

VANGUARDIA Y MAQUINISMO:
DISPOSITIVO FÍLMICO, MONTAJE Y ESPECTADOR
EN LOS INICIOS DE LA REFLEXIÓN MODERNA¹

Vicente Sánchez-Biosca
Universitat de València

Vanguardia y recepción del cinematógrafo

La llamada vanguardia de principios de siglo saludó con entusiasmo el invento del cinematógrafo. Ello no podría extrañar. Pese a las divergencias, en ocasiones abismales, que separan a los diferentes grupos o pseudogrupos, escuelas o movimientos, obras o actos que bajo este arrogante titular suelen incluirse, un proyecto —o conjunto de proyectos— que expresara la crisis en la creencia de homogeneidad de un mundo surgido del humanismo renacentista y sancionado por la Ilustración no podía menos que advertir en el cine —en su mera existencia— un espacio idóneo para atacar y denostar la tradición artística y racional.

Podríamos enumerar someramente algunas razones para que ello ocurriera así. En primer lugar, el cine era una de las primeras formas *artísticas* menos, si cabe decirlo así, artísticas en sentido estricto, es decir, aquella modalidad que se situaba al nivel histórico de desarrollo de las fuerzas productivas y con ello buscaba su vínculo con la técnica y la industria, forzando de paso la ruptura con la autonomía del arte². En

© *Eutopías*, volumen 2, número 2-3, primavera-otoño, 1986

¹ El presente texto es complementario de otro titulado «La categoría de montaje en la construcción literaria» aparecido en *Estudis Semiótics* (núm. 10/11, Univ. Aut. de Barcelona, 1987). Por otra parte, algunas de las ideas aquí formuladas en torno al concepto de montaje en la vanguardia son desarrolladas con mayor amplitud en nuestro libro de próxima aparición en la editorial Cátedra, *Teoría del montaje fílmico*.

² El tema de la pérdida de la autonomía del arte ha dado lugar a una notable bibliografía que ha convocado a la estética, a la filosofía, a la teoría literaria y a otras disciplinas. De manera directa o indirecta, las contribuciones han sido sistemáticas en Adorno, Benjamin (particularmente a propósito de Baudelaire y su noción de *modernidad*), Habermas y un larguísimo etcétera. Un interesante, aunque sumamente discutible, estudio dedicado plenamente a este objeto en la vanguardia puede consultarlo el lector en Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974 (reeditado en 1980). Tal ha sido la importancia del texto citado que entre otros acontecimientos ha provocado una respuesta casi inmediata en un

segundo lugar, el cine ponía de manifiesto un grado altísimo de reproductibilidad técnica, con la liquidación de la tradición y la experiencia (*Erfahrung*) que lleva aparejada. En su dispositivo se consumaba de modo radical la pérdida del aura cuyos inicios Walter Benjamin detectara históricamente ya con la imprenta y la fotografía, el atrofiamiento del fundamento cultural de la obra de arte, su carácter ritual que ya había aparecido de la mano de Baudelaire con la conversión del arte en fetiche y la asunción de la mercancía. Si bien más tarde un detenido análisis descubriría en él la sospechosa (en términos de Adorno) presencia de elementos auráticos, lo cierto es que el cine suponía un golpe de gracia propinado a esta *irrepetible manifestación de una lejanía*, a esta base sacra o cuasi sacra de la obra de arte³. En tercer lugar, la destrucción del sujeto racional (identidad de sujeto y conciencia en Leibniz y Descartes), garante de un universo lógico, que se apropiaba de un lenguaje sin problemática, estaba en la base de las nociones vanguardistas sobre la problematicidad compulsiva o la vivencia angustiosa del lenguaje y, obviamente, tal fenómeno se materializaba de un modo más terminante en la disolución del sujeto en la técnica que en la convulsa reacción ante las artes tradicionales. O, lo que es lo mismo: este sujeto que perdía su valor organizador en la pintura cubista, por ejemplo, irrumpía en el dispositivo fílmico literalmente disuelto en el mecanismo del montaje, incorporado directamente al dispositivo. El montaje ya no consistiría en amalgamar materiales diversos, en evidenciar la heterogeneidad de los significantes. Mucho más que eso, el montaje de los fotogramas que daba la ilusión de movimiento en el cine era indisoluble del cinematógrafo. De este modo,

significativo título colectivo preparado por W. Martin Lütke, *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürger Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976. Un trabajo central de respuesta a la noción de disolución del arte en la praxis vital planteado por Bürger se encuentra en el artículo de Burkhardt Lindner «Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen», pp. 72 a 104.

³ El tema de la pérdida del aura es planteado por W. Benjamin en su célebre «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos interumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982. Sin embargo, dado que la pérdida del aura está íntimamente relacionada con la conversión del arte en mercancía y la aparición de la alegoría, la emergencia de este concepto puede encontrarse en la mayor parte de los textos de Benjamin. Véase, por ejemplo, su «Pequeña historia de la fotografía», *ibid.* O el estudio en torno a la actitud de Baudelaire (conversión del arte en fetiche) en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980. Es interesante la respuesta de Th. W. Adorno en su texto «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión del oído» en *Disonancias*, Madrid, Rialp, 1966. Para un estudio exhaustivo sobre estas polémicas puede consultarse la espléndida Tesis Doctoral de Vicente Jarque dedicada a la obra de Walter Benjamin, inédita por el momento.

era inevitable que el cine se presentara como el lugar virtual e idóneo donde liquidar la tradición, la memoria, el sujeto, la experiencia y demás enseres repudiados por inservibles, sin duda con cierta ingenuidad, a principios de nuestra centuria.

Niveles de la vanguardia

Ahora bien, un ligero repaso de los productos cinematográficos efectuados por las vanguardias de comienzos de siglo no puede ofrecer un panorama más desalentador. Entre la multiplicidad de factores que pudieran explicar esta deserción masiva de la actividad en el cine, el primero de ellos afecta a la propia noción de vanguardia. Fundamentalmente porque el ámbito de ésta no es uniforme como se ha pretendido saldar frecuentemente desde la historiografía ni incluso desde la teoría y, siendo así, parece razonable que su actitud hacia el arte y la técnica no obedezca a los mismos presupuestos. Y es que la historiografía ha retenido de la vanguardia lo menos conflictivo, lo más programático. De ello se sigue que elaborar una teoría de la vanguardia haya implicado erigir en modelo de la misma el sistema superrealista⁴. No se trata de que el resto de los grupos no hayan sido estudiados, sino de que la lectura causalista de sus rupturas ha sido canalizada a partir de los programas más reductores y, en consecuencia, se ha podido ver en las vanguardias del primer decenio imperfección, inocencia, falta de coherencia, todo lo cual debería de resolverse en la explosión *surréaliste*. En efecto, pues estamos ante un evidente caso de colonización nada gratuito, ya que el surrealismo tuvo la astucia de absorber los impulsos parciales y rupturistas de las primeras vanguardias dotándolos de un programa fuertemente coherente en apariencia, pero que procedía por excesiva simplificación. Y aún aquí vanguardia surrealista suele confundirse con ortodoxia bretoniana. Así pues, los *Manifiestos* de Breton consiguieron algo infrecuente: trasladar a sistema el caos, regular la espontaneidad, dar a la provocación la estructura de un crucigrama y, sobre todo, establecerse en aquélla —en

⁴ En ello se sustenta, aunque se trata de algo no declarado, la lectura que hace Bürger, entre muchos otros, de la vanguardia. En efecto, pues el sistema superrealista (estrictamente bretoniano) y el antisistema dadaísta (versión Tzara) son los momentos de desembocadura de una lectura lineal y teleológica que, arropada por ellos, puede con nitidez falseadora recuperar a las primeras vanguardias.

la provocación— cuando las vanguardias de los años veinte estaban dando el paso definitivo hacia el constructivismo.

Convendría cuestionar esta actitud anterior visitando en la vanguardia una polaridad de actitudes que, a su vez, podrían generar otras múltiples subdivisiones. Por ejemplificar de modo claro nuestra postura al respecto, distinguiremos, por una parte, el anacronismo que subyace a las propuestas del conocido como *expresionismo*, pero que también conecta con la angustia del arte abstracto⁵; por otra y en el extremo opuesto, el vínculo estable que cierta vanguardia mantuvo con las técnicas de la moderna cultura de masas. Tal análisis, cuyo desarrollo sólo podemos esbozar aquí, pondría en tela de juicio la posibilidad de elaboración de una *teoría de la vanguardia*, informando sobre su heterogeneidad y contradicciones.

