

asume la forma de la relectura: se escogen unas fuentes, se rechazan otras; se elevan al rango de autoridad unos textos, otros en cambio se ignoran; el texto anterior o sus imágenes se incorporan, aunque sea por ausencia, a otras redes construidas con los mismos instrumentos discursivos. La segunda forma es la que conocemos con el nombre de crítica o, incluso, teoría. En ella, el presente polemiza abiertamente con el pasado, lo reescribe y lo hace tanto formalizándolo como decretando su condición de pasado, es decir, inscribiéndolo en la historia. Los dos mecanismos son, dispares o no, complementarios. Interrogarse por las poéticas literarias clásicas, pongamos por caso, es dar a un mismo tiempo cuenta de cómo la *Poética* de Aristóteles o el *Ars Poetica* de Horacio eran asumidos como autoridad por los preceptistas renacentistas (segunda forma) y cómo Virgilio o la tragedia griega vivían transformados en las églogas del s. XVI o en el teatro isabelino (forma primera). De ahí que generaciones posteriores puedan emprender la tarea de descubrir bajo nueva luz un pasado remoto inscrustado en un pasado más cercano y, a falta del primero, puedan inferirlo, imaginarlo o conjeturarlo con ayuda de éste. Así es la cultura humana y más aún la artística: tradición en diversos grados de lejanía que todo presente pugna por apropiarse por medio del lenguaje y la cultura, ya sea ésta crítica, ya artística. Dos formas, pues, de comentar y de dialogar con la tradición que el arte y la reflexión no han desdeñado jamás, aunque en ocasiones han experimentado con cierto desgarró.

El cine —es irónico decirlo en un momento en que cualquier organismo menor se apresta a celebrar su centenario— comienza a poseer ahora una tradición: los clásicos murieron hace algunas décadas, las obras de los orígenes se han perdido para siempre en porcentaje

MONTAJE, VANGUARDIA Y TEORÍA DEL CINE

DAVID BORDWELL: *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge & Londres, Harvard University Press, 1993.

I. Es propio de cualquier época que se quiera reflexiva dialogar con la tradición. Dos formas principales tiene a su alcance: una, la de los textos artísticos mismos. Es éste un método inexplicito, intuitivo en buena medida y, por lo general,

descorazonador, y los restos que quedan se han transformado de atracción de feria en objeto de culto dotado de aura. Giro imprevisto que parece coincidir con el cambio de siglo. No quiere esto decir que la tradición brillara en todos los aspectos por su ausencia. Ciertamente, los clásicos cinematográficos fueron escuela de puesta en escena, montaje, iluminación y dirección de actores. Desde este punto de vista (que es el primero de los enunciados al principio) no ha dejado de haber un diálogo fructífero y extremadamente veloz que no se limita a la mera influencia: el cine nórdico de los años diez reescrito por la convulsa escena alemana de Weimar; heredera a un tiempo del romanticismo fantástico y del desgarrado expresionismo; el montaje de Griffith releído, en forma contradictoria, por los cineastas de la continuidad hollywoodense, por Pudovkin y por Eisenstein; el musical de Broadway auspiciado por el auge de la radio y reinterpretado por el cine musical de Hollywood; el melodrama teatral fin de siglo, dignificado y narrativizado por De Mille, Griffith y otros, hasta su cruce cierta literatura femenina... Todo ello por no mencionar los saltos entre distintos soportes: ¿qué puede decirse del *thriller* sin atender a la novela de entreguerras? ¿no es incoherente hablar entonces de cine clásico para este modelo? ¿qué puede afirmarse del sonoro sin conocer el auge de la industria del fonógrafo y la radio en los bulliciosos años veinte? ¿cómo analizar la *voice over narration* de finales de los treinta y los cuarenta sin atender a la radio, los documentales de guerra o los noticiarios? ¿qué del cine de los primeros tiempos sin el éxodo urbano y la compleja enredadera de las diversiones *fin de siècle*? Sin ninguna duda, todo esto ha sido ya indicado y reconocido desde hace años, pero su estudio genealógico y una poética de la lectura está todavía en mantillas¹ salvo quizá

en el caso del cine de los primeros tiempos, donde la escasez de fuentes ha producido un paradójico incremento del rigor deductivo de la investigación.

