo de Dziga Vertov con el film de Buñuel.

3.1. El *Efecto Kuleshov* y la “Geografía creativa” en *Un perro andaluz*

Como se ha mencionado con anterioridad, el *Efecto Kuleshov* posee montaje discontinuo en el momento en el que se yuxtaponen los planos de la imagen de la persona, el plato de sopa, la niña en el ataúd y la mujer posando. Cada plano utilizado está rodado en un espacio diferente, incluso en momentos distintos, de ahí que se hable de montaje discontinuo. Gracias a esta consecución y combinación de imágenes se genera la sensación de que el rostro de la persona cambia a pesar de que realmente la imagen utilizada es la misma en todo momento y, lo único que varía es la percepción subjetiva que tiene el espectador al asociarla a los planos posteriores.

3.1.1. *Montaje discontinuo en Un perro andaluz*

El montaje discontinuo también es utilizado en *Un perro andaluz*, donde se quebrantan las reglas de continuidad cinematográfica. Se pueden encontrar tres ejemplos característicos que se analizan a continuación. El primero de ellos tiene lugar en el minuto 3 (03:03), cuando la

protagonista mira por una hipotética ventana y ve a un ciclista. En realidad, cuando se levanta todavía no ha abierto la cortina que cubre la ventana para poder ver a través de ella. Una vez que la ha abierto, la angulación del plano desde el que observa al ciclista es de tipo picado, ya que vive en un piso superior a la altura de la calle, sin embargo, en el plano anterior, sin la cortina abierta, el plano era frontal. Otro dato que llama la atención es que la mujer se sorprende por la caída del ciclista momentos antes de que suceda, en el minuto 3 (03:17). Además, una vez el ciclista está en el suelo, se produce un salto de eje en el plano del ciclista caído en el minuto 3 (03:32), dejando ver una imagen volteada.

El segundo ejemplo que evidencia los saltos en la continuidad del montaje se observa en el momento en el que la chica que está en la calle es atropellada (08:09), pues se aprecian “fallos” de racord debido a que la chica sostiene una especie de caja en algunos momentos y en otros no. Estos fallos o saltos de racord son tan evidentes que dejan ver que, seguramente, han sido intencionados.

El último ejemplo que se expone tiene lugar cuando el protagonista tira de dos pianos con dos burros muertos encima y la mujer mira impresionada el rostro de los animales muertos, pero en realidad según la posición de la cámara, no es posible que pueda ver el rostro de los burros desde esa localización (11:14). Otro caso se observa en el momento en el que el protagonista trata de entrar por la puerta, pero la mujer la empuja para que no lo logre y se produce un corte que provoca que de repente la mano llena de hormigas haya atravesado la puerta y trate de abrirla (11:43).

3.1.2. Variación en la significación de la imagen yuxtapuesta

Existen numerosos casos en la película de montaje discontinuo, pero en este apartado la atención se centra en comparar los descubrimientos que llevó a cabo Lev Kuleshov gracias a sus experimentos, como son el *Efecto Kuleshov* y la “Geografía creativa”. Por ello se comparan estas técnicas aplicándolas a la película de Buñuel, con la finalidad de hallar similitudes en las técnicas de montaje de cada cineasta.

En primer lugar se compara el *Efecto Kuleshov* con *Un perro andaluz*. En el minuto 18 de la película (18:03), cuando la mujer está mirando de forma extraña una mariposa que aparece en la habitación, encontramos una yuxtaposición de planos en los que se va alternando entre mujer-mariposa y mujer-hombre. Esta transición y combinación de imágenes y el modo en el que se yuxtaponen es muy similar a lo que se observa en el *Efecto Kuleshov*. Cuando se alterna entre mujer y mariposa (Figuras 1 y 2) y mujer y hombre (Figuras 3 y 4) el espectador tiene la sensación de que el rostro de la mujer es más expresivo cuando aparece el hombre (Figura 4).



Figura 1: Mujer extrañada.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(18:20)



Figura 2: Mariposa.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(18:21)

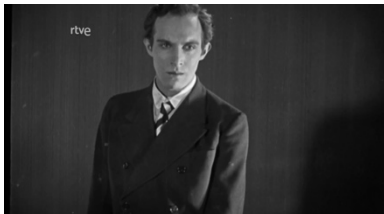


Figura 3: Hombre serio.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(18:23)



Figura 4: Mujer extrañada 2.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(18:26)

A pesar de que la intención de la película no es la de crear ideas en el espectador, esta secuencia logra hacer que el espectador identifique a la mariposa oscura, tenebrosa, con el hombre, el cual tiene apariencia siniestra. Todo ello también se ve acentuado por el rostro de la mujer, que, a pesar de no variar prácticamente nada, produce la sensación de un enfado y susto mayor que la anterior. Por tanto, el *Efecto Kuleshov* provoca que el rostro de la mujer “cambie”, o que su gesto genere una sensación diferente, dependiendo de la imagen yuxtapuesta que le preceda.

El *Efecto Kuleshov* también puede apreciarse en otros momentos de la película. Al inicio, en el momento en el que se lleva a cabo el corte en los ojos de la protagonista por parte del propio Buñuel (Figura 13), se lleva a cabo una yuxtaposición de planos de la luna siendo atravesada por las nubes (Figura 14). En este caso el *Efecto Kuleshov* se aplicaría de forma diferente, en el rostro del propio espectador, pues la sensación que causaría la imagen directa del ojo cortado no es la misma que se produce al ver la imagen de la nube atravesando la luna. La yuxtaposición de estas imágenes produce un mayor impacto psicológico en el espectador que si se hubiese montado la película directamente sin mostrar los planos de las nubes, ya que no existiría esa sorpresa. Por otra parte, el espectador no se pregunta si el ojo de verdad es de la mujer, a pesar de que en realidad fuese una vaca muerta, ya que no tiene tiempo de ello debido a la gran carga emocional que poseen las imágenes.

3.1.3. *Discontinuidad en la paradoja espacial*

Otro de los conceptos teóricos de Lev Kuleshov es la “Geografía creativa”, una técnica creada con la intención de unificar los espacios de rodaje generando la sensación de que todo ocurre en el mismo lugar. Un ejemplo de esta técnica sería grabar en el interior de una casa la secuencia concreta, de tal forma que al grabar los exteriores en un lugar diferente, el espectador sienta que se trata del mismo sitio, pero, en realidad, el interior de la localización puede ser una recreación en un plató y los exteriores pueden ser de una casa real.

