

DEL EXCENTRICISMO TEATRAL A LA TEORÍA DEL MONTAJE: BERTOLT BRECHT Y S. M. EISENSTEIN

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

I

Decía Th. W. Adorno en su *Teoría Estética* (1971): «Los últimos desarrollos artísticos han convertido el montaje en su principio. Pero las obras de arte han tenido, desde siempre y en forma subcutánea, algo de él». La pregunta que deseáramos hacernos aquí es cómo debe ser entendido el término 'subcutáneo'. En realidad, es muy posible que se haya dado demasiada importancia al fenómeno de disgregación del texto moderno. Sin dejar de ser cierto, exagerar esta nota lleva a la estilización de un supuesto texto clásico transparente, no problemático y que quedaría encarnado en la metáfora de lo orgánico. Sabemos perfectamente que los hechos no responden a tales presunciones. Al examinar desde este punto de vista los textos barrocos, románticos o modernistas nos asalta la sospecha que Adorno formulara en la frase anterior: la idea de agregados, reconocible sin más en el espacio del arte medieval, es consustancial a toda obra de arte, irrenunciable característica de la misma. Ahora bien, lo importante es que fue la vanguardia histórica, desde el cubismo, el futurismo y el expresionismo, la que encaró la posibilidad de una lectura en forma de montaje. Se trataba de una percepción nueva de la totalidad, de una visión fragmentaria de las cosas que reabría otra posibilidad de leer el pasado. En pocas palabras, si el arte de otras épocas tenía, al decir de Adorno, algo de montaje es porque nuestra modernidad nos ha enseñado a recorrerlo enfatizando lo heterogéneo de sus materiales, pintando los hilos con los que los fragmentos habían sido cosidos, deconstruyendo, si se prefiere, este término hoy tan ambiguo, su propia apariencia de homogeneidad.

A tenor de lo dicho, podríamos afirmar lo siguiente: sólo en el momento en que el montaje empieza a imponerse por su fragmentación en el texto de las primeras décadas de nuestro siglo (*collage*, fotomontaje, cinematógrafo, pastiche musical, etc.) puede empezar a pensarse una teoría que lo haga consustancial a la obra de arte y, al propio tiempo, que lo advierta en el pasado.

En otro lugar tuvimos ocasión de expresar cómo el montaje puede ser considerado un principio activo en la percepción de la modernidad y cómo justamente dicha percepción sería complementaria, pero contradictoria, con el nacimiento del pensamiento estructuralista (Sánchez-Biosca: 1991). Hoy nos proponemos introducirnos en el interior de dos concepciones del montaje sumamente atípicas: las de Bertolt Brecht y S. M. Eisenstein. Ambos artistas y teóricos, presentan una relación conflictiva con la vanguardia política y artística: ora intervienen a la cabeza de sus filas, ora retroceden a concepciones deudoras de la tradición. Hay otro argumento para nuestra indagación: a diferencia de la mayor parte de las vanguardias, nuestra postmodernidad se siente unida a las reflexiones de estos autores, ya sea por el lado de la estética marxista que se le supone a Brecht (y que alimentó mucha cultura occidental en los sesenta y setenta y, sobretudo, la contestación latinoamericana de esos mismo años), ya por la dispersión postmoderna —o leonardiana, si así se prefiere— que se atribuye en la actualidad a Eisenstein. De hecho, ante sus respectivas obras nace un malestar derivado de la imposibilidad de reducirlos a los postulados de la primera vanguardia histórica. En otras palabras, cuando el dadaísmo y el superrealismo han caído en manos de astutos publicistas, cuando el expresionismo ha servido para edificar un lenguaje vanguardista universal conocido como 'expresionismo abstracto', cuando el maquinismo futurista se ha transformado en un diseño 'clean' de la tecnología punta, Brecht y Eisenstein continúan interpelándonos por sus vacilaciones y los desajustes entre sus teorías y sus obras artísticas. A nuestro juicio, representan ambos, por su diversidad, pero también por su apropiación múltiple, un emblema de los límites y ambigüedades de la vanguardia y del montaje cuando éstos no deseaban restringir su ámbito a las paradojas del superrealismo, sino que se manifestaban en busca de una nueva organicidad. El trágico destino de ésta (y no sólo en el ámbito artístico) es paradójicamente razón del interés que suscitan los autores.¹