Otro es el caso de la teoría, de nuestra segunda forma de diálogo. Aquí el trabajo está casi íntegramente por hacer. Los clásicos de la crítica y la teoría fueron en general autores de poéticas inacabadas, manifiestos desencajados o periodistas inteligentes y sensibles ante el nuevo medio y también quizá artistas de cultura pero de limitada capacidad especulativa. Esto, lejos de ser un demérito, es una condición de la que hay que partir.² Si las primeras formalizaciones algo rigurosas respecto al cinematógrafo datan de bien entrados los años diez, sus vínculos con la reflexión poética, la vocación científico-literaria y la reflexión estética deben ser buscados en la década siguiente. Particularmente, la naciente U.R.S.S. fue un caldo de cultivo inmejorable para una reflexión que debería ser contemplada a medio camino entre el manifiesto y la doctrina, la poética y la agitación, la enseñanza y la estética. En buena medida, los textos de estos años han constituido la doxa de la teoría del cine e, incluso, de sus manuales más estereotipados; pero lo han hecho mediante su conversión en leyenda: la historia del "efecto Kuleshov", relatada de formas muy diversas por los textos de montaje, la pretensión de filmar *El Capital* de Marx por Eisenstein, la vaguedad del montaje poético o lírico de Pudovkin... He aquí otros tantos mitos de una teoría del cine que pocos se resuelven a olvidar pero tampoco a analizar en profundidad.³

Recuperar estas reflexiones es esencial para inscribir una nueva forma de expresión en la tradición que hoy puede certificarse como existente. Esta labor ingente está siendo emprendida desde hace años por algunos investigadores norteamericanos y eslavos con

ayuda de traducciones cuidadas y revisadas de textos en lengua rusa. Ahí están, por ejemplo, la traducción y edición de Kuleshov por Ronald Levaco (1974), la traducción de Kevin O'Brien y edición de Annette Michelson de los escritos de Dziga Vertov (1984), los trabajos sobre constructivismo de Vlada Petrič (1987) o la edición del célebre *Poetika Kino* (1927) consagrado por los formalistas rusos al arte de las imágenes en edición de Herbert Eagle (1981).⁴ Mientras tanto, nuestro país ha quedado confinado a traducciones tercermundistas de segunda o tercera mano que datan del período combativo (los setenta), donde cuando menos se advertía voluntarismo; en la actualidad, sólo se percibe un desprecio de los editores por cualquier investigación documental rigurosa de los clásicos del cine, con poquísimas excepciones.⁵

II. Lo curioso es que, en los ámbitos más avanzados de la investigación sobre el cine, no hay conciencia de una tradición con la que dialogar hasta el filo de los años setenta y ésta coincide con los primeros límites de la semiología metziana y la irrupción de los análisis textuales. Pues bien, de los autores que han sido releídos, reinterpretados, en los dos sentidos enunciados en estas páginas pueden contarse de manera privilegiada (por su amplitud y diversidad) André Bazin y Sergei Mijailovitch Eisenstein. Si el primero estuvo en el origen estético de una noción de realismo reescrita por la *nouvelle vague* y motivó un interés teórico renovado por el neorealismo italiano, fue también (y por segunda vez) el motor de la transformación de los *Cahiers du Cinéma* al filo de los setenta en pleno fervor neorrevolucionario. En todos estos casos, hay que decirlo, Bazin fue reescrito críticamente. El segundo, Eisenstein, presenta un caso más controvertido por no tratarse sólo de un teórico,