Durante *Un perro andaluz* se observan varios espacios diferentes: la calle situada en frente de la casa con la gente rodeando la mano amputada; el interior de la casa donde están los dos personajes principales; una zona de campo donde muere el protagonista tras ser disparado; y la playa donde está la mujer con el otro hombre. Tanto el exterior de la casa como el exterior producen la sensación de estar teniendo lugar en el mismo sitio. Sin embargo, en la escena de la playa, así como en la de la zona del campo, ocurre lo contrario, es decir, el cambio de localizaciones durante la secuencia se hace notable para el espectador, lo que rompe de forma brusca con la continuidad espacial.

Por ello, en *Un perro andaluz* lo que se utiliza es una técnica contraria a la de Kuleshov, ya que la intención no es invisibilizar el cambio de espacio, sino resaltarlo y evidenciarlo para

descolocar o desorientar al espectador. La transición de una secuencia a otra, es decir, casa-campo y casa-playa producen la sensación contraria a lo que pretende la “Geografía creativa”.

La transición casa-campo se produce por corte, es decir, en el momento en que el protagonista es disparado, este se retuerce de dolor y en el siguiente plano continúa agonizando, pero ya ha cambiado la localización. No se hace invisible el corte, ni tiene la intención de que el espectador sienta que se trata de la misma localización. Es notable el cambio de escenario, incluso se produce un salto de eje para acentuarlo (Figuras 5 y 6).



Figura 5: Hombre disparado.
Fuente: Un perro andaluz, RTVE
(16:04)

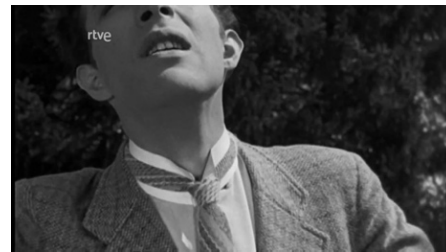


Figura 6: Hombre disparado 2.
Fuente: Un perro andaluz, RTVE
(16:05)

Este cambio de escenario puede deberse a que el personaje se ha teletransportado a otro lugar después de morir, al igual que sucede con algunas creencias de la humanidad. También puede entenderse como un salto del mundo real al mundo onírico, en el que todo es posible. Lo que está claro es que se rompe la continuidad espacial gracias al montaje, por lo que se vuelve a evidenciar el montaje discontinuo.



Figura 7: Mujer sacando lengua.
Fuente: Un perro andaluz, RTVE
(19:01)



Figura 8: Playa.
Fuente: Un perro andaluz, RTVE
(19:16)

En la secuencia casa-playa, el cambio de localización no se produce de forma tan drástica como en la anteriormente nombrada, a pesar de que también cambie el escenario de forma repentina. La protagonista abre la puerta de la casa y la atraviesa (Figura 7) para llegar a la playa con el otro hombre (Figura 8). Este salto, a pesar de ser más invisible que el anterior, también evidencia el cambio de escenario y descoloca al espectador, ya que la casa estaba en medio de la ciudad y de repente se sitúa en la playa.

Es interesante observar que, aunque Buñuel quisiera evidenciar estos saltos geográficos y romper con esta unidad espacial sobre la que teorizaba Kuleshov, el espectador va a seguir queriendo unificarlos. Es decir, el espectador, por muy irreal que resulte, en unos momentos va a situar la casa en la ciudad y en otros momentos en la playa. La “Geografía creativa” va a seguir funcionando aunque se busque romper con la misma.

Al igual que en el caso del disparo, este cambio de escenario se produce gracias a las posibilidades que ofrece el mundo onírico. Además, al producirse de forma más orgánica, menos drástica, el espectador integra mejor toda la secuencia como si ocurriese en el mismo espacio, a pesar de ser consciente de que no es así.

Ambas transiciones, casa-campo y casa-playa se producen por el montaje discontinuo, ya que se yuxtaponen imágenes que, en este caso, cambian espacialmente. A pesar de que se utilizan estos recursos de montaje, el espectador trata de cohesionar la historia a través de los sucesos que van ocurriendo, independientemente de que fuesen creados con una intención u otra. *Un perro andaluz* es un cúmulo constante de emociones generadas por el gran impacto que tienen las diferentes secuencias.

La intención de Buñuel es, entonces, la de hacer notable el cambio de localización de forma brusca gracias al montaje discontinuo y a las técnicas del surrealismo en cuanto a ser fiel a lo que muestran sus experiencias oníricas incluso saltándose las reglas convencionales del cine. Además, se observa el uso de las técnicas experimentales de Lev Kuleshov que se pueden aplicar a la película, destacando que Buñuel aplica algunas de ellas con una intención opuesta a la que tenían en un principio.

No son las únicas técnicas de los cineastas soviéticos de la vanguardia de los años 20 que pueden compararse con *Un perro andaluz*, por ello a continuación se exponen las relaciones entre los “Métodos de montaje” y el “Montaje de atracciones” de Eisenstein y la película de Buñuel.

3.2. Los “Métodos de montaje” y el “Montaje de atracciones” en *La Huelga* y *Un perro andaluz*

Como se mencionó anteriormente, *La Huelga* pertenece al ciclo de películas *Hacia la dictadura*, que finaliza con la revolución de octubre. La película narra los hechos de una Rusia prerrevolucionaria en la que poco a poco va aumentando la tensión por parte de los trabajadores de una fábrica, que no están contentos con sus condiciones ni con el trato que reciben. Uno de ellos es acusado de robo, y, debido a la imposibilidad de demostrar su inocencia, se suicida dejando una nota explicando lo sucedido. Esto supone el punto de inflexión que empuja a los trabajadores a hacer una huelga en la que la policía tomará medidas para apaciguarla, aunque de forma trágica.

3.2.1. Tipos de montaje según su duración y contenido

Durante la película se observan numerosos momentos en los que se utilizan tanto los “Métodos de montaje” como el “Montaje de atracciones”. En cuanto a los métodos, un ejemplo de ellos tiene lugar en la secuencia donde se suicida el trabajador de la fábrica (00:19:30). En ella predomina el montaje rítmico en cuanto a la duración interna de los planos, ya que están medidos para que muestren una información concreta al espectador: unos obreros trabajando, otros cansados, otros contentos, uno de ellos se quita la vida colgándose, la tensión aumenta cuando todos descubren lo sucedido, llegan los supervisores y comienza la huelga. Los cortes se producen cuando el plano ya ha cumplido su función, es decir, ha mostrado lo que pretendía el realizador.

