

# Cuadernos de cine

Título:

Eisenstein: acotaciones para una no diferente lectura

Autor/es:

Sánchez-Biosca, Vicente

Citar como:

Sánchez-Biosca, V. (1985). Eisenstein: acotaciones para una no diferente lectura. Cuadernos de cine. (5):5-18.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42567>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



ATOM



S. Adiego

## SUMARIO

Eisenstein: acotaciones para una no-indiferente lectura .....	pág.	3
Vicente Sánchez Biosca		
Fuera del cuadro .....	pág.	19
S.M. Eisenstein		
Wie sag' ich's meinem kind?! .....	pág	51
S.M. Eisenstein		
El mal volteriano .....	pág.	57
S.M. Eisenstein		

# Eisenstein: acotaciones para una no-indiferente lectura

Vicente Sanchez Biosca

A Juan Miguel Company

1. Es un hecho, aunque de influjo notablemente decreciente, que la política de autor que lanzaron al mercado los primeros Cahiers du cinéma se deja sentir todavía en el ámbito del cinematógrafo. Poner de relieve su inconsecuencia -y, por supuesto, no sólo en lo que al cine respecta- ha sido trabajo -de dos disciplinas modernas: el Psicoanálisis, atormentando la periclitada noción de sujeto indiviso, y la Semiótica textual, ejemplificada en el trayecto que lleva de la obra al texto. Pese a todo, mucha literatura (la mayoría) que en torno al "séptimo arte" pergeña las más variadas revistas -no quiere (o no puede) darse por enterada, insistiendo hasta la saciedad en el mito sacralizador -del "Nombre del autor".

2. Este, cuando menos, irreflexivo anacronismo se revela particularmente grotesco al abordar la obra de S.M. Eisenstein. Y ello por dos razones: en primer lugar, por la falta de asideros que presenta -una producción fragmentaria, inconclusa y, en buena medida, desconocida; en segundo, por la especial resistencia del material eisensteiniano a reducciones unilaterales.

3. Con todo, lo anterior no ha sido obstáculo para las caracterizaciones fáciles, rápidas, para el di

bujo que "capta" el rasgo esencial y lo didactiza. Ha venido ocurriendo como con los "artistas" que a tenazan al desocupado turista en la Place du Tertre: han reducido al autor a unos trazos distintivos, inequívocamente identificables, pero -y ahí - radica el riesgo- profundamente falseadores. Delimito que perpetúa Marie Seton a la más grosera simplificación, lo que leemos siempre es la exorcización del texto, su referencia a un exterior, sea del tipo que sea.

4. Basta para comprobar lo dicho ojear manuales de montaje, historias del cine y -cómo no- revistas de diversa índole. En su inmensa mayoría, se presenta a Eisenstein como el creador del montaje intelectual. Si vale una marca de fábrica, ésta es la rotundidad. Sus propios trabajos teóricos han sido llamados a refrendar, desde un emplazamiento distinto, la contundencia de su práctica artística; - esto en el caso de que dicho trabajo teórico no se haya dado por inexistente, como es la opinión de Umberto Barbaro. ¿Debería hallarse aquí una forma de reflejo de la hegemonía del modelo clásico de representación, en la medida en que los matices de que dan cuenta estos historiadores o críticos sobre el menor gesto "diferencial" de Ford, Hawks o Hitchcock con respecto a sus films anteriores es apenas respetado para los profundos cambios (saltos, intervalos) de la producción de S.M. Eisenstein.?

5. En esta dirección simplificadora han caído así mismo tentativas más analítica y de profundidad -- considerable, como aquéllas que nos han inducido a ver en Eisenstein un precursor de la lingüística estructural moderna (1) o han asimilado su terminología y método a la propuesta de los formalistas rusos. No se trata, en el fondo, de sentenciar lo ilegítimo de tales parangones, por otra parte innegables, pero ello no puede lograrse limando asperezas y reduciendo una complejidad textual en cierto modo informe a sistema. Respecto a la segunda comparación, toda la investigación del soviético sobre el montaje tiene mucho que ver con la teoría de la "desautomatización de la percepción" de los formalistas, así como con el excentrismo de Trauberg, Kozintsev, etc. Pero este clima posterior al futurismo perceptible en la primera obra cinematográfica de Eisenstein no puede intemporalizar la poética de La Huelga ni identificar operaciones que sólo son fruto de un clima, preocupaciones e investigaciones semejantes.