II

El presente texto tiene por objeto reflexionar en torno a las convergencias que unen y las divergencias que separan las formulaciones teóricas del teatro

1. Podría, por ejemplo, sostenerse que la obra de arte extrema del superrealismo son los campos de exterminio nazis. Pero, si esto es cierto, queda claro que supone al mismo tiempo el fin del arte o, en términos de los filósofos de Frankfurt, la sospecha de la ilegitimidad del arte en la actualidad; el arte —diría Adorno (1971)— es inmoral después de Auschwitz.

de Bertolt Brecht y S. M. Eisenstein. Sin embargo, en ambos casos hemos deseado privilegiar un momento especialmente 'primitivo' de formulación teórica, un instante en el cual la reflexión que conduciría a una teoría general del montaje teatral conocida como 'teatro épico' (en Brecht) y a una teoría general del montaje que rebasa el cinematógrafo para convertirse en teoría del arte (en Eisenstein) todavía no están sino esbozadas y prisioneras de la inocencia excéntrica de la vanguardia de los años veinte. Respecto al dramaturgo y teórico marxista, nos referimos al período de transición comprendido en lo que se ha denominado con notable imprecisión 'expresionista' y la elaboración de la celeberrima *Lehrstücktheorie*. En lo que respecta a Eisenstein, abordaremos la primera de las dos formulaciones que propone de la atracción, aquella que aplica al teatro, siendo la segunda un desarrollo de la misma para el cinematógrafo, donde Eisenstein desarrollaría su actividad posterior. Necesario es añadir que los hechos a cuya reflexión nos entregamos en estas páginas no poseen una simultaneidad cronológica, sino que su puesta en relación responde a nuestra intención teórica. No nos cabe duda, pese a todo, de su pertinencia, pues las dos teorías parten y se separan por idéntico motivo del excentrismo y sólo difieren entre sí en un momento posterior del trayecto. Resta por indicar que esta contribución es la primera parte de una investigación comparativa que, en esta ocasión, sólo rescata el aspecto vanguardista y centrífugo del largo periodo de entreguerras.

III

En ambos autores se advierte una actitud que podríamos calificar de excéntrica, tendente a desmembrar la organicidad de las obras clásicas. Este comportamiento es decididamente vanguardista y aplica al teatro algo que el resto de las artes estaban viviendo en los últimos tiempos: el *collage* pictórico, el contemporáneo fotomontaje, la teoría formalista del extrañamiento aplicada a la poesía y teorizada por Viktor Shklovski, etc., son buena muestra de ello. En ambos casos, el arranque de la reflexión es el descentramiento, la dinamitación de una estructura homogénea para imponer una construcción de agregados. Este principio de montaje está encaminado a producir sentido por medio de la descomposición de todo sentido transparente de los materiales y se sitúa en las antípodas de lo narrativo. Es sin duda una operación analítica respecto a la materia y a las unidades heredada de la primera vanguardia. Veamos cómo insisten ambos en esta descomposición, en este instante analítico o excéntrico.

Brecht ya era explícito en 1926 acerca del nuevo modelo de espectáculo

que proponía. Las técnicas de la producción de medios materiales debían aplicarse al arte, dando como resultado una nueva ética: «desde el punto de vista técnico, la fábrica Ford es una organización bolchevique; no está de acuerdo con el individuo burgués, concuerda más con una sociedad bolchevique» (Brecht, 1983). En este aspecto, puede entenderse mejor la pretensión de asemejar el teatro al boxeo y al deporte y concebir la máquina como un destino necesario del hombre; planteamientos repetidos de forma provocativa pero muy juiciosa por el primer Brecht. Espectáculos excéntricos de estructura centrífuga e interpelaciones violentas y traumáticas al espectador. No es otro el efecto de la estética brechtiana.