Entre los “Métodos de montaje”, el que más se utiliza es el montaje sobretonal, el cual se centra en mostrar una dominante principal del plano, seguida de otras secundarias, también siendo notable en la misma secuencia. La voz dominante es la del trabajador que se quita la

vida y las voces que lo acompañan son los obreros indignados tras lo sucedido, así como la ambientación de la fábrica viendo cómo los trabajadores abandonan sus puestos para comenzar la huelga.

En *Un perro andaluz* abundan los casos en los que se utiliza este tipo de montaje, ya que constantemente existen elementos tanto principales como secundarios en las secuencias, incluso se puede decir que hay una sobrecarga de este tipo de montaje. Además, todos esos elementos perturbadores, esas voces, están “cerca de la concepción primitiva de la atracción en Eisenstein” (Sadoul, 2004, p. 181). Es decir, *Un perro andaluz* se puede considerar en su conjunto como una atracción, entendida según Eisenstein, debido a que la totalidad de la obra está constituida por estímulos potenciados.

El primer caso en el que se puede ver la utilización del montaje sobretonal es el momento previo al atropello de la chica (Figura 9), donde abundan los elementos visuales: la mano amputada en la calle (06:05), la actuación extraña de la gente (06:26), el policía colocando la mano en la caja de la chica de forma natural (06:55) y el atropello (08:06). Se genera una situación en la que lo absurdo, lo extraño, se vuelve cotidiano, a ningún personaje parece extrañarle la serie de acontecimientos extraños que están teniendo lugar.

Toda esta escena está además realizada con un montaje rítmico que se adecúa a la duración de los planos de tal forma que, si la tensión aumenta, los cortes también lo hacen, generando la impresión de que todos los planos tienen la misma duración. Por ello, si la escena requiere un ritmo pausado, los planos se alargan para mostrar la información interna de la imagen.



Figura 9: Mujer inspeccionando mano.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(06:52)

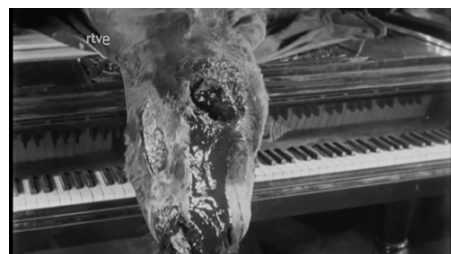


Figura 10: Burros en piano.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(11:15)

Otro caso se produce en la secuencia en la que la protagonista huye del hombre tras intentar abusar de ella (09:48), cuando, por arte de magia, aparece el hombre tirando de dos cuerdas a las que hay atadas dos pianos con dos burros muertos encima y dos curas (Figura 10). Acto seguido la protagonista logra huir, pero el hombre introduce el brazo a través de la puerta, con la mano repleta de hormigas (11:44) y, de repente, aparece tumbado en la habitación a la que logra escapar la mujer (12:00). Debido a esta consecución de imágenes se genera la idea de teletransportación por parte del personaje de una habitación a otra, ya que no se proporciona ninguna explicación lógica.

De ahí que se hable de montaje sobretonal, ya que hay una cantidad excesiva de elementos en esta escena, y, gracias al montaje discontinuo, se genera esa idea de cambios en el espacio y tiempo mediante el corte. La escena continúa, llaman al timbre y aparecen unas manos agitando lo que parece una coctelera (Figura 20), como si fuese el sonido de alguien llamando a la puerta; sin embargo, las manos están en un lugar diferente, por lo que vuelve a evidenciarse el montaje discontinuo aunque en este caso consigue pasar desapercibido y percibirse como continuo.

3.2.2. La abstracción de significado a través de la yuxtaposición

En *La Huelga* también existen ejemplos del “Montaje de atracciones”, cercano al montaje intelectual, el cual es el que más caracteriza a Eisenstein. Este se centra en generar un significado abstracto en la mente del espectador al yuxtaponer planos. De esta forma, no es necesario dar más explicaciones de las necesarias, ya que las imágenes cobran significado por sí solas dependiendo el lugar que ocupen en la línea de tiempo de montaje.

Una de las secuencias más impactantes se produce en la etapa final, cuando los policías persiguen a los huelguistas por el campo con sus armas (01:23:08). Para acentuar la tensión de la secuencia se usan imágenes de una matanza de animales, yuxtapuestas con los obreros corriendo, de tal forma que en el momento en el que se sacrifica al animal (Figura 11), el siguiente plano muestra a todos los obreros yaciendo en el suelo (Figura 12). Además, de forma previa, se observan imágenes de manos pidiendo ayuda (01:23:26), como si fuesen animales que están siendo llevados al matadero, dando pie a lo que va a suceder a

continuación. Gracias al montaje de atracciones no es necesario que se muestre de forma explícita el asesinato de la gente, ya que el espectador abstrae esa idea gracias al plano que lo precede:

muerte del animal + gente muerta = los policías han matado a la gente, se termina la huelga

Se trata de un final trágico en el que Eisenstein pretende dar a conocer los desastres reales que conllevan las revoluciones. Gracias al montaje de atracciones no es necesario que se muestre de forma explícita el asesinato de la gente, ya que el espectador abstrae esa idea gracias al plano que lo precede: muerte del animal + gente muerta = los policías han matado a la gente, se termina la huelga. Se trata de un final trágico en el que Eisenstein pretende dar a conocer los desastres reales que conllevan las revoluciones.



Figura 11: Animal muerto.
Fuente: La Huelga, YouTube
(01:24:04)



Figura 12: Gente muerta.
Fuente: La Huelga, YouTube
(01:24:05)

Desde el inicio de *Un perro andaluz* se puede observar el “Montaje de atracciones” cuando se corta el ojo de la protagonista, de tal forma que se yuxtapone la imagen de la nube “cortando” la luna (Figura 13) con la de una navaja en el ojo de la mujer (Figura 14). La idea aquí sería:

navaja en el ojo + nubes en la luna = se corta el ojo

Otro posible significado es que gracias a esa posición de los planos se rompe la barrera entre los sueños y la realidad, de tal forma que cada espectador puede abstraer una idea diferente.