6. En resumidas cuentas, el halo de Eisenstein ha sido propiciado y ha venido siendo encubierto por el desconocimiento. En efecto, sabemos que muchos son los proyectos no realizados del discípulo de Meyerhold (el más enigmático tal vez siga siendo la filmación de Das Kapital), no menos las obras inconclusas y, en lo referente a sus textos teóri-

cos, la mayoría no han sido siquiera editados en la URSS a pesar de que en ello labora una ingente cantidad de expertos. Ni que decir tiene el estado de conocimientos en torno al realizador fuera de su país de origen: apenas se ha venido operando con los ensayos publicados por Hay Leyda en inglés (Film Sense y Film Form), las Reflexiones de un cineasta y poco más. Es por ello que un hito crucial en la difusión de sus textos fuera de la Unión Soviética lo representa la traducción sistemática que emprendieron los redactores de la revista Cahiers du cinéma en el curso de los años 1.969 y 1.970, lo que suscitó una relativamente abundante ensayística sobre sus textos (fílmicos o teóricos) y los consiguientes debates ideológicos que, tomaran o no por objeto a Eisenstein, arrancaban del descubrimiento de éste. No parece casual que estas encendidas polémicas en las que se vieron envueltas Cinéthique, Cahiers du cinéma, Change, etc. y que motivaron el cambio de dirección de la segunda se gestaran al calor del 68 francés, en cuyo ámbito S.M. Eisenstein había sido recuperado. En todo caso -y pese al cierto coyunturalismo del descubrimiento-, la investigación no se detuvo -véanse trabajos en ça cinéma- y ha dado como fruto la edición en libros de amplia difusión (Union Générale d'Editions, colección 10/18) de los anteriores textos, debidamente corregidos, sistematizados y anotados por especia-

listas (2), así como una espléndida Tesis Doctoral de Jaques Aumont (3) de ineludible consulta para cualquier aproximación seria a Eisenstein. Todo esto ha sido la marca imparable del fin de un desconocimiento, si bien la tarea se adivina todavía ardua y dilatada en el tiempo.

7. Lo anteriormente expuesto puede darnos un indicio a contrario del redescubrimiento de Eisenstein. Pues el punto de partida indiscutido e injustificado que la crítica ha manejado es la suposición precaria de que hay un sistema Eisenstein. Admitido esto, se ha tratado de ordenarlo como un rompecabezas con el fin de lograr que cada pieza ocupara su justo lugar y, en este proceso de reducción, la carencia de films y textos teóricos disponibles se ha convertido, paradójicamente, en un apoyo, en una coartada. Todo es posible con S. M. Eisenstein, hasta constituirlo en padre de la gramática generativa (4), con lo que de nuevo nos aproximamos al mito: porque éste no ha sido sólo obra de la crítica tradicional, sino incluso de una parte de la más moderna y analítica (si bien conviene no pasar por alto las diferencias).

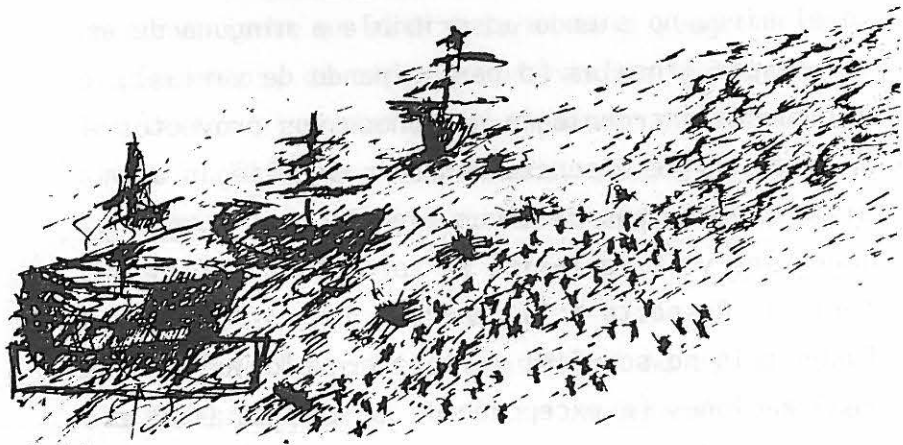
8. Una lectura detallada de los textos del realizador habrá de dinamitar con virulencia y sin paliativos la suposición empírica de un sistema. Por ello, estudiar Eisenstein, no implica sólo aceptar la contradicción y la dispersión a nivel -