De los rasgos anacrónicos de la vanguardia: el expresionismo.

El primero de estos fenómenos es el conocido como *expresionismo*⁶. De entre la multitud de intentos definitorios de un movimiento que a nadie se le escapa fragmentario, disperso, caótico, carente de programa (o con infinitos) e integrador de tendencias divergentes, advertimos la recurrencia a su captación por medio de la metáfora

⁵ Eduardo Subirats ha planteado esta relación entre abstracción y angustia en un trabajo así titulado («Angustia y abstracción» en *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barna, Blume, 1980). Incluso en un texto más reciente ha llamado la atención sobre la relación entre lo numinoso de cierta vanguardia y las tendencias a la integración ya perceptibles en la propia vanguardia histórica o, lo que es lo mismo, la tesis de que la vanguardia lleva ya implícitos los momentos de su integración en el desarrollo tecnológico (*La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1985). No obstante, habría que dar un paso más hacia adelante cuestionando precisamente a partir de dichas contradicciones la posibilidad de una teoría de la vanguardia.

⁶ Las definiciones del expresionismo han sido numerosas. Una selección documentada de muchas de ellas puede encontrarse en el texto preparado por Thomas Anz y Michaël Stark, *Expressionismus, Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, Metzler, 1982, donde se recogen desde manifiestos y proclamas de la época hasta análisis de la historiografía, tanto en sus aspectos sectoriales como en la caracterización general del movimiento. Puede consultarse también el texto editado por Otto F. Best, *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart, Reclam, 1976 (revisado y mejorado en 1982). Para una mayor información en torno al tema puede verse el capítulo primero de nuestro texto *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*, Madrid/Valencia, Hiperión/Instituto de Cine y RTV, 1985.

(incluso metáfora telúrica las más de las veces). Por otra parte -y en un sentido inverso- el debate desarrollado en el curso de los años 1937-1938 en el seno de la revista *Das Wort* que enfrentó entre otros a Bloch, Luckács y Brecht se orienta paradójicamente hacia una defensa o ataque del expresionismo mediante la movilización de argumentos que giran en torno a la problemática del montaje y se deslizan a una valoración global sobre la vanguardia (e incluso a la no-vanguardia: caso Joyce)⁷. De este modo, la metáfora telúrica, por un lado, y la disolución en el efecto de montaje revelan aquello que una rigurosa observación determina con facilidad: hay algo en el llamado expresionismo que no resulta explicable desde el espíritu rupturista ni constructor de la vanguardia, algo que se evacúa o mitifica según el punto de vista adoptado. Pues en el expresionismo se dan cita curiosamente los atavismos más irracionales procedentes del arcano romanticismo alemán. Desde esta óptica, si bien es cierto que conviene determinar el vínculo que une el expresionismo al resto de las primeras vanguardias, no parece pertinente perder de vista los lejanos pero actualizados ecos que hacen de esta confusa sensibilidad una terrorífica manifestación de arcaísmos que responden a la noción de lo siniestro (*Unheimliche*) freudiano que -como sabemos- fue investigado por la práctica artística de una buena porción del arte romántico. Es lo siniestro, en efecto, y la angustia que surge del fondo del espíritu gótico septentrional un curioso e inesperado contrapunto a las tendencias rupturistas de la vanguardia.

Tal vez postulando un cruce entre una tendencia que atraviesa subterráneamente la historia del arte con un período en el cual la cultura occidental se aproxima a su fin, podríamos afirmar que el expresionismo va a ser síntoma de dicho fin. O, expresado de otro modo, el instante en que el espíritu de *Abstraktion* de que hablara Wilhelm Worringer⁸ característico del hombre primitivo y de su agorafobia espiritual, viene a coincidir con el hundimiento de un mundo y el temor primigenio halla una nueva confirmación en la incertidumbre histórica de la hegemonía iluminista del pensamiento occidental, el

⁷ Véase un estudio de la polémica en Vicente Sánchez-Biosca «La categoría de montaje en la construcción literaria», op. cit.

⁸ El libro en cuestión es la Tesis Doctoral de Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung*, traducido entre nosotros equívocamente por *Abstracción y naturaleza* (México, F.C.E., 1953). Decimos equívocamente dado que el término alemán *Einfühlung* es más bien empatía, con lo cual se advierte la oposición entre el espíritu impresionista y la sensibilidad angustiosa del expresionismo que Worringer historiza a lo largo del trayecto artístico germánico.

expresionismo llegará a ser el paradigma de la *duda agresiva*. Y aquí reside el carácter específico (si puede hablarse así) del movimiento o de la sensibilidad en cuestión. Específico, sin duda, en la insalvable contradicción, en la encrucijada: singularmente revolucionario en su proclamación de la problemática del significante artístico, el expresionismo se impregna del sentimiento de lo siniestro que acude a su cita desde el más arcano romanticismo.

Profundamente agresivo en su disolución del universo ideológico-estético de la Europa salida del Renacimiento -tal característica la comparte con el futurismo o con el cubismo-, el expresionismo es, paradójicamente, regresivo en un sentido moderno. Eleva el miedo al entorno, el terror al espacio ordenador, la necesidad de lo inorgánico a la categoría de signo aglutinante de la ruptura. Es por ello por lo que la disolución que el expresionismo emprende de la tradición burguesa occidental sólo se torna verdaderamente factible cuando ésta ha dado muestras de su acabamiento histórico. Y aquí reside la diferencia esencial que separa la identidad aparente del gesto del romanticismo alemán y la sensibilidad expresionista: sólo en el preciso instante en que el proyecto iluminista ha demostrado su incapacidad para brindar la última salida feliz al Occidente capitalista, el expresionismo puede ser realmente revolucionario, caóticamente revolucionario, perpetuamente abierto y enseñando sus fauces que no son ni más ni menos que sus fisuras, su *radical debilidad*.

Por ello, es consustancial a este movimiento la ausencia de programa, la ambigüedad y el caos. En su debilidad radica su fuerza. Y, asimismo, el expresionismo como síntoma del final de una época, como paradigma si se quiere de la misma, quedaría aniquilado como fuerza revolucionaria -como confusa sensibilidad de protesta- con la Primera Guerra Mundial. Su reconversión política, formalismo a ultranza o impecable cinismo, serán signos de otra época, aquélla que se erigió sobre el pilar de la estabilización o de la barbarie.

La vanguardia constructiva

En el extremo opuesto a estas manifestaciones arcanas encontramos una constelación de conceptos desarrollada por cierta vanguardia y cuya profundización habrá de anudar el vínculo, sin duda sometido a múltiples desplazamientos y modificaciones, con la actualidad. Nos referimos a la tríada maquinismo-productivismo-cultura de masas.

Ahora bien, si hablamos de inestabilidad de la constelación, ello responde al hecho de que no es la aparición emblemática de uno de los factores citados aquello que designa la dirección de estas vanguardias, sino, más bien, la interacción contradictoria que se produce entre los tres. Un objeto como la máquina, por ejemplo, se inscribe en un campo notablemente ambiguo y sujeto a proyectos, más que distintos, divergentes. En Marinetti, ésta no es más que un fenómeno estético invertido; invertido precisamente por representar la liquidación de la tradición artística, la consumación de la lucha con la naturaleza; pero, a fin de cuentas, el futurismo italiano jamás sería capaz -como veremos- de articular un discurso consistente alrededor de un dispositivo que, muy a su pesar, se convierte en objeto de contemplación cuasi cultural, estética. Es, por el contrario, cuando el futurismo ruso-soviético o los movimientos constructivistas la inscriben en la dirección de la industria, de la producción, de la fábrica -y no olvidemos que la propia noción de montaje, tan nuclear para el conjunto de la vanguardia, es extraída de la ingeniería y del trabajo industrial en la fábrica- constituye el momento en que la vanguardia parece, en contrapartida, colisionar con su propio sentido original de élite que se sitúa a la cabeza (véase la fuente militar de la metáfora vanguardia) y se ve constreñida a enfrentarse con desigual éxito a una recepción colectiva por el público y en una dirección política determinada.