Figura 13: Mujer y navaja.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(01:59)



Figura 14: Luna con nubes.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(02:02)

En *Un perro andaluz* abundan los ejemplos de los “Métodos de montaje” de Eisenstein aplicados al montaje discontinuo. La película utiliza estos recursos para: ordenar el material rodado gracias al montaje métrico; darle forma y adaptar la duración del contenido dependiendo del contenido interno de la imagen mediante el montaje rítmico; destacar las voces dominantes y las secundarias, en este caso habiendo numerosas secundarias, utilizando el montaje sobretonal; y generar abstracciones mediante la yuxtaposición de planos con el montaje intelectual o “Montaje de atracciones”.

La justificación del exceso de utilización del montaje sobretonal se debe a que *Un perro andaluz* es una película surrealista, por ello abundan los diferentes estímulos en prácticamente todas las secuencias de la película. Además, la mayoría de ellos no tienen una explicación, al igual que sucede en los sueños, la narrativa es distinta, discontinua, y ocurre lo mismo con el montaje, con orden en el que suceden las imágenes.

Se han encontrado más ejemplos de los “Métodos de montaje” que del “Montaje de atracciones”, ya que, este último recurso no puede implementarse de forma constante debido a que provocaría un agotamiento mental en el espectador al querer introducirle pensamientos complejos de forma continua. En cambio, los “Métodos de montaje” son más comunes a la hora de crear una coherencia visual en las imágenes en la sala de edición. De lo que no cabe duda es de que, tanto en *La Huelga* como en *Un perro andaluz* está presente el montaje discontinuo.

Para poder continuar comparando la película de Buñuel con el resto de cineastas soviéticos ya mencionados, en el siguiente apartado el centro de atención se sitúa en *La Madre*, de

Vsévolod Pudovkin y las teorías del autor en comparación con *Un perro andaluz*, con el fin de comparar ambos films aplicando las teorías de Pudovkin.

3.3. El “Montaje estructural” y el “Montaje relacional” en *La madre* y *Un perro andaluz*

La Madre narra la historia de una madre maltratada por su marido, que, tras la muerte de este, su hijo, Pável, comienza a interesarse por los movimientos de izquierdas. Tanto es así que termina convirtiéndose en uno de los líderes, defendiendo los derechos laborales de la clase obrera. Al comienzo, la madre no apoyaba a su hijo, pero, tras algunos acontecimientos, decide compartir sus ideas y se une al movimiento.



Figura 15: Deshielo.
Fuente: *La Madre*, YouTube
(01:21:27)



Figura 16: Revuelta.
Fuente: *La Madre*, YouTube
(01:21:28)

La película presenta de forma constante el montaje discontinuo, así como la ejemplificación de las teorías de Pudovkin. Para aplicarlas a *La Madre* se ha escogido un fragmento en concreto, el cual comienza en el minuto 01:08:56, con varios planos en los que se ve un paisaje calmado, con los bloques de hielo en el agua. Posteriormente tienen lugar una serie de acontecimientos que desencadenan un aumento de la tensión, y, por lo tanto, los planos comienzan a acortar su duración. A medida que se produce la revuelta por parte de los grupos de izquierda (Figura 16), se yuxtaponen planos de ellos con planos del deshielo (Figura 15), el cuál previamente estaba en calma.

3.3.1. Apoyo visual y distribución de momentos dramáticos

El primer tipo de “Montaje estructural” es el montaje de escena, el cual se aplica en los primeros planos del niño (01:09:51). Así, el espectador empatiza con la madre y entiende el

sufrimiento por su hijo, por lo tanto no se introduce este tipo de plano para entorpecer la narración, sino para enriquecerla.

Por otra parte, el montaje de secuencia se puede ejemplificar con el deshielo y la revuelta, ya que, el espectador, mientras observa los planos del agua se pregunta qué sucede al mismo tiempo en la otra secuencia en la que está la gente. A medida que los planos acortan su duración, se acerca el final de la película y, por lo tanto, el clímax de esta.

El montaje de guion se aplica en la forma de distribuir los momentos dramáticos de manera proporcional a lo largo de la película: la muerte del marido (00:32:37), las armas escondidas en la casa (00:45:34), el juicio de Pável (00:51:01), la revuelta (01:08:56), la fuga de la cárcel (01:18:36) y, por último, el trágico final (01:26:15). De esta forma, en la parte final confluyen todos los sentimientos que se han ido generando durante toda la obra.

En *Un perro andaluz* en cuanto al “Montaje estructural” y, en concreto, el montaje de escena, se encuentran durante la película numerosos primeros planos y planos detalle que guían la mirada del espectador, a pesar de que no tengan una explicación lógica. Un ejemplo de ello se encuentra en el minuto 5 (05:43), en el momento en el que al protagonista tiene la mano repleta de hormigas (Figura 17) y, más tarde, cuando aparece el plano de la axila de la mujer (Figura 18) para terminar yuxtaponiéndolo con la imagen de un erizo (Figura 19). De esta forma, el espectador asocia la forma circular central de las hormigas y el color negro con las dos imágenes posteriores. A pesar de no tener un significado claramente definido, se establece una relación entre las imágenes para tratar de descifrarlas. En este caso, dado que lo que representan puede ser algo que se escapa a la comprensión, lo que sí se puede establecer es que tienen características visuales, en lo que respecta a la forma y colores comunes.



Figura 17: Mano con hormigas.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(05:43)



Figura 18: Axila de la mujer.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(05:46)



Figura 19: Erizo.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(05:53)

En cuanto al montaje de secuencia, en la película ocurren una serie de acontecimientos que provocan que el espectador no aparte la mirada de la pantalla y, además, no tiene tiempo de preguntarse qué puede estar sucediendo en la escena paralela a la que está viendo. Por ello en *Un perro andaluz* no está presente el montaje de secuencia de Pudovkin.

Un ejemplo de que no está presente este tipo de montaje tiene lugar en el minuto 17 (17:50), cuando el protagonista fallece y unos hombres trasladan el cuerpo. En la siguiente secuencia la mujer observa la mariposa (Figura 2), es decir, el foco de atención es tan intenso en este momento, que el espectador ha olvidado la secuencia anterior. La película genera la sensación de que se divide en fragmentos inconexos, es decir, está compuesta de relatos con planteamiento, nudo y desenlace, pero no se observa una conexión narrativa con las escenas previas o posteriores.