de referencias, disciplinas, modelos operacionales, etc., sino que exige ubicar a aquella en el lugar principio rector. Sacar las contradicciones a la superficie, proclamarlas y no enmascararlas es deshacer para siempre jamás el mito Eisenstein, es decir, el mito de autor y el del sujeto. Y esto porque las inconsecuencias son moneda corriente en sus escritos (véase, por sólo citar un ejemplo, su reivindicación de la paternidad freudiana a nivel de principios, mientras la terminología y las referencias concretas apuntan recurrentemente a la reflexología, al conductismo y a Pavlov), - como también lo son el deslizamiento continuo del tema de estudio postergándose el anunciado y transitando de un objeto a otro sin llegar casi nunca (o muy débilmente) a atajar lo prometido (5) o la insistencia en un lenguaje metafórico-poético que resulta exótico traducir a sistémico. Tal vez fuera conveniente en este interminable juego de desplazamientos, de citas y referencias que anida en los textos eisensteinianos promover una suerte de atención flotante o suspendida, ya que en el momento más insospechado puede irrumpir la noción - clave.

9. En esta dirección -y puesto que no es competencia de estas páginas realizar un detallado análisis de la obra de Eisenstein-, trataré de salir - al paso de otro de los tópicos en que incurre (y

a los que recurre) la historiografía: el etapismo. Conscientes de la dificultad de apresar los veinticinco años de actividad cinematográfica y teórica del autor, algunos se creen autorizados a dividir su obra en diversos períodos, la mayoría de - los cuales -paradigmáticamente representados en - films- irían acompañados de teorizaciones concretas. En síntesis, la cadena quedaría ejemplificada así: montaje de atracciones-introducción del - tema de lo patético-montaje intelectual-montaje vertical-composición del color (armónica). Sus materializaciones textuales en la práctica artística resultarían: La Huelga-El Acorazado Potemkin- Octubre-Alexander Nevski-Ivan el Terrible/La conjura de los boyardos. A esta distribución sumamente esquemática cabría oponerle dos inconvenientes parciales y un cuestionamiento global. Respecto a los primeros: (1) que La línea general quedaría - en el aire, no siendo adscribible a ninguna de estas etapas lineales (o participando de varias); (2) que esta cronología desconoce los proyectos - no acabados de Eisenstein que no se pliegan a la misma (véase, por citar un ejemplo, Una tragedia americana y la reflexión en torno al monólogo interior). Respecto a la general, que los textos de Eisenstein no son fiel reflejo cronológico de las realizaciones (a excepción de La Huelga) (6), sino que perduran, se entrecruzan y vuelven atrás - con inusitada frecuencia.

10. Abordaré a modo de ejemplo los avatares de una noción que, concebida históricamente en un principio y llamada a desaparecer sin dejar rastro, irrumpe una y otra vez en el discurso eisens teiniano acaparando en ocasiones toda la atención e iluminando la visión retrospectiva de las artes. Me refiero al concepto de lo patético, cuya elección queda sobradamente justificada por la doble dirección que recubre: hacia la práctica teórica y hacia la práctica artística, ambas englobadas por la práctica revolucionaria que guiaría toda la producción de S.M. Eisenstein.



S. Adiego

11. En un texto de 1.926 -"Constantza" (7)- Eisens tein 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 la emoción; en otras palabras, el logro de un aspecto positivo -dice Eisestein- a partir de un procedimiento negativo: los artilugios del arte pasivo que conducen al éxtasis. Recurso, pues, al "stimulus" y a la reflexología. Lo curioso es que este retroceso táctico sea expresión de otro de tipo histórico, la NEP. Así, como esta Nueva Política Económica tenía por objeto relanzar la economía mediante ciertas concesiones al liberalismo capitalista, de este modo el Potemkin cedería a las presiones de la identificación emocional respecto al Octubre del cine soviético: La Huelga (8). La conclusión resulta terminante: El Acorazado Potemkin es "la primera obra 'nepista' de la lucha" (9).