Un texto presenta una primera formulación condensada y de sumo interés; se trata de las instrucciones para actores que acompañan su obra *Dreigroschenoper* (*Observaciones sobre la ópera de los tres centavos*). Representan una reflexión sobre la técnica teatral empleada y la relación que mantiene la pieza con su espectador o, incluso, cómo espera la obra construir un espectador que debe, en palabras de Brecht, pensar, no durante el curso de la acción, sino en el curso de la acción. Dos elementos son decisivos en esta tarea: la idea de desarrollo de la acción y la interpretación de los actores. Y ambos lo son en la misma medida en que subvierten la idea de narración lineal, oponiendo implícitamente ésta a montaje. «Los actores —dice Brecht— no deben preocuparse demasiado del habitual desarrollo de la acción. En otras palabras, no deben reproducir un ambiente, sino un hecho» (Brecht, 1981). Esta expresión subraya una doble dimensión: por una parte, el actor no se somete a la acción en su sentido narrativo, sino que actúa en cada momento como si de un hecho aislado se tratara. Ello implica que el actor ha seccionado la continuidad narrativa en la que se inscribe en lugar de doblarse a ella. En otras palabras, las situaciones no toman su sentido desde el final que las hace significativas, sino que el actor debe asumir la responsabilidad de que cada escena apunte hacia sí misma y no se ciegue en el objetivo final. Rechazo del orden causal y teleológico de la historia que — como señalamos — viene unido a la irrupción excéntrica del montaje. Pero reparemos, además, en que Brecht añade muy certeramente «los actores» en lugar de «los personajes». Significa esto que es el actor, con su interpretación, el que hace posible esta autosuficiencia de la situación respecto a la totalidad, lograda mediante la separación respecto a su personaje que, en términos estrictos y por esta misma razón, nunca llega a ‘encarnar’. Diríamos, en consecuencia, que un personaje se debe a un fin, a la historia narrada o representada, a su linealidad. El actor brechtiano debe, por contra, resquebrajar la identificación entre actor y personaje, única garantía de que se quiebre otra identificación de cuño imaginario: la del espectador con los personajes y con

la historia misma. El actor, por tanto, debe sobresalir por encima del personaje. Ésta y no otra es la matriz del famoso *efecto V*, *Verfremdung* o distanciamiento, matriz de la estética (y ética) brechtiana. Pero este divorcio no es sino una manifestación de otro más importante: el de la estructura de las acciones.

He aquí formulada la célebre estética antiaristotélica de Brecht: para que el espectáculo teatral se retraiga de la continuidad narrativa y de la clausura, para que cada instante cobre su sentido excéntrico respecto a lo previsible causal, es necesario que el espectador se vea asaltado a cada paso por la materialidad del aparato escénico, es decir, que se produzca un distanciamiento, vehiculado, pero no agotado por el actor. Se trata de una interrupción, una — si aceptamos el término clásico de Shklovski— *ostranenie* o extrañamiento. El asombro es, entonces, paralelo al descubrimiento: si el *shock* sobre el espectador provoque su asombro —dirá más tarde Brecht—, éste reparará en aspectos que, de no ser así, hubieran pasados desapercibidos, fruidos como un reconocimiento (por volver a la terminología de Shklovski). Este descubrimiento ha de ser, por consiguiente, interpretado como opuesto a encubrimiento (es decir, a engaño o ilusión) tanto como a recubrimiento (es decir, a reconocimiento imaginario). El actor, y con él la acción, deben comunicar al espectador las relaciones de una escena, de una situación, con otros hechos que escapan a la trama y que pueden no encontrarse en ningún lugar de ella.² En consecuencia, el actor excede en cada momento al personaje y también la función narrativa a él asignada. Un ejemplo podría ayudar a comprender esta solución. Macheath, el bandido y protagonista de *La ópera de los tres centavos*, es detenido. En prisión, se pasea impaciente. Brecht señala: «Mientras da vueltas en torno a su celda, el actor que representa a Macheath podrá repetir todas las actitudes que ha adoptado hasta este momento ante el público: el paso indolente del seductor, el paso inseguro del hombre perseguido, el paso presuntuoso, experimentado, etc. En este breve paseo, podrá resumir una vez más todas las facetas del carácter de Macheath puestas en evidencia durante los pocos días transcurridos» (Brecht, 1981). Deliciosa acotación que expresa cómo Macheath no es el personaje abocado a un fin, ni se define progresiva, sino simultáneamente: es una amalgama que consta de todas las actitudes ‘representadas’, pero cuando éstas no se encuentran regidas por forzamientos causales. El actor cita esos comportamientos, en lugar de encarnarlos y, en consecuencia, permite conexiones de escenas no relacionadas de