sino también de un enseñante y un cineasta de primera magnitud. De hecho, Eisenstein es tal vez el autor que más valoraciones teóricas, artísticas y profesionales ha recibido y quizá el único de toda la historia del cine sobre el que cada generación ha tenido que pronunciarse y en muchos casos fundarse incluso. El precio de esta omnipresencia ha sido alto —proponer una doxa del montaje intelectual y de la digitalización de la imagen, pero también elevarlo al altar de la última gran mitología de Occidente, el comunismo pasional—. El hecho es que Eisenstein constituye un caso sin igual para analizar cómo el cine y su teoría constituyen y dialogan con la historia del cine. A todo ello contribuye la triple dimensión de su obra, pero también la particularidad que reviste cada una de estas facetas y la parcialidad de la información que, inexorablemente, va goteando año tras año gracias al esfuerzo primero de Jay Leyda, Herbert Marshall, Ivor Montagu y el que desde finales de los sesenta emprendieron figuras como Naum Kleiman —editor ruso y máximo especialista del teórico de Riga—, Jacques Aumont —primer estudioso francés de la obra en ruso y editor de parte de su obra—, Pietro Montani —editor de la misma en italiano—, Hans-Joachim Schlegel —editor en alemán— o Richard Taylor y Michael Glenny —editores de la obra más sistemática y última en inglés—. Cualquier contribución a la comprensión de Eisenstein es el resultado de una combinación de erudición documental, comprensión histórica, rigor estético y análisis textual. Precisamente la virtud del libro de David Bordwell que sirve de punto de partida a estas páginas radica en contribuir a la empresa de creación de la tradición, como lo hizo el otro libro fundamental de los últimos años sobre el mismo autor, *Montage Eisenstein*, de Jacques Aumont (1979). Entre ambos, por supuesto,

existen múltiples aportaciones que no deseamos en absoluto minimizar —Barthélemy Amengual (1980), en particular, además de los autores que hemos mencionado en calidad de editores—.

III. Eisenstein, objeto de los noventa. Fácil es convertirlo en encarnación de la mitología marxista, digitalizador de la imagen, primer semiótico del cine, deconstruccionista *avant la lettre*, cineasta de lo real o primer postmoderno de la historia del séptimo arte. De lo que se trata es de interrogar esta facilidad y no de dejarse llevar por ella, de historizar de nuevo a Eisenstein en los discursos que lo rodearon y que funcionan en el interior del suyo como palabra prestada, forzada por la censura, corriente de pensamiento o incertidumbre del discurso. Pero también —¿qué duda cabe?— con el fin de mejor evaluar su aportación. En lugar de cortar el texto eisensteiniano de su entorno artístico y teórico, para que mejor refleje la teoría del crítico que de él habla (sueño de la paradoja: cuanto más habla Eisenstein por la boca del crítico, más feliz queda éste y más anulado Eisenstein; su objetivo: la neutralización de Eisenstein). Aunque sin formularlo de este modo, Bordwell intenta poner en marcha, con una minucia envidiable, los intertextos de Eisenstein, que no se limitan a los dominantes de su época. Para ello ha sido necesaria una labor de restauración documental, en la que modestamente Bordwell se declara deudor de algunos de los nombres citados más arriba (quien no lo hiciera, sería un impostor o un ignorante). Y añade con humildad que el objeto de su texto es hablar del Eisenstein que hemos conocido, no del que sin duda conoceremos en los años venideros merced a los nuevos documentos que vean la luz.

En otras palabras, los conceptos utilizados por Eisenstein, pero también los términos que los vehiculan, poseen una dimensión histórica muy

precisa que él reescribe. Reescritura ésta que se complica en la medida en que Eisenstein a menudo los conserva transformándolos o pervirtiendo su acepción primera a lo largo de sus más de veinticinco años de trabajo teórico y analítico. Tomemos un ejemplo particular como es el de lo patético, que aparece recurrentemente ligado al de éxtasis. Revisando la obra eisensteiniana, el término *pathos* surge por primera vez en 1925 en un texto titulado "Constanza". Su objeto fundamental es un análisis de *Bronenosez Potemkin* (*El acorazado Potemkin*, 1925). La emoción es concebida por Eisenstein como una concesión a los artilugios del arte pasivo paralelo al retroceso al capitalismo liberal hecho por la NEP. Sin embargo, esta noción regresa a la pluma de Eisenstein muchos años más tarde en *La no-indiferente naturaleza*. Aquí la red intertextual ha cambiado sensiblemente: fuentes religiosas (místicas y plásticas) lo alimentan, una teoría general del arte parece haberse abierto camino donde antes todo apuntaba a lo coyuntural (no olvidemos la celeberrima definición leninista de coyuntura); pero, además, una noción de Engels —el paso de la cantidad a la calidad, parece haber servido al realizador para justificar su uso dentro de la ortodoxia marxista. Ahora bien, ¿Nos encontramos ante el mismo concepto en todos los casos? No se trata para nosotros ni para Bordwell de proponer una lectura definitiva de lo patético, sino de recorrer sus formulaciones. Pero ¿acaso *Bronenosez Potemkin* no condensa un patetismo y emoción que son ajenas a las teorizaciones que el mismo Eisenstein practica en cada momento de su vida? La hipótesis de Bordwell de un cambio sustancial (epistemológico) entre los años veinte y las obras de madurez (donde, dicho sea de paso, se enfrenta a Jacques Aumont) es una opción, discutible si se considera al Eisenstein cineasta,