12. De todo ello se deduce que el carácter coyuntural de la NEP debería serlo también de lo patético (análisis concreto de la situación concreta). Llama, por el contrario, la atención el hecho de que en La no-indiferente naturaleza (1.955-1.947), uno de los proyectos totalizadores que, junto a Montaje (1.937-1.940) y Método (1.940-1.947), concibió Eisenstein, venga a ubicarse en el lugar central de la teoría la propia noción de lo patético

al lado de lo orgánico, pero desbordándolo continuamente.

13. Y no resulta menos paradójico que reclame en dicha noción, precisamente, la materialización del salto cualitativo. Definido como "aquello que obliga al espectador a saltar de su butaca. Es lo que le obliga a abandonar su lugar (...). En una palabra, todo aquello que obliga al espectador a salir de sí mismo (...)... la acción de lo patético de una obra consiste en llevar al espectador - al éxtasis" (10), ya no será mas un efecto positivo a partir de un artilugio negativo (concesión emocional), sino que "la salida fuera de sí es necesariamente el paso a algo distinto, a algo de una cualidad diferente, a algo contrario a lo que le precede" (11). En consecuencia -y creo preciso no omitir las fases del razonamiento- "la estructura patética es aquella que nos obliga (...) a vivir los momentos del cumplimiento y del devenir de las leyes de los procesos dialécticos" (12).

14. Construido, pues, en la fractura del signo y su significación, lo patético supone el tránsito del orden dramático de situación al orden metafórico (véase por ejemplo el caso de la centrifugadora en La Línea general representado "fuentes de leche") 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 a lo largo de la historia del arte -el gótico, en El Greco, en Zola (la lectura que Eisenstein hace de Zola es sumamente moderna al quebrar el mito del novelista - positivista: "Les vingt piliers de soutènement") (13), en la experiencia religiosa o también en - El Potemkin, a quien va emotivamente dedicada - La no-indiferente naturaleza-.

15. No considero arriesgado ver en estos avatares de la noción de lo patético un síntoma de la contradicción que atraviesa toda la obra de Eisenstein. Sistema Eisenstein, sí; pero añadiendo parcial, inacabado. Diríamos más bien, tentativa fructífera de teoría, quizá una de las pocas -señala Aumont- que poseamos de la forma fílmica. Porque si el realizador siempre se balanceó entre la utopía de la vanguardia y la necesidad de construcción del socialismo, entre la organicidad y lo patético, entre la estética audaz y el marxismo-leninismo, de lo que se trata es de rechazar no sólo la recuperación mítica del autor, sino también determinadas simplicidades de una lectura que en los puntos concretos en los que se instala no es falsificadora, siéndolo sin embargo en el conjunto.

16. Raymonde Hébraud (14) la definió con precisión:



no "retour à" Eisenstein (el hombre como instaurador de una discursividad en el sentido que le da M. Foucault: apertura al espacio del discurso fílmico, a su origen fundacional), sino más bien "reprise de" Eisenstein (retomar el texto, reactualizarlo y re-escribirlo a partir del campo contemporáneo en el que se inscribe). Este gesto, ya insinuado (aún de modo discutible) por Marcelin Pleynet en un conflictivo artículo para Cinéthique -- (15), nos conduce a una necesidad analítica más profunda: una lectura no-indiferente de Eisenstein en aquella que devuelva a sus textos la equivocidad, buscando en las disrupciones textuales la irrupción de otras disrupciones (ideológica, políticas, etc.). La lectura es aquí -estamos convencidos de ello- una re-escritura.

NOTAS:

- (1) IVANOV, V.: "Eisenstein y la lingüística estructural moderna" in URRUTIA, Jorge: Contribuciones al análisis semiológico del film, Valencia, Fernando Torres, 1976, pág. 87 a 105.
- (2) Cinco volúmenes publicados: La non-indifférente nature, dos volúmenes (París, 1976 y 1978 - respectivamente), Au-delá des étoiles, París, 1974 y dos volúmenes de Memorias a la espera