2. Podría hablarse de un fuera de campo que subrayaría el aspecto espacial de esta problemática; pero Brecht también llamará la atención sobre otra escena que no es sino la social.

modo causal por la narración. En otros términos, produce rimas y concordancias subterráneas que quiebran la ordenación narrativa.

IV

Nada más semejante a las formulaciones del primer Eisenstein, aquél que decía apoyar las concepciones radicales del ala izquierda del *Proletkult*. Eisenstein formula una teoría de lo que llama montaje de las atracciones. Se trata de su primer texto teórico, que data de 1923. En él deja sentir su fascinación por formas dinámicas y excéntricas de espectáculo, formas heterogéneas y antiorgánicas, no regidas por el régimen de causalidad: el circo, la feria. De hecho, algunos de sus trabajos con Sergei Yutkevitch (por ejemplo, la pantomima excéntrica *La liga de Colombina* (1922), jamás representada, o la adaptación de *Hasta el más sabio se equivoca*, basado en *El sabio* de Ostrovski, en cuyo interior se proyectaba un pequeño film titulado *El diario de Glumov*) dan buena cuenta de este comportamiento muy cercano al grupo teatral conocido como FEKS.³

Ahora bien, junto a esta acepción excéntrica que permanece en la formulación teórica eisensteiniana, surge muy pronto otra de vocación más estructural. Veamos la definición que Eisenstein ofrece de la atracción teatral en 1923: «Es atracción (desde el punto de vista del teatro) todo momento agresivo del teatro, es decir, todo elemento de éste que somete al espectador a una acción sensorial y psicológica verificada por medio de la experiencia y calculada matemáticamente para producir en el espectador determinados *shocks* emocionales que, una vez reunidos, condicionan de por sí la posibilidad de percibir el aspecto ideológico del espectáculo, su conclusión ideológica final» (Eisenstein: 1974). Conviene aislar en esta definición varios aspectos: el primero es la declaración en pro de una línea agitativa, implica la defensa de la agresión en el espectáculo y la recuperación de sustancias populares y no institucionalizadas artísticamente de la representación.⁴ En segundo lugar, el autor insiste, al igual que lo hizo Brecht, en el valor del *shock*, de la experiencia traumática del espectador provocada por la atracción. Ahora

3. La fascinación maquinística de la FEKS obtuvo, sin embargo, un emblema al que no cede Eisenstein, debido probablemente a lo impresionante de su formación artística occidental, a saber: la moderna vida norteamericana. Puede consultarse para ilustrar lo dicho en manifiestos y declaraciones muy transparentes el texto compilado por RAPIGARDA, G. (1978): *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, Barcelona, Gustavo Gili.

4. Lo cual, dicho sea de paso, concierne con las alusiones al deporte y al boxeo de Brecht.

bien, si hasta ahora nos encontramos ante una transcripción teatral de la teoría del extrañamiento, el tercer factor que deseamos rescatar supone un salto hacia adelante en la teoría. En efecto, pues las atracciones son consideradas células, es decir unidades mínimas, cuya misión no se agota en el extrañamiento momentáneo ni en el shock instantáneo que provocan, sino que deben hallarse calculadas matemáticamente como si de un texto paralelo se tratara (Montani, 1971). En otros términos, las atracciones constituyen *shocks* organizados y no pueden ser analizadas de modo aislado, sino forzosamente estructural. Los excitantes —Eisenstein recurriría a la teoría pavloviana y a la reflexología antes que al psicoanálisis— poseen un valor relacional que apunta hacia la fractura de una lógica causal momentánea y hacia el sistema de rupturas, según un esquema multidireccional.