En el montaje de guion sucede lo mismo que con el ejemplo anterior, es decir, en la película no se distribuyen los momentos de mayor tensión a lo largo de su desarrollo, sino que la mayoría de los momentos se pueden considerar clímax y no tienen lugar al final de la obra, sino durante ella. No es un clímax a nivel de intensidad narrativa, sino más bien a nivel de incertidumbre narrativa. El desconcierto que siente el espectador es el equivalente al que experimenta cuando una película culmina en un final apoteósico: el ojo cortado (02:04), la mano con hormigas (05:43), la mujer atropellada (08:09), el clon que se dispara a sí mismo (16:00), los dos pianos con dos burros muertos encima (10:48) o la playa con las dos personas muertas (21:18).

3.3.2. Relaciones entre secuencias paralelas

En lo que respecta a los tipos de “Montaje relacional”, en el fragmento escogido de *La Madre* se encuentran ejemplos de cada uno de ellos. El primero de ellos, el contraste, se observa los planos que se yuxtaponen de las diferentes localizaciones en cuanto a las diferentes características que poseen cada uno de ellos: el deshielo, filmado a modo documental, es decir, mostrando cómo poco a poco se derrite en medio de la nada y los planos de la revuelta, donde se observa la agitación de la clase obrera en la zona urbana.

Además, sumado al contraste de las dos situaciones, está presente el paralelismo y la simultaneidad, de tal forma que, a pesar de que los rodajes de cada localización se dan por separado, se unen para que el espectador entienda que, tanto el deshielo como la revuelta, se producen en el mismo tiempo, aunque en diferentes espacios.

Esta sucesión de imágenes en los dos lugares permite interpretar la secuencia como una llamada hacia la ruptura del sistema establecido, de ahí que se produzca el deshielo a medida que la revuelta aumenta, como una especie de metáfora, de simbolismo (montaje simbólico). Por ello, gracias al montaje, se narran acontecimientos sin necesidad de que haya que dar más explicaciones como, por ejemplo, a través de intertítulos.

Por último, el leitmotiv, el cual consiste en la reiteración del tema central de la película, puede apreciarse en la llamada a la revolución y no sucumbir al poder del régimen. Este leitmotiv se observa durante toda la película, pero, en concreto, se acentúa en el fragmento escogido sobre la matanza del pueblo.

En todos los ejemplos se observa un montaje discontinuo, es decir, los planos que se yuxtaponen no coinciden en cuanto al tiempo. Sin embargo, gracias a la intención que se le proporciona a la hora de generar ideas con la utilización de este tipo de montaje se genera un sentido concreto para el espectador.

En cuanto al “Montaje relacional”, de los tipos definidos por Pudovkin, el más abundante en *Un perro andaluz* es el simbolismo, aunque también se encuentran ejemplos de los demás tipos. El primero, el contraste, se ejemplifica en el momento inicial cuando se produce el corte del ojo de la protagonista debido a que se yuxtaponen dos imágenes totalmente contrarias en cuanto a tensión narrativa se refiere: una luna que es atravesada por las nubes (Figura 14), donde se observa una escena tranquila, y un hombre cortando un ojo a una persona (Figura 13), en oposición a la anterior, que está cargada de tensión dramática.

Por otra parte, como sucede con el montaje de secuencia, no se observan ejemplos de paralelismo y simultaneidad. Esto se debe a que la acción ocurre en el mismo momento, a pesar de que existan numerosas secuencias, estas son independientes y no se observan secuencias intercaladas con otras de forma paralela.

No sucede lo mismo con el simbolismo, ya que, al tratarse de una película surrealista, constantemente se generan significados abstractos al yuxtaponer planos, los cuales trata de descifrar el espectador. Por lo tanto, abundan los ejemplos de este tipo de montaje. El primer caso de ello es el momento en el que llaman al timbre y se ven unas manos agitando una coctelera (Figura 20), como si fuese el sonido del timbre.



Figura 20: Coctelera.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(12:30)



Figura 21: Hombre con pistolas.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(15:30)

Otro ejemplo es el momento en el que el protagonista se mata a sí mismo (Figura 21), pudiendo interpretarlo como la muerte metafórica de la identidad. Al igual que sucedía con la secuencia de la mariposa (18:20), donde se crea la sensación de que la mariposa se ha transformado en el hombre. *Un perro andaluz* se caracteriza por los distintos significados que se pueden generar gracias a las diferentes imágenes que se yuxtaponen y que el espectador puede sacar sus propias conclusiones.

Por último, todos los tipos de montaje anteriores remiten a una misma idea principal que se repite durante toda la obra, como es el sinfín de posibilidades que ofrece mundo onírico, lo irracional. Este es el leitmotiv de *Un perro andaluz*, y, por tanto, el último tipo de “Montaje relacional”. Para encontrar ejemplos de ello solo es necesario observar los elementos inconexos que están presente durante toda la obra y que perturban al espectador tratando de hacer que descifre las imágenes que aparentemente no tienen un sentido concreto.

La teoría del montaje de Vsévolod Pudovkin se aplica tanto a su obra *La Madre*, como a la primera película surrealista de Luis Buñuel, *Un perro andaluz*. Sin embargo, mientras que en *La Madre* predomina el montaje discontinuo a la hora de mostrar acciones paralelas con el deshielo y la revuelta, en *Un perro andaluz* el principal método empleado es el montaje

simbólico mediante la discontinuidad. Lo que ambas tienen en común, además de la discontinuidad, es el simbolismo que generan las imágenes, es decir, el sentido que se crea al yuxtaponer planos.

Para finalizar el presente análisis, se propone comparar el “Cine-ojo” de Dziga Vertov con *Un perro andaluz* en lo que respecta al montaje discontinuo de ambos. De esta forma, se observan las diferencias entre cada uno, así como las similitudes para poder llegar a unas conclusiones del análisis.

3.4. El “Cine-ojo” en *El undécimo año* y *Un perro andaluz*

El undécimo año es un documental en el que se muestran los avances desde la Revolución de Octubre durante 11 años en lo referente a la industria. Para ello, se muestran imágenes de los trabajadores en las fábricas y en el mundo rural, alternando sus métodos de trabajo con planos generales de los paisajes, así como con planos detalle de los procesos productivos y de las máquinas que utilizan.