No se trata, sin embargo, sólo de la máquina, sino también de las técnicas compositivas de la cultura de masas, de los fotomontajes, de las atracciones propias del cabaret que de algún modo presidirán la actitud del dadaísmo berlinés (a diferencia de la actitud perpetuamente provocadora de Tristan Tzara) o de la confusa expresión de la *Neue Sachlichkeit* (*Nueva Objetividad*) que, lejos de lo que se suele pensar, jamás propuso un retroceso al realismo decimonónico. Ello -claro está- introduce un nuevo factor en la caracterización de la vanguardia, pues es sabido que el aspecto constructivo de la vanguardia soviética dista considerablemente de la confusa ideología de enriquecimiento espiritual que está en la base del *aktivismus* de Hiller y otros, así como en las propuestas del dadaísmo berlinés, sólo algunos de cuyos miembros darían el violento salto a la militancia comunista.

Por supuesto, se podría abundar mucho más en lo dicho hasta aquí o incluso postular la imposibilidad de hablar estrictamente de una vanguardia en Occidente. Sería interesante establecer con rigor la relación entre vanguardias y modernidad que ha motivado algunas de las más significativas polémicas de nuestro siglo y aún de la actualidad: el llamado por Bürger antivanguardismo en la estética de Adorno, los reproches de Luckács -en el extremo opuesto- a la vanguardia por

atenerse a la superficie de la crisis o las consideraciones de Habermas sobre el incumplimiento del proyecto moderno ligado al iluminismo, así como un interminable etcétera. Sin embargo, no es éste el objetivo de nuestro trabajo, sino tan sólo utilizar esta polaridad para explicar de qué modo son comprensibles los abordajes que la vanguardia haría respecto al cinematógrafo. Para ello comenzaremos con el movimiento que postula con mayor radicalidad la adherencia a ciertos principios que en pura lógica deberían conducirle al trabajo en el dispositivo fílmico, a saber: el futurismo.

Futurismos

Digamos para comenzar que la actitud de estos críticos acerbos de la tradición se reduce en lo que al cinematógrafo se refiere a la elevación de proclamas en defensa del mismo despidiéndose tras su invocación-provocación del aparato cinematográfico en cuestión. Por supuesto, no es de extrañar que la dirección dominante del cinematógrafo en los Estados Unidos de América haya influido en el estado del espectáculo europeo, conduciéndolo por vías ajenas a la vanguardia e incluso haciendo renacer una desfasada confianza en el lenguaje y en el sujeto. Pero sí resulta en cambio más llamativa la incapacidad de los futuristas italianos para traducir la ruptura que propugnaban con la disolución del hombre en la máquina, la reducción de la razón a la razón instrumental, la pérdida de la tradición y la de su bestia negra, la *Bildung* clásica, a términos articulados.

Convendría, a fin de iniciar un trabajo sistemático de investigación sobre un terreno prácticamente yermo, pasar revista a algunas contradicciones que implica el desarrollo histórico mencionado. Así, desde el famoso *Manifiesto* publicado en *Le Figaro* el nueve de febrero de 1909⁹ pueden advertirse algunos elementos claves que habrían de desembocar casi indefectiblemente en la defensa del aparato cinematográfico. En efecto, la llamada por Marinetti *bellezza della velocità* o la carrera febril, la defensa de la máquina o el carácter vertiginoso del automóvil, símbolo de un universo industrial que atenta contra el éxtasis y estatismo de un mundo decadente inmerso en la contemplación preindustrial del arte pueden descubrirse como los

⁹ Véase para los textos y manifiestos futuristas la edición al cuidado de Luciano De Maria, *Marinetti e il futurismo*, Verona, Mondadori, 1973.

orígenes de una actitud que había de acentuarse con el texto *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Machina* y que, pasando por la destrucción sintáctica y lógica del lenguaje racional a propósito de la literatura, se concretaría en el manifiesto *La cinematografia futurista* (11 de septiembre de 1916). En este texto, explicitación en el terreno de la técnica y la industria de la superación y destrucción del arte que se propone Marinetti, el cine se presenta como artífice de la renovación futurista en aras a la creación de una sinfonía poliexpresiva.

Por todo ello puede interpretarse la siguiente declaración de principios (defensa del cine y superación del libro, ya que éste implica memoria, tradición) como una versión vanguardista de la idea canudiana de la síntesis de las artes o incluso de la ya antigua *Gesamtkunstwerk* que alimentaba el sueño wagneriano. Define así el Manifiesto al cine:

«Pintura + escultura + dinamismo plástico + palabras en libertad + entonarruidos + arquitectura + teatro sintético = cinematografía futurista»¹⁰.

Incluso una cita del mismo texto nos parece ejemplar en la medida en que expresa hasta qué punto Marinetti y sus compañeros descubren en el cinematógrafo la panacea que realice sus proyectos, al tiempo que son capaces de discernir la dificultad que entraña la dirección dominante del mismo ya en la época, dado que ésta preserva los aspectos más *pasatistas* y conservadores de la tradición artística, literaria y teatral:

«A prima vista il cinematografo, nato da pochi anni, può sembrare già futurista, cioè privo di passato e libero di tradizioni: in realtà, esso, sorgendo come teatro senza parole, ha ereditate tutte le più tradizionali spazzature del teatro letterario (...) La nostra azione è legittima e necessaria, in quanto il cinematografo sin ad oggi è stato, e tende a rimanere profondamente passatista, mentre noi vediamo in esso la possibilità di un'arte eminentemente futurista e il mezzo di espressione più adatto alla plurisensibilità di un artista futurista»¹¹.

Y, sin embargo, estas declaraciones quedan en agua de borrajas ya que los campeones del futurismo italiano se muestran incapaces de reflexionar en la práctica artística (o antiartística, tanto da en este caso) sobre el cine, tal vez a excepción del conflictivo Bragaglia. Por otra

¹⁰ in *op. cit.*, p.194

¹¹ in *op. cit.*, p. 190.

parte, el interés de los futuristas italianos por el cine sólo parece haberse generalizado tras el comienzo de la Primera Guerra Mundial dado que con anterioridad lo consideraban simplemente una forma particular de teatro, concepción que, pese a todo, de algún modo persiste incluso en 1916. Por ser algo terminantes, digamos que *el futurismo italiano fue incapaz (quizá ni siquiera lo pretendió) de articular un discurso en el cine*, concibiendo a éste apenas como culminación idónea de sus proyectos de destrucción del arte (de ahí la calificación que hacíamos anteriormente de fenómeno estético invertido).

Resulta, pues, insostenible la pretensión de que el futurismo ruso y soviético se viera influido por este Manifiesto cinematográfico tardío, si tenemos en cuenta, por demás, que la declaración de la guerra había cortado toda relación entre Italia y Rusia. Tal y como afirma Sadoul¹², parece más razonable postular que la recepción rusa -de Dziga Vertov en particular- ha de buscarse mejor por vía musical (*Manifiesto de los músicos Futuristas*, de Pratella en mayo de 1911) y literaria (mayo de 1912). A tenor de estos manifiestos y de la defensa del ruidismo por Russolo, el interés de Vertov por el cinematógrafo sería resultado de sus experiencias con el montaje fonográfico (fundación en 1916 del *Laboratorio del oído*) en el que aplicó los elementos expresivos catalogados por Russolo (cascadas, motores, sierras mecánicas, etc) en términos de montaje. Sin indagar en estos aspectos, conviene hacer hincapié en el hecho de que la reflexión que condujo a ciertos futuristas ruso-soviéticos al cine (fuera a nivel de realización o de elaboración de guiones) no pudo producirse como adscripción y adherencia a las concepciones marinettianas respecto al recién nacido arte.

En todo caso es interesante observar que la fascinación por la máquina y la técnica y la superación del arte difícilmente podían tener un mismo sentido en una sociedad capitalista avanzada -ligada a la tradición occidental- en la cual la revolución industrial, la razón y el positivismo entraban precisamente en su declive definitivo y en una estructura económica todavía repleta de sustratos pertenecientes a modos de producción sobrepasados, tales como el feudal o el asiático. Dicho de otro modo: el mito del progreso de la ciencia racional es sustituida en Marinetti por el progreso tecnológico y la irracionalidad. Pero su futuro se agota en una tecnificación ambigua. En Rusia, y luego en la Unión Soviética, el desarrollo industrial y el progreso habían de tomar una dirección distinta en la que confluían otros procesos sociales y políticos, aunque éstos no estuvieran exentos de contradicciones.