Las atracciones deben, pues, actuar a un doble nivel: hacia los nudos causalmente organizados cuya relación mecánica y causal interceptan al sacudir la emoción del espectador mediante los repentinos *shocks* y, por otra parte, hacia el resto de las atracciones con las que forman estructura organizada dado que su finalidad es, al menos idealmente, compartida. Ahora bien, no se trata de una doble línea argumental o narrativa, pues la comunión entre atracciones no es temática, sino funcional. Es claro que cada nudo podrá o no, en cada caso concreto, estar articulado de modo excéntrico. Sin embargo, la posibilidad estructural del conflicto está, teóricamente, abierta.⁵ No es extraño que, dadas estas particularidades cuyo punto de cierre está en un sufriente espectador, Eisenstein escoja al año siguiente aplicar su teoría de los excitantes y de las atracciones al cinematógrafo, pues éste le parece más apropiado que el espectáculo teatral para labrar el psiquismo del espectador. Hasta este punto las semejanzas profundas con las teorías brechtianas son palpables: multidireccionalidad y aplicación de técnicas maquinísticas. No en vano Walter Benjamin señalaba acerca de Brecht: «El teatro épico, por tanto, asimila — con el principio de la interrupción—, un procedimiento que les resulta a ustedes familiar, por el cine y la radio, en los últimos diez años. Me refiero al procedimiento del montaje: lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta» (Benjamin, 1975).

Hay, con todo, una diferencia de gran alcance entre los dos autores que ya ha sido insinuada: el papel confiado a la emoción del espectador. Brecht, por su parte, se esfuerza por desgajar cada vez más la ilusión del aparato escénico y entrar en el orden de la reflexión. Si bien no desconoce la emoción, reflexiona sobre ella para superarla. De ahí que su estética se proclame antia-

5. Ni que decir tiene que la noción de conflicto y su correlato —la dialéctica— son aquí — como en Brecht— la fuente de inspiración epistemológica.

ristotélica, pues renuncia al aspecto catártico del espectáculo. En cambio, Eisenstein descenderá por la pendiente emotiva desde muy pronto acentuando poco a poco la importancia de ésta.

V

En Brecht, el acto teórico y, en el sentido puro, técnico, no se agotan en la tendencia excéntrica, sino que afectan a la estructura global del espectáculo. Pero —es necesario indicarlo— se trata de una estructura que ha nacido a partir y después de una descomposición de las previsiones transparentes de cualquier otra estructura. Es una estructura que ha nacido de la construcción, no de la organicidad. Es, entonces, de vital importancia distinguir entre este momento excéntrico, solidario de espectáculos menores, con carácter musical, como si de una revista se tratara, y un efecto complementario que trabaja para reorganizar todas las partes del espectáculo, una vez han sido sustraídas a la narración, y plantea la posibilidad de conexiones múltiples pero dirigidas, por medio de la tensión, a un objetivo que aniquila la emoción y concluiría en la comprensión. Sin embargo, esta plenitud estructural no será el objetivo del espectáculo hasta más tarde con el teatro épico y antiaristotélico más sistemático.

Veamos cómo entiende la emoción Brecht. «Distanciar un suceso o un personaje —expone en 1939— quiere decir comenzar por lo sobreentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa o curiosidad en torno a él» (Brecht, 1983). De ahí que toda su poética se origine en la renuncia a la hipnosis y a la colocación del espectador en una actitud inquisitiva. A esto le llamará la citabilidad: el actor presenta su papel como si lo citara (Brecht, 1983), no como si creyera en él. Y es que «citar un texto implica interrumpir su contexto» (Benjamin, 1975). Esto y no otra cosa es la conocida estructura del no-sino: intuir las posibilidades del decir, presentar una variante entre otras, anunciando precisamente estas otras. Ahora bien, todo reproche de ignorar la emoción es eliminado por Brecht incluso en épocas mucho más tardías y de signo marcadamente marxista: «El teatro épico no combate las emociones, sino que las examina y no vacila en provocarlas» (Brecht, 1983).