3.4.1. Imágenes para reflejar los hechos

El documental es un buen ejemplo para poder aplicar el “Cine-ojo” propio del cineasta soviético, ya que se muestran los hechos a través de la cámara, con la menor manipulación posible y con la máxima naturalidad de los trabajadores. En el minuto 11 (11:56) se muestra una especie de residuo mientras se quema para, acto seguido, yuxtaponerlo con una zona rural superpuesta mediante la posproducción con planos de un mar, creando un efecto disruptivo y chocante (Figura 22). A partir de este momento, comienzan a sucederse los planos con este efecto de superposición hasta que llega un momento en el que el efecto desaparece y solo se ve el mar (13:20). Comienza a visualizarse una fuerza que mueve la corriente marina que aumenta de velocidad poco a poco hasta que comienza a girar rápidamente en forma circular (Figura 23). Es entonces cuando estos planos se intercalan con imágenes de postes eléctricos (Figura 24), para, finalmente mostrar a una señora trabajando en el campo.

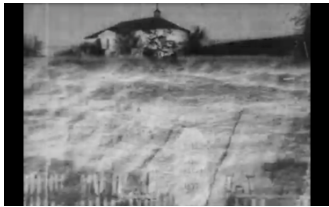


Figura 22: Pueblo superpuesto.
Fuente: *El undécimo año*, YouTube
(12:04)

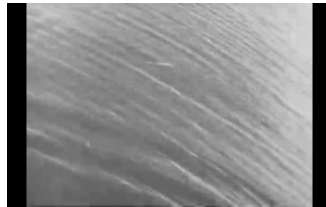


Figura 23: Corriente del mar.
Fuente: *El undécimo año*, YouTube
(13:36)



Figura 24: Postes eléctricos.
Fuente: *El undécimo año*, YouTube
(13:44)

Con esta secuencia Vertov retrata de una forma un tanto peculiar los hechos que se llevan a cabo en las labores de producción debido a la superposición y al montaje discontinuo. En este caso, según los tipos de intervalos que define Vertov, el que se aplica es el de movimientos dentro de las imágenes: el movimiento del mar superpuesto (Figura 22), el efecto giratorio (Figura 23) y las nubes (Figura 24). Todos ellos poseen un movimiento interno, que permite mostrar cómo de rápido se mueve la sociedad y todos los avances que se están produciendo a nivel industrial.

A pesar de yuxtaponer imágenes con la intención de mostrar los avances industriales y procesos productivos, cada plano pertenece a un momento y un lugar diferentes. A pesar de que se utilice el montaje discontinuo, la secuencia de imágenes logra guiar la mirada del espectador, tal y como defendía Vertov.

En *Un perro andaluz* los intervalos que más destacan son los de correlación de planos, es decir, a pesar de que a nivel de contenido temático no tengan una coherencia concreta, el espectador logra desentrañar las relaciones entre un plano y otro gracias a esas correlaciones. Un ejemplo de ello tiene lugar en el minuto 5 (5:43), cuando se ve tanto la mano con hormigas (Figura 17) como la axila (Figura 18) y el erizo (Figura 19). El intervalo entre cada una de estas imágenes genera la idea de semejanza en cuanto a la forma que se observa en cada plano, es aquí donde se establece la relación para que la transición se produzca de forma orgánica. Ya es tarea del espectador la de tratar de entender lo que se transmite en esta secuencia.

En el momento inicial del corte del ojo de la mujer (Figura 13), también tiene lugar otro intervalo de correlación de planos, pero a este también se le une el de movimiento dentro de

las imágenes. El primer tipo se utiliza cuando la acción del plano en el que le cortan el ojo se asemeja al de las nubes atravesando la luna. Por otro lado, el segundo tipo se implementa debido a que el movimiento interno coincide, es decir, en ambos planos se realiza el corte de algo en la misma dirección y sentido.

En *Un perro andaluz* se utilizan los intervalos para dar una coherencia visual a los diferentes sucesos que ocurren durante la obra. En ellos, debido al montaje discontinuo, se buscan formas de conectar unos planos con otros, no a nivel narrativo sino a nivel visual, para que el espectador se mantenga conectado a la historia aun sin entender lo que está teniendo lugar.

3.4.2. Efectos en el mundo onírico

Vertov no estaba a favor del cine de ficción, pero utilizaba elementos en sus obras que no son fieles a la realidad a la hora de implementar diferentes efectos en posproducción. En *Un perro andaluz*, a pesar de ser ficción, desde el punto de vista de Vertov y el “Cine-ojo”, se produce una narración de los hechos desde el punto de vista del mundo onírico, no de la realidad física. Toda obra ficcional conlleva una preparación, unos actores y, por lo tanto, una manipulación de la realidad, pero lo que muestra la película de Buñuel es la realidad de los sueños de él y de Dalí. Además, Vertov sí que estaba a favor de utilizar las técnicas con tal de mostrar la esencia de la realidad.

En *Un perro andaluz* se utilizan efectos de forma reiterada para representar la imaginación que se consigue en el mundo de los sueños. Un ejemplo de ello es la secuencia del atropello, donde en el inicio se aprecia una transición en forma circular (Figura 25), como si se tratase de un ojo de la cámara, para, posteriormente, dar paso a la secuencia en la que tienen lugar esa serie de acontecimiento extraños que culminan con el atropello de la chica.

En la secuencia siguiente a esta, en el minuto 9 (09:12), el hombre comienza a tocarle los pechos a la mujer, de tal forma que en su imaginación está no tiene ropa, y todo ello se ejemplifica haciendo desaparecer su ropa (Figura 26). Sin embargo, a pesar de que existe manipulación, lo que se refleja aquí es la realidad del hombre, lo que se imagina, y esto es lo

que se le muestra al espectador. Es por ello por lo que estos hechos son igual de reales que los que no pertenecen al mundo onírico.



Figura 25: Transición circular.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(05:59)



Figura 26: Superposición de pechos.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(09:16)

Otra secuencia en la que están presente los efectos para mostrar la realidad onírica es en el minuto 15 (15:28) cuando el protagonista tiene dos libros en las manos, pero, por “arte de magia” (corte), estos se transforman en dos pistolas y comienza a dispararse a sí mismo. Esto se hace posible, gracias a las posibilidades que se ofrecen en esta realidad, pero también son hechos, según el concepto de Vertov. En lugar de las técnicas de rodaje, de las que implementaba Vertov gracias a los artilugios de la cámara, en esta secuencia se utilizan técnicas de posproducción. Gracias al corte se logra de manera disruptiva el cambio del objeto en las manos del hombre, es decir, no hay un efecto invisible que trate de ocultar el cambio del objeto que tiene en las manos.