¹² Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, México, Era, 1973.

La FEKS y el principio de montaje en el cine

Si nos interesa la Fábrica del Actor Excéntrico, tal vez el grupo menos estudiado de la vanguardia teatral y cinematográfica soviética, es porque recoge dos herencias coetáneas imprimiéndoles una dirección tecnológica precisa: el americanismo. Por una parte, adopta la fascinación maquinística futurista; por otra, las teorizaciones de los formalistas rusos en torno a una de sus primeras nociones: la *ostranenie*. Si el futurismo llega al cine por la vía de la poliexpresividad y el culto a la máquina, la FEKS lo hace gracias al montaje, esto es, una vez asumidos los principios del montaje en el teatro, el grupo capitaneado por Kozintsev y Trauberg pasa al cine entendiendo a éste como lugar en donde ejercer de modo idóneo el proceso industrial y estimular una actitud receptiva especial por parte del espectador. No es extraño que Nedobrovo, en 1928, recurra a una terminología y conceptualización de inequívoco signo sklovskiano para definir el trabajo de la FEKS:

«El sentido del método excéntrico de la FEKS -es necesario decirlo- consiste en arrancar los objetos y las ideas de su proceso automático. La FEKS procura dar la sensación del objeto a través de una visión, y ya no a través de un reconocimiento. Su procedimiento excéntrico es un procedimiento de complicación de la forma. La complicación de la forma prolonga la percepción del objeto en el plano temporal e implica a la totalidad del proceso perceptivo»¹³.

Nos hallamos, pues, ante el propio concepto de *extrañamiento* que sancionaran los formalistas, pero en este caso fuera del marco literario en el que parecían confinarlo éstos. Un hecho aparentemente marginal puede ayudarnos a comprender el sentido del excentrismo en el terreno artístico así como la amplitud de su utilización. Nos referimos a la valoración que Grigori Kozintsev hace del recurso al *gag*. En un texto titulado «El arte popular de Charles Chaplin», el autor interpreta este procedimiento típico del cine cómico como una trasposición de elementos, una metáfora hecha realidad, una realidad hecha metáfora,

¹³ Vladimir Nedobrovo, «FEKS: Kozintsev y Trauberg» (1928) in Giusi Rapisarda (ed.), *Cine y vanguardia en la Unión Soviética*, Barna, Gustavo Gili, 1978, p. 90.

un procedimiento, en último análisis, de extrañamiento. El gag es, al igual que el excentrismo, una puesta al desnudo del recurso que ha servido para la composición:

«El humorismo deriva así entre los elementos del contraste y no en las consideraciones de los elementos aislados; consiste en unir lo que no puede estar junto. Es producto de la inverosimilitud de esos extraños híbridos»¹⁴.

La FEKS expresa además -y este es el segundo punto de litigio- la ruptura con el pasado a partir del reconocimiento de la fábrica como organización planificada y moderna de trabajo, la cual permite introducir sus técnicas en la producción intelectual, ya que éstas son superiores a sus ojos a las técnicas del artesanado. Dicho con las palabras de P. Bertetto, lo determinante de la FEKS radica en el paralelismo entre las formas del desarrollo industrial y el hacer artístico. Pues —como hemos dicho anteriormente— el modelo ideal para los excéntricos no es la transformación socialista ni industrialización como paso hacia el socialismo, sino la *industrialización* como tal, la *americanización* entendida como destrucción de la cultura decimonónica y expresión de la infinita movilidad de la vía metropolitana. Como concluye Bertetto:

«De tal forma el proyecto de la FEKS se manifiesta, a un mismo tiempo, adecuado al nivel de los tiempos y extremadamente ingenuo; adecuado, en la medida en que intenta, objetivamente mantener válida una relación estructural entre arte y desarrollo, mediante la proyección dinámica de la ruptura, del ritmo social metropolitano y del automatismo del shock dentro del producto intelectual; ingenuo en la medida en que resuelve la multiplicidad contradictoria de la metrópoli y el amontonarse de sus autorepresentaciones ideológicas (y sin embargo fuertemente reveladoras) en la univocidad simplista del ritmo positivo, de la anticipación aconflictiva del futuro y del dinamismo del desarrollo resuelto de inmediato»¹⁵.

Bertetto supo ver la diferencia que separa a la opción excéntrica de otras contemporáneas en la misma Unión Soviética. Así, lo que en Kulechov es la adecuación del proceso de construcción del film a las modernas técnicas de producción, y en Vertov proyecto de resolución

¹⁴ Grigori Kozintsev in *El arte de Charles Chaplin*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 90.

¹⁵ Paolo Bertetto, *Cine, fábrica, vanguardia*, Barna, Gustavo Gili, 1977, p. 89.

integral del hombre en la máquina productiva, o incluso primado de la materia sobre la forma —como indica Montani¹⁶— se convierte, en el excentrismo, en elección deliberada de verificar la posibilidad de constituir el lenguaje del arte como lenguaje homólogo al lenguaje del desarrollo, de llevar al arte al nivel del desarrollo y, dentro del arte, a la forma del desarrollo, pero no a su contenido. Por ello se produce un deseo de amalgamar los elementos más heterogéneos posibles partiendo, paradójicamente, de la cultura de masas americana.

Así pues, si la esencia del constructivismo consiste en convertir en positivo el carácter negativo de las vanguardias occidentales, esto sólo se logra en el caso de la FEKS de manera parcial. En este grupo se da una convergencia entre tres factores: aplicación de las primeras aportaciones de la ciencia del método formal, trabajo con las técnicas de la cultura de masas (aspecto productivo) y descentramiento ideológico y falta de cálculo de los excitantes. Será precisamente la teorización de Eisenstein con su concepto de formatividad aplicado a la imagen quien plantee un cálculo minucioso de los extrañamientos con el fin de operar un nuevo centramiento ideológico de sus resultados. Será así como la noción de *literaturnost* elaborada por Jakobson cobrará una forma particular, la *obraznost* (imaginidad), para el trabajo con la imagen en la teoría de Eisenstein.

El montaje de las atracciones y la reflexión sobre el espectador

Al hablar de la vanguardia soviética, Sklovski asegura una coincidencia entre tres grandes posiciones, a saber: la formalista, la excéntrica y el montaje de las atracciones eisensteniano. Dice el formalista:

«Puede que el excentrismo desplazara la atención de la construcción al material. De todas formas, la teoría del montaje de atracciones está en conexión con el excentrismo. Este último se funda en la elección de los momentos más significativos y en una nueva correlación, no automática, entre ellos. El excentrismo es la lucha contra la rutina, el rechazo de la percepción y de la reproducción tradicional de la vida»¹⁷.

¹⁶ Pietro Montani, «La forma del film y la función del lenguaje interno» in Giusi Rapisarda, ya cit.

¹⁷ Viktor Slovski, «Nacimiento y vida de la FEKS» (1928) in Rapisarda, ya cit., p. 86.

Es esta identificación, producto a nuestro juicio de una ceguera esencial, lo que conviene cuestionar. Pues si bien Sklovski sabe establecer el parangón entre funcionamiento poético y aparición de series asociativas que nada tienen que ver con el desarrollo causal de la historia y descubre al mismo tiempo en el montaje de las atracciones la presencia del eje de la metáfora, olvidá precisamente aquello que en las primeras teorizaciones de Eisenstein conducen a determinar la posición del espectador guiándolo y calculando sus reflejos condicionados. O, dicho en otros términos, lo que para Montani constituye la primera reflexión sobre la formatividad y nosotros consideramos como consciencia de la enunciación, tanto en lo que ésta tiene de trabajo de montaje como una toma de posición respecto al lugar que efectúa la sutura del espectáculo: el sujeto espectador.

Si leemos la definición primera que Eisenstein formula del montaje de las atracciones para el teatro advertiremos la diferencia que separa este concepto del extrañamiento o del excentrismo:

«Est attraction (du point de vue du théâtre) tout moment agressif du théâtre, c'est-à-dire tout élément de celui-ci soumettant le spectateur à une action sensorielle ou psychologique vérifiée au moyen de l'expérience et calculée mathématiquement pour produire chez le spectateur certains chocs émotionnels qui, à leur tour, une fois réunis, conditionnent seuls la possibilité de percevoir l'aspect idéologique du spectacle montré, sa conclusion idéologique finale»¹⁸.