más defendible ante el teórico. ¿Hasta qué punto es legítimo hablar del mismo Eisenstein? A esto Bordwell no ofrece respuesta. Y ciertamente ésta no es sencilla.

IV. Replanteemos, entonces, las dificultades que engendra una lectura de Eisenstein y que Bordwell afronta valerosamente hasta el punto de haberse convertido en una fuente inevitable para todo estudio riguroso del teórico y cineasta. Tal vez la amplitud de la obra de Eisenstein radique en la constancia suya en pretender que el arte es una forma superior de intelección y conocimiento. Esta idea, sin duda alguna, sufrió innumerables reveses, contradicciones, fue objeto de lamentables palinodias y, probablemente, está en la base del eterno conflicto entre lo intelectual y lo patético que guía toda su producción.

Escisión que debe encontrarse en su relectura incesante del marxismo y de la ortodoxia stalinista, pero también de las fuentes que vienen de la tradición occidental (tragedia griega, pintura renacentista, novela decimonónica, barroco) o eslava (Tolstoi, Pushkin, Dostoievski, Gorki, Prokofieff, etc). Dos grandes niveles nos servirán para comprender la trama en la que el lector se ve envuelto al aproximarse a Eisenstein y la ayuda inestimable que le ofrece el libro de Bordwell.

A) **Teoría general.** Biomecánica, reflexología, psicología de la Gestalt, historia del arte, marxismo, lingüística. Eisenstein no duda en apoyarse en conceptos dispares y las referencias a Paulov o Lévy-Bruhl, Engels o la mística deben ser recorridas con sumo cuidado, pues no se agotan en donde lo hacen las fuentes a las que recurre. Por sólo citar un ejemplo de la maquinaria de pensamiento eisensteiniana: el concepto de lenguaje pre-lógico o sensible (pensamiento primitivo) del antropólogo Lévy-Bruhl descubierto por Eisenstein en los años treinta⁶ da forma a algo para lo que Eisenstein no había

encontrado término adecuado antes (pero que circulaba subrepticamente en sus textos como agitación, emoción, patetismo, etc); el autor lo pone entonces al servicio del monólogo interior de acuerdo con su descubrimiento deslumbrante del *Ulysses* de Joyce. Su indagación no se detiene ahí, sino que persigue cómo poner en imágenes este flujo de la conciencia en su proyecto abortado de adaptación de *Una tragedia americana*, según la novela de Theodore Dreiser. Ahora bien, para tan intrincada reflexión no disponemos de un texto (fílmico o teórico) definitivo y compacto, sino tan sólo diseños, esbozos conceptuales y proyectos de genial intuición y penetrantes desde el punto de vista intelectual. Puede deducirse la dificultad de hincarle el diente.

B) **Contexto estético:** constructivismo, Proletkult, vanguardia, formalismo, pero también realismo socialista en sus distintas formulaciones a lo largo de los años 30 (recuérdese que no se trata de un concepto fijado hasta mucho tiempo después y que en su interior los artistas intentan definir sus posiciones en pugna con otras), lingüística soviética (marrismo, por ejemplo, durante los años treinta), sociología y teoría ideológica. Así, tradicionalmente se ha insistido en la tendencia leonardiana que reflejan el tono de manifiesto, lo fragmentario y lo inacabado del estilo de Eisenstein. Bordwell, en cambio, revela hasta qué punto este tono nace del clima de la vanguardia constructiva a la que Eisenstein se adscribió en sus comienzos y que dejó sus huellas en él. Una lectura, por ejemplo, de los manifiestos productivistas, excéntricos y del Proletkult en general ayudan a comprender el estilo eisensteiniano, aunque —por supuesto— no lo explican en su totalidad. Por demás, esta filiación permite que afloren con mayor ímpetu los proyectos globales emprendidos por el autor en