En esta misma secuencia, previamente a los disparos, se utiliza la cámara lenta en el minuto 14 (14:26), otro efecto que permite que la acción tenga lugar de forma más pausada, como si el tiempo se detuviese, como ocurre en los sueños, donde tiempo y espacio siguen sus propias lógicas y reglas. Vertov hablaba de invertir el tiempo e incluso de acelerarlo, por ello este efecto es igualmente válido para reflejar la idea de los hechos, de nuevo, oníricos en este caso. Todo ello no son trucos, como afirmaba el cineasta soviético, sino que son procedimientos convencionales para mostrar los hechos.

Un momento de la película relacionado con el tipo de efectos es el cambio de los libros por pistolas es en el minuto 18 (18:43) cuando el hombre le “roba” los pelos de la axila a la mujer (Figura 28) y se los pone en su boca (Figura 27), todo ello logrado gracias al rodaje de dos planos independientes, con y sin el pelo en la boca, para, en posproducción unirlos y crear el efecto de que el pelo comienza a crecerle en su rostro.

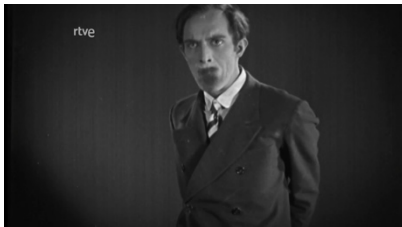


Figura 27: Pelos en el rostro del hombre.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(18:43)



Figura 28: La mujer sin pelos en la axila.
Fuente: *Un perro andaluz*, RTVE
(18:46)

Todos los ejemplos mencionados cuentan, excepto el momento de la cámara lenta, con montaje discontinuo: en la secuencia del atropello se rompen las reglas de continuidad de forma constante; en el momento en el que protagonista le toca los pechos a la mujer, el tiempo de las imágenes varía; cuando el hombre se dispara a sí mismo se rompen las reglas espaciales mediante un fallo de *racord* intencionado; y en la escena de los pelos de la axila se traspasan las reglas temporales.

Sin embargo, a pesar de narrar los acontecimientos desde el punto de vista onírico y con el empleo de las técnicas y efectos mencionados, destaca la naturalidad de los actores a la hora de desempeñar su papel en la obra. Es cierto que se enfrentan a situaciones poco convencionales y extrañas, pero las afrontan con espontaneidad, a pesar de que exista un guion. Vertov no estaría de acuerdo en lo que respecta a la creación de esta película porque sus principios no encajan del todo con la forma en la que se abordan. Sin embargo, se puede aplicar su “Cine-ojo” desde otro ángulo al mostrar los hechos del mundo onírico.

Por tanto, *Un perro andaluz* ejemplifica cómo serían los sueños en el mundo cinematográfico a través del surrealismo, para ello se utilizan técnicas disruptivas que rompen con las convenciones tradicionales de las formas narrativas a la hora de mostrar los acontecimientos. El “Cine-ojo” es aplicable a la primera película surrealista de Buñuel, a pesar de que el cineasta soviético probablemente no estaría de acuerdo.

Tras haber aplicado las teorías de cada cineasta soviético de la vanguardia cinematográfica de los 20 de forma comparativa con la obra de Buñuel se establecen unas deducciones. A continuación, se exponen las principales conclusiones obtenidas tras la realización del análisis comparativo de Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsévolod Pudovkin y Dziga Vértov con *Un perro andaluz*.

3.5. Resultados

Tras realizar el análisis en el que se comparan las teorías de cada cineasta soviético de la vanguardia cinematográfica de los años 20 como son Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsévolod Pudovkin y Dzgia Vertov, con *Un perro andaluz*, se han extraído los siguientes resultados.

En el primer caso, al analizar tanto el *Efecto Kuleshov* como la “Geografía creativa” en *Un perro andaluz* se encuentran aplicaciones de estos conceptos. Para el primer caso, en el ejemplo seleccionado se demostró que el rostro de la mujer generaba la sensación de cambio cuando se yuxtaponía con el plano de la mariposa y del hombre. Sin embargo, para la “Geografía creativa”, se ha demostrado que Buñuel lo que implementa es lo contrario a lo que defendía Kuleshov, haciendo notable el cambio de localización.

A la hora de aplicar los “Métodos de montaje” a la obra de Buñuel, se encontraron ejemplos de ello, destacando en gran parte el montaje sobretonal y su relación con el mundo onírico. El “Montaje de atracciones” también está presente en *Un perro andaluz*, pero no se encontraron tantos ejemplos como del sobretonal, ya que es un tipo de montaje que no conviene usar en exceso.

En el caso de Pudovkin, se utilizan tanto el “Montaje estructural” como el “Montaje relacional” en *Un perro andaluz*. Sin embargo, no destaca la utilización de montaje paralelo por parte de Buñuel, por lo que no se aplica ni paralelismo ni simultaneidad. Por otra parte, al no distribuir los momentos de mayor tensión narrativa durante la película tampoco se utiliza el montaje de guion.

Al comparar a Vertov con Buñuel se realiza un cambio del punto de vista del “Cine-ojo” para abordar los hechos desde un punto de vista onírico, apartados de la realidad. En *Un perro andaluz* abundan tanto los intervalos como los efectos utilizados para demostrar las posibilidades que ofrece el mundo de los sueños.

Por tanto, en *Un perro andaluz* se aplican las técnicas de los cineastas soviéticos mencionados anteriormente, haciendo especial uso del montaje discontinuo en los ejemplos de la obra de Buñuel.

4. CONCLUSIONES

Para finalizar este trabajo de investigación sobre el montaje discontinuo de *Un perro andaluz* en comparación con los cineastas de la vanguardia soviética de los años 20 se presentan los principales hallazgos obtenidos durante el estudio. Siguiendo el objetivo principal de comparar los diferentes fragmentos discontinuos de los distintos autores se definió un marco teórico concreto. En él la escuela soviética ha demostrado ser una base sólida con respecto a las teorías sobre el montaje audiovisual y las posibilidades que ofrece a nivel experimental y narrativo. A pesar de las diferencias que existen entre ellos, todos tienen en común en sus obras el montaje discontinuo, ya sea a la hora de generar la ilusión de que un rostro inmóvil varía en función del plano con el que se yuxtaponga, de la creación de un significado nuevo a partir de dos conceptos que se hallan en dos planos contiguos, de las acciones simultáneas cargadas de metáforas o de la representación de los hechos mediante la utilización de técnicas audiovisuales. Por todo ello, se considera como suficiente la base teórica de la vanguardia soviética cinematográfica de los años 20 para abordar este trabajo de investigación, a pesar de que se pueda estudiar desde otros muchos puntos de vista.