Conviene aclarar que las primeras formulaciones de Sklovski en «El arte como procedimiento» en donde formulara su idea de la *ostranenie* habían sido de algún modo recibidas y aplicadas por el conjunto de la vanguardia soviética. La relación entre formalismo y vanguardia está documentada, entre otros textos, por Ignazio Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma Editori Riuniti, 1968. Incluso el propio Sklovski dedicó un hermoso libro a la obra de Eisenstein (*Eisenstein*, Barna, Anagrama, 1973). Interesa, con todo, mucho más la elaboración de guiones de algunos formalistas para films de la FEKS. En especial, *Shinel* —El abrigo— explicita este clima de colaboración: por una parte el texto literario de Gogol es analizado por Boris Eijenbaum («Cómo está hecho El capote de Gogol» in Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970); por otra y de acuerdo con las formulaciones de Eijenbaum, Tynianov prepara un guión sobre dicho texto que será dirigido por Kozintsev y Trauberg en 1926. Podría también citarse a nivel de teorización el volumen colectivo que los miembros de la escuela del método formal dedicaron en 1927 al cinematógrafo con el título *Poetika Kino*, del cual encontramos una buena edición en italiano a cargo de Giorgio Kraiski (*I formalisti russi nel cinema*, Milán, Garzanti, 1971) y una alemana al cuidado de Wolfgang Beilenhoff (*Poetik des films*, Munich, Wilhelm Fink, 1974)

¹⁸ Serguei Mijailovich Eisenstein, «Le montage des attractions» (texto publicado en el número 3 de la revista *Lef* en 1923) in *Au-delà des étoiles*, París, U.G.E., 1974, p. 117. Hay buenas traducciones a otras lenguas. Si escogemos la francesa es porque la publicación

Conviene aislar en esta definición inicial varios aspectos: el primero es la declaración en pro de la línea del Proletkult (sección de izquierdas) en la defensa de los momentos fuertes del espectáculo, pues éstos son extraídos del circo, del music-hall, etc, es decir, de substancias populares y no institucionalizadas en la práctica artística de la representación; el segundo, el valor de shock que tiene para el espectador la atracción, su carácter de célula original o —en términos de Montani¹⁹— el *grado cero de la ideología*; pero en tercer lugar, es significativo no sólo el deseo intemporal de influir sobre el espectador, sino el cálculo matemático que Eisenstein se propone del influjo de los excitantes. De ahí que el realizador y teórico recurra al paulovismo y la reflexología con el fin no ya de estimular una respuesta determinada, sino para engarzar estas respuestas hacia un efecto temático final que no puede ser otro que la toma de partido ideológico. A tenor de lo dicho, nos hallamos ya muy lejos de esta percepción intemporal que —a decir de Sklovski— caracterizaría a la poesía (el propio Sklovski llama la atención sobre el hecho de que el extrañamiento no es patrimonio de la vanguardia), pero no lo estamos menos del juego sorpresivo entre metáfora y realidad que propugnaran los excéntricos. A diferencia de ambos, el cálculo matemático y preciso de Eisenstein en torno al *valor relacional* de los excitantes, tomados en su sentido de encadenamiento de series asociativas, supone una toma en consideración de la integridad del espectáculo, del montaje productor y de su diálogo -dirigido- con el espectador.

Por ello Eisenstein encontraría en el dispositivo fílmico un terreno ideal para el ejercicio de las atracciones, para el desarrollo del montaje y para efectuar el shock sobre el espectador. Dice en un texto posterior en un año al citado:

«L'attraction (...) telle que nous la concevons est tout fait montré (action, objet, phénomène, combinaison, conscience, etc) connu et vérifié, conçu comme une pression produisant un effet déterminé sur l'attention et l'émotivité du spectateur et combiné à d'autres faits

sistemática de las obras de Eisenstein ha sido realizada por un equipo de especialistas a la cabeza de los cuales se encuentra Jacques Aumont, autor de una notable Tesis en torno a Eisenstein publicada bajo el título *Montage Eisenstein*, París, Albatros, 1979.

¹⁹ Pietro Montani, «L'ideologia che nasce della forma: il montaggio delle attrazioni» in *I formalisti, Ejzenstejn inedito*, número monográfico de *Bianco e Nero*, fascículo 7/8, Roma, agosto de 1971. El autor es el encargado de sacar a la luz las traducciones italianas de la obra de Eisenstein entre las cuales ya han aparecido los dos volúmenes de *La natura non-indifferente*, uno dedicado a *Il colore* y muy recientemente *La Teoria generale del montaggio*.

possédant la propriété de condenser son émotion dans telle ou telle direction dictée par les buts du spectacle. De ce point de vue, le film ne peut simplement se contenter de présenter, de montrer les événements, il est aussi une sélection tendencieuse de ces événements, leur confrontation, affranchies de tâches étroitement liées au sujet, et réalisant, conformément à l'objectif idéologique d'ensemble un façonnage adéquat du public»²⁰.

El texto ya no es entendido por Eisenstein como agregación, a diferencia de los formalistas primeros y los excéntricos, sino como sistema y la mecánica de la atracción prevé y regula el uso del extrañamiento el cual, quebrando las costumbres perceptivas, rechaza la identidad de significado y objeto gracias a la mediación intelectual capaz de dotar al mensaje de una competencia semántica específicamente ideológica.

Así pues, mientras la *ostranenie* se agota en su función desesemantizadora y no contrae vínculos determinantes con otros procedimientos del agregado que es la obra, Eisenstein justifica la atracción por el efecto temático final, y ello implica caminar hacia lo unívoco en detrimento de la ambigüedad del discurso poético. En consecuencia, la desautomatización propugnada por Eisenstein no sólo va dirigida a romper con los hábitos perceptivos, sino que adquiere la forma de disolución de la cultura racional, burguesa, en un sentido constructivo. Como indica con lucidez Montani, el montaje de las atracciones rechaza la idea de drenaje del arte con la realidad y escoge la fórmula traumática, límite histórico objetivo dada la situación a mediados de los años 20 en la Unión Soviética.

La idea de atracción está ligada, pues, a una noción amplia de montaje inclusivo del espectador que Eisenstein desarrollará con notables paradojas y contradicciones durante toda su vida tanto en la práctica teórica como artística. De ello da cuenta la siguiente afirmación:

«La théorie des excitants et de leur montage dans l'orientation définie doit fournir des matériaux exhaustifs pour la question de la forme. Tel que je le conçois, le contenu est le résumé des bouleversements devant former l'engrenage auquel on voudrait soumettre le public dans un certain ordre»²¹

²⁰ S.M. Eisenstein, «Le montage des attractions au cinéma» (escrito en 1924 y publicado en 1925 en el libro de A. Belenson *Cinéma d'aujourd'hui*, in op. cit., p. 128.

²¹ S.M. Eisenstein, «La méthode de mise en scène d'un film ouvrier», publicado en el periódico *Kino* el 11 de agosto de 1925 e incluido en *Au-delà des étoiles*, ya cit., p. 128.

Tal es el interés por separarse de los trabajos de los formalistas o de su aplicación a la práctica artística, sea o no explícita en Eisenstein, que éste debe recalcar en cualquier momento la idea de estructura y cálculo citada puesto que ello hará posible determinar la *corrección* de la dirección impuesta al sentido de las atracciones y ella no puede ser otra que ideológica:

«De même que pour le facteur attractif avec lequel il ne convient pas de spéculer sur l'actualité, il faut bien se rappeler que l'utilisation idéologique admissible de l'attraction neutre ou occasionnelle ne peut servir qu'à exciter les réflexes inconditionnés dont nous n'avons pas besoin en tant que tels, mais qui serviront à produire les réflexes conditionnés de classe utiles que nous désirons associer aux objectifs bien définis de notre principe social»²²

De tales afirmaciones se desprenden las enconadas polémicas que Eisenstein mantuvo con destacados representantes de la vanguardia soviética, tales como Vertov al que acusa de *impresionista*. En realidad, frente al Cine-Ojo, se trata para Eisenstein de construir un sólido guión y determinar desde el comienzo de la fabricación del film su construcción (éste concepto sólo habría de ser elaborado por el movimiento formalista una vez superado su primer estilo vanguardista). Puede verse en esta afirmación radical una crítica y al propio tiempo una declaración de principios del empeño en el que militaba Eisenstein:

«Vertov prend du monde qui l'entoure, ce qui l'impressionne lui, et non ce par quoi, en impressionnant le spectateur, il labourera son psychisme (...) Le Kinoglaz n'est pas le symbole d'une vision, mais d'une contemplation. Or, nous ne devons pas contempler, mais agir. Ce n'est pas un "Ciné-oeil" qu'il nous faut, mais un "Ciné-poing"»²³.