el curso de los años cuarenta, en muchos aspectos compuestos por formulaciones todavía no superadas en penetración de la historia de las teorías fílmicas: La no-indiferente naturaleza, Montaje, Dirección, Cinematismo y Color; tanto más significativos cuanto que suponen un cambio respecto al tono vanguardista que dominó tanto tiempo su escritura. Y, hablando del contexto histórico, ¿puede comprenderse Alexander Nevski, por ejemplo, fuera del discurso del realismo socialista? ¿Pueden ignorarse las obras contemporáneas de Timoshenko, Vertov, los formalistas, o el relanzamiento del cine histórico según el nuevo discurso de la rehistorización soviética de esos años? Que no se nos malentienda: explicar todo esto no es agotar el análisis de Eisenstein; es su requisito. Y en este mismo aspecto, y puestos a poner alguna pega, los últimos análisis de Bordwell —sobre Alexander Nevski y las dos partes de *Iván el Terrible*— nos parecen algo insuficientes ○ **Vicente Sánchez-Biosca**

BIBLIOGRAFIA CITADA:

- JACQUES AUMONT: *Montage Eisenstein, Paris, Albatros, 1979.*
- BARTHÉLEMY AMENGUAL: *Que viva Eisenstein, Lausana, L'Age d'homme, 1980.*
- IAN CHRISTIE & DAVID ELLIOTT (EDS.): *Eisenstein at Ninety, Oxford, Museum of Modern Arts, 1988.*
- HERBERT EAGLE (ED.): *Formalist Film Theory. Poetika Kino, Michigan Slavic Publications, 1981.*
- LEV KULESHOV: *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov, traducción, edición a cargo de Ronald Levaco, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1974.*
- VLADA PETRIČ: *Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera, New York, Cambridge University Press, 1987.*

- VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: “La historiografía del cine. En busca del tiempo perdido” in AAVV: coordinado por P. Aullón de Haro, *Teoría de la historia de la literatura y el arte, número monográfico de Teoría/Crítica, Universidad de Alicante/Verbum, 1994, págs. 307-327.*
- DZIGA VEROV: *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov, edición de Annette Michelson, trad. Kevin O'Brien, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1984.*

1. Entre otras cosas, porque los teóricos a menudo no quieren manchar sus manos con los fenómenos históricos y los historiadores suelen limitarse a la labor de burócratas de archivo. Una nueva generación de investigadores trabaja hoy afortunadamente entre ambos campos, próxima a la restauración y a la historia y sin detrimento de rigor teórico y estético. Es aquí, por qué no decirlo, donde quiere inscribir su trabajo *Archivos de la Filmoteca* (puedo asegurarlo).

2. En buena medida este proceso es paralelo al que acontece con las historias del cine y sus distintas metodologías. Habría que aprender a leer las reflexiones sobre el cine como parte de su imaginario. Véase a este respecto Sánchez-Biosca (1994).

3. No otro sentido de cansina repetición ritual tiene la famosa cita de Griffith sobre Dickens, sin ir más lejos. Afortunadamente, los estudiosos de su cine, con Tom Gunning a la cabeza han superado ya el mito.

4. Justo es decir que los primeros en advertir esta necesidad fueron ciertos investigadores franceses que emprendieron traducciones a fines de los sesenta de muchos de estos autores. Las ediciones norteamericanas que citamos son mucho más rigurosas y anotadas, sin embargo. Cabe añadir que existen buenas ediciones del *Poetika Kino* en alemán —a cargo de Wolfgang Beilenhoff— y en italiano —a cargo de Giorgio Kraiski—.

5. Para quien desee un ejemplo no eslavo, véase la lamentable traducción del clásico de Lotte Eisner, *La pantalla demoníaca*, en los últimos años.

6. Vigotski utilizó el término “pensamiento preverbal”.