Luis Buñuel y Dalí crearon una película que, en su momento, no sabían que llegaría a tanta gente ni que tendría tanta repercusión incluso perdurando hasta la actualidad. Además, Luis Buñuel se vio influenciado por dicha vanguardia soviética durante su periodo de crecimiento y expansión. *Un perro andaluz*, pese a no ofrecer explicaciones racionales acerca de lo que sucede dentro de la obra, permite al público buscar el sentido propio y personal a los acontecimientos que ocurren en la obra. Es una película que ha sido referenciada y estudiada en multitud de ocasiones debido a su riqueza visual y narrativa. Como se ha demostrado, en ella se utilizan multitud de recursos relacionados con el montaje discontinuo para reflejar las posibilidades que ofrece el mundo onírico.

Tanto las teorías de Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsévolod Pudvokin y Dziga Vertov como *Un perro andaluz* perduran en el tiempo como pilares técnicos y teóricos en lo que respecta a las posibilidades que ofrece el séptimo arte y cómo se puede experimentar con él para alejarse de lo convencional. Todos ellos sentaron las bases sobre la importancia de la posición y la función que desempeñan los diferentes planos en la línea de tiempo para crear significados a partir de ello. A pesar de las diferencias teóricas entre ellos, todos tienen en común que defendían un montaje que no servía solamente para ordenar las secuencias, sino para ser un componente narrativo más.

Tras realizar el análisis comparativo, se observaron diferencias y similitudes a la hora de contrastar a los diferentes autores. *Un perro andaluz* utiliza técnicas de Lev Kuleshov, pero otras las implementa de forma contraria a lo que el soviético planteaba. Sin embargo, en cuanto a Sergei Eisenstein, los casos descritos se asemejan a las teorías del cineasta soviético. Por otra parte, con Vsévolod Pudovkin, al igual que con Kuleshov, se toma parte de algunas técnicas, pero otras se dejan atrás. Por último, con Dziga Vertov se crea una nueva concepción de su teoría, con un punto de vista aplicado al surrealismo de la película de Buñuel.

Una vez realizado el análisis, y siguiendo los objetivos planteados, se puede afirmar la hipótesis formulada, de tal forma que Luis Buñuel, con *Un perro andaluz*, crea su propio montaje discontinuo basado tanto en el *Efecto Kuleshov* y la “Geografía creativa” de Lev Kuleshov; en los “Métodos de montaje” y el “Montaje de atracciones” de Sergei Eisenstein; en el “Montaje estructural” y el “Montaje relacional” de Vsévolod Pudovkin; como en el “Cine-ojo” de Dziga Vertov. Por todo ello, *Un perro andaluz* se sitúa como una de las obras de referencia en cuanto a las posibilidades que ofrece el montaje discontinuo.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Barberena, M. (2017). El lenguaje audiovisual en la edición. En Jaunarena, J. (Ed.), *Taller de Producción Audiovisual*. (pp. 59-81). Ediciones de Periodismo y Comunicación (EPC).
- Barreiro-Soliña, M. (2022). *La revuelta en la mirada: las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años 20*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Bazin, A. (2019). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Bretón, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Argonauta.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación Cine.
- Bordwell, D. (1999). *El cine de Eisenstein: Teoría y práctica*. Paidós.
- Buñuel, L. (2018). *Mi último suspiro*. Taurus.
- Buñuel, L. (2023). *El perro andaluz / Un perro andaluz*. Prensas de la Universidad de Zaragoza
- Eisenstein, M. (1990). *El sentido del cine*. Siglo XXI.
- Eisenstein, M. (1995). *La forma del cine*. Siglo XXI.
- Gubern, R. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Anagrama.
- Gubern, R. (2019). *Historia del cine*. (4ª ed.). Anagrama.
- Ibarz, M. (2023). *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Jones, J. (2018). *Más allá de la pantalla con Luis Buñuel*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Kemp, P. (2017). *Cine. Toda la historia*. Blume.
- Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on film. Writings of Lev Kuleshov*. University Of California Press.
- Leyda, J. (1985). *Kino. Historia del cine ruso y soviético*. Universidad de Buenos Aires.

Marimón-Padrosa, J. (2014). *El montaje cinematográfico. Del guion a la pantalla*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Pudovkin, V. (1958). *Film technique and film acting: the cinema writings of V. I. Pudovkin*. Vision Press Ltd. y The Mayflower Publishing Company Ltd.

Reisz, K. (1966). *Técnica del montaje cinematográfico*. Taurus.

Ruiz-Moscardó, F. J. (2017). *El cine como modelo epistemológico*. [Tesis doctoral, Universidad de Valencia] <https://roderic.uv.es/rest/api/core/bitstreams/602af298-e7a8-446e-aa2e-90198291d342/content>

Sánchez-Noriega, J. L. (2018). *Historia del Cine: teorías, estética, géneros*. Alianza.

Sadoul, G. (2004). *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. Siglo veintiuno.

Schnitzer, L., Schnitzer, J. y Martin, M. (1973). *Cinema in revolution*. Hill & Wang.

Sinaldi, G. (2020). Apuntes de estética del cinema. *Revista Institucional UPB*, 19(70), 227–251. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/3617>

Vertov, D. (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Capitán Swing.

- Filmografía

Buñuel, L. (Director). (1929). *Un chien andalou* [Un perro andaluz] [Película]. Luis Buñuel. <https://www.rtve.es/play/videos/un-perro-andaluz/perro-andaluz/1570997/>

Eisenstein, S. (Director). (1925). *Stachka* [La Huelga] [Película]. Proletkult Production; Goskino. <https://www.youtube.com/watch?v=fVobb7fXcXI>

Kuleshov, L. (Director). (1920). *Kuleshov Effect* [Efecto Kuleshov] [Cortometraje] <https://www.youtube.com/watch?v=G147syrEdJQ>

Pudovkin, V. (Director). (1926). *Mat* [La madre] [Película]. Mezhrabpom-Rus. https://www.youtube.com/watch?v=hNBWZ1ggk_U

Vertov, D. (Director). (1928). *Odinnadtsatyy* [El undécimo año] [Documental].
<https://www.youtube.com/watch?v=WOHeYShe1g4>