Lo patético y la seducción extática del espectador

Sin embargo, lo que llama la atención no es el hecho de que Eisenstein mantenga o no durante años las bases teóricas profundas del concepto de atracción (tal sería el caso del llamado montaje de

²² S. M. Eisenstein, «La méthode...», ya cit., p. 28.

²³ S.M. Eisenstein, «Sur la question d'une approche matérialiste de la forme» (texto publicado en el *Kinojournal A.R.K. 4/5* en 1925) in *Au-delà des étoiles*, ya cit., pp. 152-153.

atracciones intelectual o simplemente *atracción intelectual* utilizado programáticamente en *Octubre*) o bien lo elimine progresivamente para dar paso a otras teorizaciones distintas del espectáculo fílmico. Aquello que para nosotros reviste el máximo interés es que con las formulaciones anteriores el realizador soviético plantea de una forma sistemática el concepto de conflicto (*Konflikt* habría de ser una noción cleve en toda su producción), el cual deberá estar llamado a designar, por una parte, al montaje en todos sus ámbitos; por otra, a la transcripción en términos de montaje de la dialéctica del marxismo, sea bajo la forma primitiva, traumática, del shock, sea bajo modelos menos fuertes (ejemplo: creación del concepto abstracto a partir de la materialidad concreta de la imagen en el quimérico proyecto de filmar *Das Kapital* ²⁴).

Montaje será, pues, para Eisenstein toda forma estructural de reglamentar lo heterogéneo, ya sea su ámbito el plano, la relación entre imagen y sonido, la operación con las series asociativas de la atracción o las porciones sintagmáticas extensas y dicha forma se habrá de fundamentar sistemáticamente en la dialéctica. Baste indicar que la noción de conflicto informa el llamado montaje vertical²⁵, el montaje en el interior del plano²⁶, la

²⁴ Hay traducción italiana del diario de Eisenstein donde anota el método de filmación de dicha obra de Karl Marx en Paolo Bertetto, *Ejzenstejn, FEKS, Vertov, Teoria del cinema rivoluzionario*, Milán, Feltrinelli, 1975, pp. 164 a 181. También edición alemana al cuidado de Hans Joachim Schlegel, *Schriften 3, Oktober*, Munich, Carl Hanser, 1975, pp. 289 a 311. Un comentario en torno a la desanecdoticización en el proceso teórico de Eisenstein referente a este proyecto jamás concluido puede consultarse en Vicente Sánchez-Biosca, «Divergencias. Apuntes sobre discurso fílmico e historia» in *Cinema i història*, Universitat de València, marzo de 1986.

²⁵ Véase en primer lugar la declaración firmada en 1928 por S.M. Eisenstein, Grigori Alexandrov y Vsevolod Pudovkin traducido como «Contrapunto orquestal» (in Joaquín Romaguera y Homero Alsina, eds., *Textos y manifiestos del cine*, Barna, Fontamara, 1985) en la que los autores soviéticos defienden la asincronía entre imagen y sonido ya desde el mismo momento de la revolución sonora (1927). Con posterioridad, el propio Eisenstein desarrollaría estas concepciones tanto en la práctica teórica como en la artística, articulando la música (colaboración sistemática con Prokofiev para *Alexander Nevski*, entre otros proyectos inconclusos) y también estudiándolo en cuanto fenómeno de conflicto y de montaje en múltiples textos. Véase el capítulo «Sincronización de los sentidos» in *El sentido del cine (The film sense)*, Buenos Aires, siglo XXI, 1974 (edición primera en español en La Reja, 1958), preparada (dudosamente) por Jay Leyda. En realidad, el texto francés al cuidado de Armand Panigel contrasta el texto inglés y el ruso de *Film Sense* y *Film Form* y reestablece los fragmentos que no aparecen en la edición inglesa (*Le film: sa formelson sens*, París, Christian Bourgeois, 1976). Asimismo, la reciente edición en italiano del texto titulado convencio-

desnaturalización del color²⁷, la interpretación de los actores y otros muchos factores cuyo estudio no podemos emprender en esta ocasión²⁸. A fin de cuentas, aquello que Eisenstein no abandonará jamás de su teorización en torno a la atracción es en síntesis lo siguiente:

a) La idea de que todo está montado en la historia del arte e, incluso, en la realidad, puesto que todo es heterogéneo y cualquier construcción debe no sólo tenerlo en cuenta, sino también proclamarlo²⁹.

b) la concepción de que el trabajo del cine consiste en sacar a la luz y hacer operativo —rentable ideológica y estéticamente— el juego con lo

nalmente *Montaje 37* (más algunos otros fragmentos) dedica un apartado al montaje sonoro: «Il montaggio del cinema sonoro» in *Teoria generale del montaggio* (a cargo de Pietro Montani), Venecia, Marsilio, 1985.

²⁶ El concepto de «mise en cadre» elaborado por Eisenstein se encuentra estrechamente relacionado con el paso del mudo al sonoro. Pueden verse distintos ejemplos de niveles de montaje en el interior del plano en la siguiente cita extraída de «Dramaturgie der Film Form» (in *Schriften 3, October*, ya cit.):

«Als Beispiele für Konflikte man aufführen:

1. Graphischer Konflikt.
2. Konflikt der Pläne.
3. Konflikt der Volumen.
4. Raum-Konflikt.
5. Beleuchtungs-Konflikt.
6. Tempo-Konflikt, usw, usw.
7. Konflikt zwischen Stoff und Ausschnitt (...).
8. Konflikt zwischen dem Stoff und seiner Räumlichkeit (...).
9. Konflikt zwischen dem Vorgang und seiner Zeitlichkeit (...) und schliesslich.
10. Konflikt zwischen dem ganzen optischen Komplex und einer ganz anderen Sphäre»(p. 210)

²⁷ Eisenstein murió de un ataque cardíaco precisamente cuando redactaba un trabajo en torno al color en 1984. Una recopilación extensa de estudios del realizador sobre dicho tema se encuentra en el volumen italiano *Il colore* (al cuidado de Pietro Montani), Venecia, Marsilio, 1982.

²⁸ No puede extrañar, si tenemos en cuenta la amplitud de la noción de conflicto ya examinada, que todos los factores heterogéneos que intervienen en la composición del film estén sujetos para Eisenstein al principio de montaje. Recuérdese la nota 25.

²⁹ Eisenstein se empecina en muchos de sus textos en encontrar fenómenos de montaje a lo largo de la historia del arte. Pueden consultar a nivel de ejemplos, pues la bibliografía es extensísima incluso en los textos traducidos del ruso, los siguientes: *Cinematismo*, Buenos Aires, Domingo Cortizo/Quetzal, 1982 (con estudios sobre Dickens, Pushkin, Tolstoi. «Fuera de cuadro» in *Cuadernos de cine 5/6*, Valencia, 1985 en torno al ideograma japonés y a su poesía. Ello por no citar el descubrimiento excesivo de fenómenos de montaje en las obras de Garcilaso de la Vega y Góngora, por ejemplo (sic!)

³⁰ «Constanza» in *Au-delà des étoiles*, ya cit.

heterogéneo.

c) La consideración de que el conflicto de lo heterogéneo, proclamado como tal y hecho visible, debe estar sometido a una dirección —idea de construcción— que oriente al espectador hacia los fines perseguidos.

d) la conclusión de que el espectador —y ésta es la noción que define la concepción de la puesta en escena eisensteniana— es el lugar donde se opera la clausura de la representación cinematográfica y que el montaje y sus variadas formas sólo adquieren sentido en la medida en que lo prefiguren tanto como a sus respuestas. Así, lo que variará a lo largo de las teorizaciones del realizador será la forma y modelo en un principio traumática y radical, que se utiliza para alcanzar a dicho espectador, no su sentido último.