VI

En Eisenstein la emoción va cobrando forma progresivamente y ocupando un lugar cada vez más decisivo. No deja de resultar paradójico que el

abandono de lo excéntrico en la teoría y la práctica artística eisensteiniana abra el camino a dos tendencias rabiosamente contradictorias: por una parte, una necesidad de acceder a la estructura, de conseguir una nueva organicidad, propia de las más altas obras de arte occidentales; por otra, una irrefrenable urgencia por convertir el *shock* emocional del espectador en algo hiriente. Estos dos mecanismos llevan aparejados sendos correlatos: la necesidad de estructura concierne con la elaboración de una teoría general del montaje (composición, sonido, color, volúmenes, iluminación, etc.) en detrimento de la fragmentación en planos; la apuesta por la emoción sería una reconversión del *shock* hacia lo que Eisenstein denominaría ya en 1925 (en pleno período 'excéntrico') lo patético, a saber, algo que obliga al espectador a saltar de su butaca, a abandonar su lugar. Este aspecto cobraría más y más importancia en la obra eisensteiniana hasta que en su postrera *La no-indiferente naturaleza* asimilaría la estructura de *El acorazado Potemkin* a la tragedia griega. No es casual que en Aristóteles se vuelvan a encontrar nuestros dos artistas y teóricos para hallar las fuentes de la emoción más enigmática que ofreció el espíritu ático: la catarsis de la tragedia. Brecht —como dijimos— recurrió a Aristóteles para fundar, por la negación, su estética antiaristotélica; Eisenstein recurría a ella para nombrar ese momento de comprensión extrema no intelectual que fascinó a todos los grandes filósofos de nuestra modernidad: la catarsis. La palabra artística en su función simbólica, curativa —si establecemos la ecuación de Laín Entralgo (1987)— habría servido para distinguir dos trayectorias que aún hoy, como la tragedia ática del siglo v a. C., nos siguen interpelando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, TH. W. (1971): *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, p. 352.

BENJAMIN, W. (1975): «El autor como productor», «Qué es el teatro épico» en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, pp. 37, 131.

BRECHT, B. (1981): «Notas a la ópera de los tres centavos», *Teatro completo*, vol. 5., B.A., Nueva Visión, p. 101.

— (1983): *Escritos sobre teatro*, vol. 1, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 22, 135, 136, 171 (entrevista realizada en 1926).

EISENSTEIN, S. M. (1974): «Le montage des attractions» en *Lef*, 3, revista dirigida por MAIAKOVSKI, recogido en *Au-dela des étoiles*, París, UGE. 117.

LAIN ENTRALGO, P. (1987): *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*, Barcelona, Anthropos, (original de 1958).

MONTANI, P. (1971): «L'ideologia che nasce della forma» en *I formalisti. Eizenstejn inedito*, Roma, Bianco e Nero.

RAPISARDA, G. (1978): *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, Barcelona, Gustavo Gili.

SANCHEZ-BIOSCA, V. (1991): *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca Valenciana.

R-F

Col·lecció «Summa»
Sèrie Filologia Núm. 3

FICCIONALIDAD Y ESCRITURA

VICENTE J. BENET
M.^a LUISA BURGUERA (EDS.)



UNIVERSITAT
JAUME·I



ÍNDICE

1. Aproximaciones teóricas a la ficcionalidad

- La ficcionalidad en la poética contemporánea. *José M. Pozuelo Yvancos* 11
- Poesía no es ficción. *Miguel A. Garrido Gallardo* 29
- Personaje, orden temporal y producción ficcional en los relatos narrativos. *Vicente J. Benet* 43
- La ficción en el sistema social de las acciones literarias. *Francisco Chico Rico* 63

2. Mundos ficcionales y teoría del espectáculo

- El efecto referencial. *Jenaro Talens* 81
- Del excentricismo teatral a la teoría del montaje: Bertolt Brecht y S. M. Eisenstein. *Vicente Sánchez Biosca* 95
- Tiempo, espacio y corazón: El melodrama Griffithiano. *Juan Miguel Company* 105

3. La ficcionalidad en el límite de la literatura

- Sobre la ficcionalidad en la mística o la lucha con lo inefable. *María Luisa Burguera* 115
- Los límites de la ficción. *Túa Blesa* 131
- Un espía soviético llamado Ramón Mercader en la literatura francesa. *Joan Verdegall* 145