

Cuadernos de cine

Título:
Fuera del cuadro

Autor/es:
Eisenstein

Citar como:
Eisenstein (1985). Fuera del cuadro. Cuadernos de cine. (5):19-49.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42568>

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.

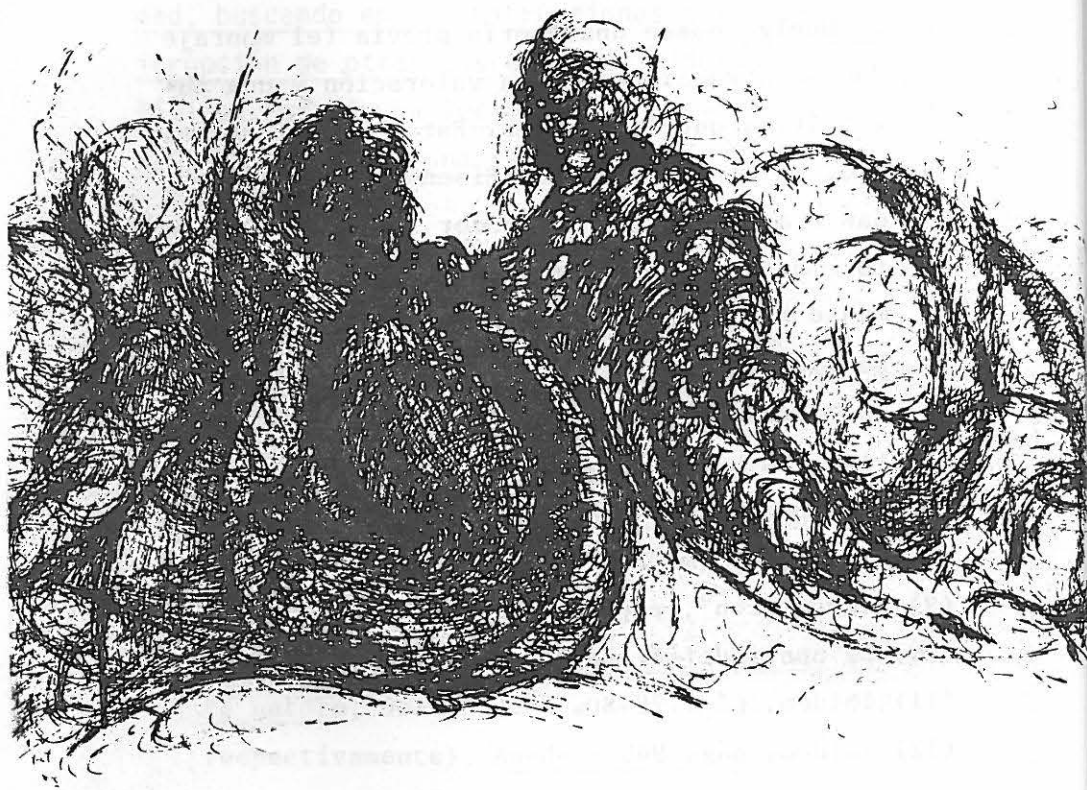
Entidades colaboradoras:



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

(14) HEBRAUD, Raymonde: "Retour a/Reprise de Eisenstein" in ça cinéma, 1^{ere} année, 4^{eme} 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

Hors cadre

S.M.Eisenstein

Cahiers du cinema - Notas y traducción al francés de Luda y Jean Schnitzer - extraído de "Obras escogidas de S.M.Eisenstein, publicadas bajo la dirección de Serguei Youtkevitch en las Ediciones "Iskousstvo", Moscú.

Traducción: Carmen Ruiz Serrano

Es maravilloso e inesperado escribir un artículo sobre algo que, de hecho, no existe. (1)

Por ejemplo, no existe cine sin cinematografía.

Así que el autor de la presente obra ha conseguido escribir un libro sobre el cine de un país que no posee cinematografía,

cine de un país que posee una multitud infinita - de rasgos cinematográficos en su cultura - pero diversificados y extendidos por todas partes, con la sola excepción del... cine. (2)

Es a los rasgos cinematográficos de la cultura japonesa que se encuentran fuera del cine japonés a lo que se consagra este artículo que, el mismo, se encuentra tan fuera del presente libro como estos rasgos lo están del cine japonés.

El cine es: tanto compañías de producción, como circulación de capitales, como "estrellas", como dramas.

La cinematografía es, ante todo: el montaje.

El cine japonés está muy bien provisto de compañías de producción, de actores, de temas.

Y el cine japonés ignora totalmente el montaje.

Sin embargo, el principio del montaje podría ser considerado como el elemento propio de la cultura figurativa japonesa.

La escritura,

ya que la escritura es en primer lugar figurativa.

El jeroglífico.

La representación naturalista del objeto, entre

las manos hábiles de Ts'ang Chieh 650 años antes de nuestra era, se esquematiza ligeramente, y con sus 539 ayudantes forma el primer "contingente" - de la caligrafía jeroglífica. Grabado con punzón sobre una placa de bambú, el retrato del objeto - se asemeja en todo al original.