Precisamente por ello pudiera resultar extraño que Eisenstein teorice acto seguido, sumido como se encuentra en la investigación en torno al montaje y al espectador, una noción como *lo patético* que propone establecer una relación aparentemente más que distinta opuesta a la anterior entre texto y espectador. En un artículo de 1926 —«Constanza»³⁰—Eisenstein introduce a propósito del recién acabado *Acorazado Potemkin* el concepto de *patetismo* (de «pathos»). Lo describe como un modo de incidir sobre el espectador reclamando su emoción; en otras palabras, el logro de un aspecto positivo —dice Eisenstein— a partir de un procedimiento negativo: los artilugios del arte pasivo que conducen al éxtasis. Recurso, pues, al «stimulus» y a la reflexología. No puede por menos de extrañar el hecho de que Eisenstein se cure en salud ideológica (o, si se prefiere, busque una correspondencia tan desorbitada como mecánica entre espectáculo e ideología) afirmando que este retroceso táctico en el terreno artístico es en realidad expresión de otro de tipo histórico, la NEP. Así, del mismo modo que esta Nueva Política Económica tiene por objeto un relanzamiento de la maltrecha economía soviética mediante ciertas concesiones ofrecidas al liberalismo capitalista, de este modo el *Potemkin* se ve forzado a ceder a las presiones de la identificación emocional volviendo atrás ligeramente respecto al avance conseguido con *La Huelga*, film que ostentosamente califica el autor como el octubre del cine soviético. La conclusión resulta tan radical como muchas exageraciones a las que nos tiene acostumbrados Eisenstein: *El*

³¹ «Constanza», ya cit., p; 35. Véanse algunas indicaciones en torno al carácter de lo patético en la obra de Eisenstein en Vicente Sánchez-Biosca «S.M. Eisenstein: acotaciones para una no-indiferente lectura» in *Cuadernos de cine 516*, ya cit.

acorazado Potemkin es «la primera obra *nepista* de la lucha»³¹.

De todo ello parecería desprenderse que el carácter conyuntural de la NEP —así lo veían ya los dirigentes soviéticos encabezados por Lenin— debería serlo también de lo patético, ya que ambos eran resultado de la conyuntura, entendida esta en el sentido leninista (análisis concreto de la situación concreta). Llama, por el contrario, la atención el hecho de que *La no-indiferente naturaleza* (1945-1947), uno de los proyectos totalizadores que, junto a *Montaje* (1937-1940) y *Método* (1940-1947), concibió Eisenstein en los últimos años de su vida, venga a ubicar en el lugar central de la teoría del montaje y la puesta en escena la noción de lo patético al lado de lo orgánico, pero desbordándolo continuamente. Y no resulta menos paradójico que el autor reclame para dicha noción, precisamente, la materialización del salto cualitativo, el efecto revolucionario por antonomasia. Convendría indagar en la compleja teorización que Eisenstein realiza de esta noción, puesto que ella ha de situarnos ante tal vez la posibilidad más radical de una recuperación de Eisenstein desde una teoría del texto fílmico.

Lo patético es definido en esta ocasión como aquello que obliga al espectador a saltar de su butaca, lo que le hace abandonar su lugar, en una palabra, todo aquello que fuerza al espectador a salir de sí mismo, la acción de lo patético de una obra consiste en llevar al espectador al éxtasis³². De este modo, lo patético ya no será en adelante analizado como la consecución de un efecto positivo a partir de un artificio negativo (concesión emocional), sino que la salida de sí mismo es necesariamente el paso a algo distinto, algo de una cualidad diferente, algo contrario a lo que precede³³. En consecuencia -y consideramos oportuno no omitir ninguna de las fases del razonamiento- *la estructura patética es aquélla que nos obliga a vivir los momentos del cumplimiento y del devenir de las leyes de los procesos dialécticos*³⁴.

Construido, pues, en la fractura del signo y su significación, lo patético supone el tránsito del orden dramático de situación al orden metafórico y, por tanto, será el máximo exponente del salto revolucionario (de la cantidad a la calidad). En este sentido S.M. Eisenstein puede reivindicar la presencia de lo patético no ya en el cine, sino iniciar su estudio a lo largo de toda la historia del arte: el gótico, El Greco, Zola, la experiencia religiosa o también en *El Potemkin*, a quien va

³² S.M. Eisenstein, *La non-indifférente nature* I, París, U.G.E., 1976, p. 79.

³³ *Ibidem*, pp. 79-80.

³⁴ *Ibidem*, p. 36.

emotivamente dedicada *La no-indiferente naturaleza*³⁵.

Varias consideraciones interesa aislar a tenor de lo expuesto. La primera de ellas es la dimensión poética del efecto patético, su inclusión en el orden vertical de la metáfora, del paradigma. El propio Eisenstein lo describe con lucidez:

«...Inorganisée dans son cours habituel, la parole en se pathétisant acquiert aussitôt le martèlement d'un rythme nettement perceptible... prosaïque dans ses formes, elle commence immédiatement à pétiller de formes et tournures de langage propres à la poésie»³⁶.

Empero, no es el carácter poético del pathos lo que más nos interesa en las formulaciones de Eisenstein, sino aquello que potencia el vínculo entre discurso poético y espectador. Dicho con otras palabras: el recurso a lo patético no es concebido ya como renuncia a la determinación de la reflexión sobre él realizada a propósito de la atracción para pasar a proponer una nueva incorporación suya al texto. Y es que, en realidad, tampoco se plantea un abandono pasivo del espectador ante la ficción, ante el trayecto que desfila ante sus ojos. No se propone —digámoslo más claro— una identificación. Por contra, para determinar este nuevo tipo de relación entre espectador y texto Eisenstein se obliga a formular el carácter prelógico del flujo fílmico y, de este modo, define lo patético como el instante pre-formal.

En efecto, lo patético es el momento —diría Eisenstein— en que la noción todavía no existe y la imagen es el único medio de expresión. Y, por ello esta salida de los límites de lo *imagé* es captada como la necesidad —adviértase la curiosa metáfora— de vivir el tema en una pura sensación de participación. No es en vano si para mejor definir lo patético Eisenstein debe acudir a un concepto místico: el *râvissement*. Así, lo patético aparece como una explosión que más que dirigir al espectador se produce en él:

«Il s'agit d'un certain état psychique, pas même psychologique, auquel l'auteur veut lier son thème pour produire sur son auditoire une impression ineffaçable»³⁷.

En realidad, sabemos que Eisenstein insistirá tanto en este punto

³⁵ Véase la nota 28 y añádase a estos autores Piranese, Zola o la mística.

³⁶ S.M. Eisenstein, *La non-indifférente nature* 2, París, U.G.E., 1978, p. 29.

³⁷ S.M. Eisenstein. *La non-indifférente nature* 1, ya cit., p. 357.

que llegaría a la paradójica afirmación de que lo patético había de ser la forma más alta de lo orgánico. Por otra parte, es evidente el callejón sin salida en el que se interna el teórico cuando pretende dar una explicación científica a estos fenómenos según las leyes universales del desarrollo de la naturaleza y los principios dialécticos. Lo que es importante para nuestra exposición es el hecho de que Eisenstein teorice precisamente este excedente del sentido, este éxtasis prelógico e inagotable por los análisis códicos y que, al propio tiempo, lo ponga en conexión -véanse las contradicciones- con la dirección del espectador hacia una posición ideológica determinada.

No parece casual que Roland Barthes, uno de los autores que más enconadamente persiguió captar el excedente del sentido, la rugosidad de los textos inagotable en la significación, haya reflexionado con especial belleza sobre algunos fotogramas de Eisenstein. En efecto, poco importa si el estudio de Barthes pretendía atrapar un imposible fílmico (el fotograma). Lo apasionante de su aventura es que encontró en ellos la imposibilidad de detención, lo visitable, lo táctil sin posibilidad de análisis, una suerte de goce en último análisis que también puede emerger del cuerpo que canta cuando su corporeidad desborda el canto o lo hiriente del azar captado en una deficiente foto de familia sepultada entre montones de papel. Pues Eisenstein y Barthes, como también a otro nivel Bazin o Renoir, o tal vez Loyola, expresan un límite de la significación y abren una perspectiva de lectura mucho más incierta, pero —eso sí— también más punzante³⁸.