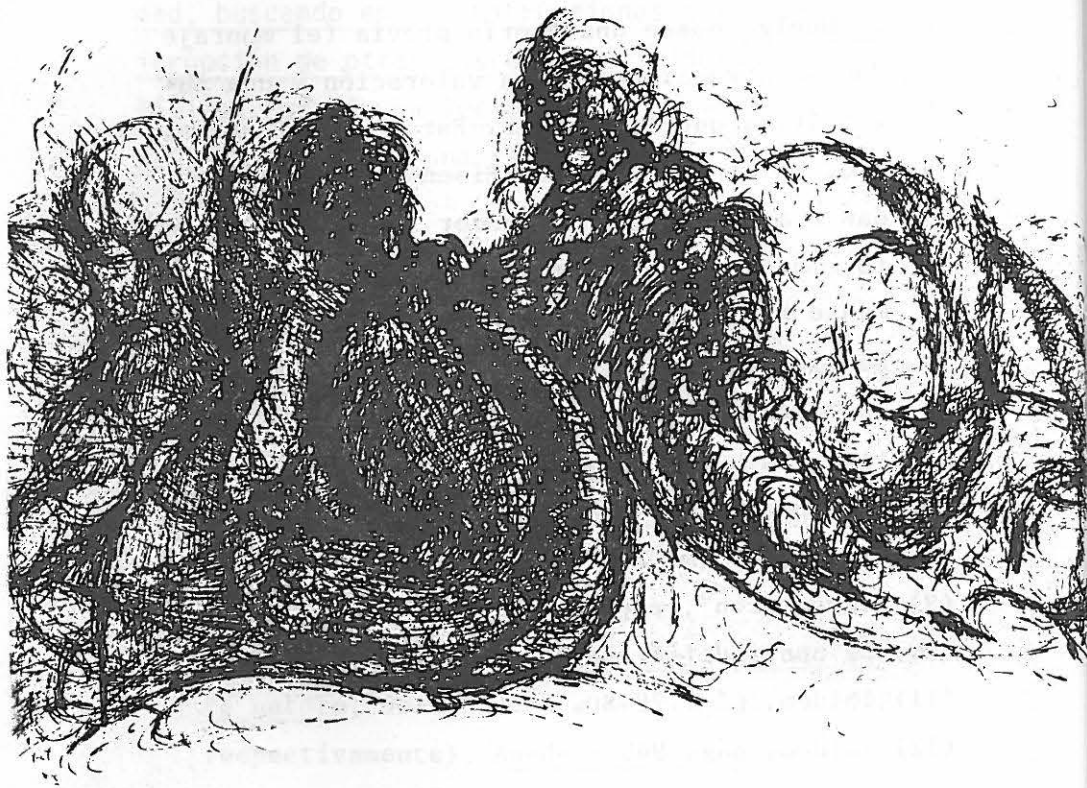
de un tercero de próxima aparición.

- (3) AUMONT; Jacques: Montage Eisenstein, París, Albatros, 1979.
- (4) JOLKOVSKI, Alexandre: "La poétique generative d'Eisenstein" in ça cinema, 2<sup>eme</sup> année, 7/8<sup>eme</sup> état, mayo, París, 1975, pág. 98 a 118.
- (5) Véase, amén de lo patético en La no-indiferente naturaleza, la "Historia del Gran Plano a través de la historia del arte" in Cinematis-mo, Buenos Aires, Quetzal, 1982; pero también un sinfín de ejemplos.
- (6) La Huelga posee una teoría previa (el montaje de las atracciones), una valoración y una autocrítica que la enmarca. Esto, por el contrario, no es frecuente en Eisenstein. En repetidas ocasiones, el realizador insiste en su intuición y teorización posterior, particularmente a propósito de lo patético en Potemkin, La línea general, Alexander Nevski, etc.
- (7) in Au-delá des étoiles, Obras Francesas 1, ya cit., pág. 33 a 41.
- (8) in "Sur la question d'une approche matérialiste de la forme" in Au-delá des..., pág. 150.
- (9) "Constantza", pág. 35.
- (10) La non-indifférente nature/1, pág. 79.
- (11) Ibidem, pág. 79-80.
- (12) Ibidem, pág. 96.

(13) in la non-indifférente nature/1, Segunda Parte.

(14) HEBRAUD, Raymonde: "Retour a/Reprise de Eisenstein" in ça cinéma, 1<sup>ere</sup> année, 4<sup>eme</sup> état, París, mayo, 1.974, pág. 61 a 79.

(15) PLEYNET, Marcelin: "Le front gauche de l'art" in Cinéthique n° 5, París, pág. 23 a 32.



S. Adiego

## Fuera del cuadro

S.M. Eisenstein