³⁸ Pueden consultarse de Roland Barthes tres textos unidos por la voluntad de atrapar aquello que se escapa a la significación, a los códigos, aquello que, en términos de Barthes, punza, hiere (él mismo hablaría de *punctum* a propósito de la fotografía), a saber: «El grano de la voz» in *¿Por dónde empezar?*, Barna, Tusquets, 1974; «Le troisième sens» in *Cahiers du cinéma* 222, París, julio de 1970; y *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.

Eutopia



Vol. II Teorías/Historia/Discurso Nos. 2-3

E U T O P I A S

Vol. II, Nos. 2-3 primavera-otoño, 1986

ESCRITURA Y MODELOS DE
REPRESENTACION:
EL ESPACIO DE LAS VANGUARDIAS

Jenaro Talens, Manuel Asensi y Josep V. Gavaldá, editores

Presentación: ¿Por qué la
vanguardia?

Gótdamer e Derrida: l'alternativa im-
dialógica e escritura
Maurizio Ferraris

Modernidad como prehistoria:
Walter Benjamin y la afirmación de
la nueva barbarie
Vicente Jarque

La crisis o la referencialidad:
discursos vanguardistas y discurso
semiótico
Josep V. Gavaldá

Reflexiones sobre el concepto de
vanguardia
René Jara

Inconsciences graphiques. Notes
sur des espaces d'avant-garde
Tom Conley

Meditaciones desde una superficie
amarillenta
Jaime Bihuega

Postdramaturgia
Maico de Marins

Cublieuse mémoire
Jean-Louis Leurat

Geografía del espectador
Francesco Casetti

Vanguardia y machinismo
Vicente Sánchez-Blosca

El milagro del prestidigitador:
discontinuidad narrativa y
representación
Juan López-Gandía

Sur l'aventure de la production
esthétique: *L'Eden et après*
Michael Nerlich

Mimesis. A proscribed concept
Luiz Costa Lima



ISSN 0213-246X

EUTOPIÁS is a semi-annual publication touching on theoretical and methodological issues towards a redefinition of the canon in Literary Theory and Criticism. The focus is on a General Theory of Discourse, following the emergence of Mass Media. The series stresses interdisciplinary research, drawing on a network of scholars from the U.S. and Europe, and is co-published, in Spanish, English, French, Italian and Portuguese, by the Department of Spanish & Portuguese, University of Minnesota and the Departamento de Teoría de los Lenguajes, Universitat de València, through the Instituto de Cine y RTV / Fundación Instituto Shakespeare, Valencia, España].

- © 1986, Department of Spanish & Portuguese, University of Minnesota
34 Folwell Hall, 9 Pleasant St. SE., Minneapolis, MN 55455 (USA)
- © 1986, Departamento de Teoría de los Lenguajes, Universitat de València
Avda. Blasco Ibáñez, 28, Valencia 46010 (España)
- © 1986, Instituto de Cine y RTV/Fundación Instituto Shakespeare
Alvaro de Bazán, 18, Valencia 46010 (España)

Associate Publisher

Ediciones Hiperión, S.L., Salustiano Olózaga, 14,
Madrid 28001 (España)

Manuscripts should be sent to

Departamento de Teoría de los Lenguajes, Avda. Blasco Ibáñez, 28
Valencia 46010, (España)

Suscriptions and requests for back & single issues should be sent to

Department of Spanish & Portuguese, 34 Folwell Hall, 9 Pleasant Street SE.
Minneapolis, MN 55455 (USA)

Price per issue:

\$ 10

Regular:

\$ 18

Patron/Institutions:

\$ 30

Cover design

Studio 87501

(Santa Fe, New Mexico)

ISSN: 0213-246X

Printed in USA

EUTOPIÁS
Teorías/Historial/Discurso

JENARO TALENS
Editor-in-Chief

RENÉ JARA NICHOLAS SPADACCINI JENARO TALENS
General Editors

AHNA BISHOP, SUSAN McMILLEN-VILLAR,
PETER MARTIN MORALES, OSCAR PEREIRA
Assistant Editors

VICENTE SANCHEZ-BIOSCA
Managing Editor

BEGOÑA GARROTE, AMPARO MOLINA,
CONCHA POMARES, ELENA SANCHEZ SOLER
Assistant to the Managing Editor

PATRICIA BURG
Executive Secretary

Advisory/Editorial Board

- FRANCESCO CASETTI (Univ. Cattolica di Milano)
JUAN M. COMPANY (Univ. Politécnica de Valencia/Fundación Shakespeare)
MANUEL-ANGEL CONEJERO (Univ. de Valencia/Fundación Shakespeare)
TOM CONLEY (Univ. of Minnesota)
DIDIER COSTE (Univ. de Pau)
JESUS GONZALEZ-REQUENA (Univ. Complutense/Fundación Shakespeare)
WLAD GODZICH (Univ. of Minnesota/Univ. de Montréal)
WLADIMIR KRYSINSKI (Univ. de Montréal)
JACQUES LEENHARDT (Ecole des Hautes Etudes, Paris)
THOMAS E. LEWIS (Univ. of Iowa)
ANGEL LOPEZ (Univ. de Valencia)
TOMAS LOPEZ-PUMARÉJO (Univ. of Minnesota/Fundación Shakespeare)
JORGE LOZANO (Univ. Complutense/Fundación Ortega y Gasset)
MICHAEL NERLICH (Technische Univ. Berlin)
RAFAEL NUÑEZ (Univ. de Oviedo)
ROLAND POSNER (Technische Univ. Berlin)
ANTONIO RAMOS-GASCON (Univ. of Minnesota/Fundación Ortega y Gasset)
ROBERTO REIS (Univ. of Minnesota)
ANDRES SANCHEZ-ROBAYNA (Univ. de La Laguna)
ANTONIO SANCHEZ-TRIGUEROS (Univ. de Granada)
RONALD SOUSA (Univ. of Minnesota)
CONSTANCE SULLIVAN (Univ. of Minnesota)
JORGE URRUTIA (Univ. de Sevilla)
HERNAN VIDAL (Univ. of Minnesota)
DARIO VILLANUEVA (Univ. de Santiago de Compostela)
ANTHONY N. ZAHAREAS (Univ. of Minnesota)
SANTOS ZUNZUNEGUI (Univ. del País Vasco/Fundación Shakespeare)

Eutopías

Teorías/Historia/Discurso

Volumen II, Números 2-3

primavera-otoño, 1986

ÍNDICE

ESCRITURA Y MODELOS DE REPRESENTACIÓN: EL ESPACIO DE LAS VANGUARDIAS

Jenaro Talens, Manuel Asensi y Josep-Vicent Gavaldá, editores.

- 5.....Presentación: *¿Por qué la vanguardia?*
9.....Maurizio Ferraris: *Gadamer e Derrida. L'alternativa tra dialogo e scrittura e l'ambiguità del romanticismo.*
21.....Vicente Jarque: *Modernidad como prehistoria. Walter Benjamin y la afirmación de la nueva barbarie*
33.....Josep-Vicent Gavaldá: *La crisis de la referencialidad. Discursos vanguardistas y discurso semiótico.*
45.....René Jara: *Reflexiones sobre el concepto de vanguardia*
63.....Tom Conley: *Inconsciencies graphiques. Notes sur des espaces d'avant-garde*
71.....Jaime Brihuela: *Meditaciones desde una superficie amarillenta. El espacio comunicativo de la vanguardia histórica española.*
81.....Marco de Marinis: *Postdramaturgia: riaparizioni del testo drammatico nel nuovo teatro anni ottanta.*
97.....Jean-Louis Leurat: *Oublieuse mémoire.*
115.....Francesco Casetti: *Geografía del espectador.*
137.....Vicente Sánchez-Biosca: *Vanguardia y maquinismo.*
161.....Juan López Gandía: *El milagro del prestidigitador. Discontinuidad narrativa y representación*
169.....Michael Nerlich: *Sur l'aventure de la production esthétique. Contribution a la sémiotique d'avant-garde*
221.....Luiz Costa Lima: *Mimesis. A Proscribed Concept*