Pero he aquí que al final del siglo III se inventa el pincel, en el I° siglo (de nuestra era) tras este "acontecimiento feliz" - el papel, por fin, en el año 220 - la tinta china. Confusión completa. Revolución en la caligrafía. Y tras haber conocido, a lo largo de la historia, hasta catorce maneras distintas en la escritura, el jeroglífico se fija en su trazado actual.

Los útiles de producción (pincel y tinta) determinan la forma.

Las catorce reformas han conseguido su efecto. Resultado: ya no es posible reconocer en el resplandor flotante del jeroglífico "ma" (caballo), la imagen del caballito hechado de manera emotiva sobre sus patas traseras de la escritura Ts'ang Chieh, tan conocido por nosotros a través de la antigua escultura china.

Pero poco importa el caballito, ni tampoco los 607 otros signos "hsiang cheng" - la primera categoría, figurativa, del jeroglífico.

El verdadero interés comienza con la segunda categoría de los jeroglíficos - "huei-i", es decir -

"emparejados".

Puesto que el emparejamiento... digamos más bien la combinación de dos jeroglíficos de género más simple, no debe ser entendida como su suma, sino como su producto, es decir, como una grandeza de otra dimensión, de un orden diferente; si cada uno de ellos, por separado, corresponde a un objeto, a un hecho, su reunión se transforma en un concepto correspondiente. Gracias al emparejamiento de dos "representados" se obtiene el trazado - de lo "irrepresentable" gráficamente.

Por ejemplo: la representación del agua y de ojo significa "llorar",

la representación de una oreja al lado del dibujo de una puerta - "escuchar",

un perro y una boca - "ladrar",

una boca y un niño - "chillar",

una boca y un pájaro - "cantar",

un cuchillo y un corazón - "pena", etc.

¡Pero esto es montaje!

Si, exactamente lo que hacemos en el cine acoplando imágenes figurativas, si es posible unívocas y neutras de significación, en series y contextos - llenos de sentidos. Medio y método inevitables para toda exposición cinematográfica. Y en su forma condensada y depurada - punto de partida del "cine intelectual",

cine que busca de nuevo el mayor laconismo para - el enunciado visual de los conceptos abstractos

(3).

Como pionero de estos métodos, saludemos al método del fuego (desde hace mucho tiempo fuego) - Ts'ang Chieh.

Ya que hablamos de laconismo. El laconismo nos permite pasar a otra cosa. El Japón posee la forma más lacónica de la poesía: el "haïkaï" (nacido a principios del siglo XIII) y el "tanka" (4).

Se trata casi de jeroglíficos convertidos en frases. Y así mismo se estima su valor en la mitad de la calidad de la caligrafía. En cuanto al método de construcción, son del todo análogos (5).

Transpuesta en la representación verbal, este método que, para el jeroglífico es un medio de reproducir lacónicamente un concepto abstracto, hace nacer aquí la misma agudeza lacónica de la imagen.

Reducido al ensamblaje austero de los signos, el método hace surgir de su choque la precisión seca de un concepto.

El mismo método, desplegado en la riqueza de los emparejamientos verbales, se dilata en esplendor del efecto de imagen.

La fórmula - el concepto, adornado, (enriquecido de materia), se transforma en imagen - en forma.

Exactamente como la forma primitiva del pensamiento - pensamiento por imagen - se reabsorbe a partir de un cierto estadio y se transforma en pensamiento conceptual.

Pero pasemos a los ejemplos.

El "haïkaï", es un bosquejo impresionista de una gran densidad:

"En la estufa dos puntos brillantes: un gato acurrucado". (He-Dai).

O bien: "Viejo monasterio. La luna fría. Un lobo gruñe". (Hikko).

O: "Silencio en los campos. La mariposa vuela. La mariposa se ha dormido". (Ho-Sin).

El "tanka" es un poco más largo (dos líneas):

"El faisán de las montañas
avanza lentamente; su cola
arrastra detrás.

Ah, ¿voy a pasar solo

la interminable noche?" (Hitomaro).

En nuestra opinión, aquí tenemos frases de montaje, hojas de montaje. La simple reunión de dos o tres detalles de orden material ofrece la representación perfectamente acabada de un orden diferente - de orden psicológico (6).

Y si los bordes acerados de la formulación intelectual del concepto pierden su nitidez por la confrontación de los jeroglíficos, en cambio el concepto resplandece en su emocionalidad de forma incomparable.

La escritura japonesa - uno se pregunta si es un trazado de letras, o si es una obra gráfica independiente...

Nacida por el doble cruce de lo figurativo por -

forma y del significante por destino, el método del jeroglífico ha prolongado su tradición más allá de la literatura y del "tanka", como ya lo habíamos indicado (no en continuidad histórica, sino en continuidad de principios, propia de los cerebros que han concebido este método).

Absolutamente el mismo método aparece en los modelos más elaborados de las artes plásticas japonesas.

Sharaku (7). Autor de las más bellas estampas del siglo XVIII, particularmente de la inmortal galería de retratos de actores. El Daumier japonés. Es el Daumier que Balzac - el mismo, el Bonaparte de la literatura - llamaba a su vez a Miguel-Angel de la caricatura".

Aún con todo Sharaku es prácticamente desconocido entre nosotros.

Julius Kurth (8) anota los rasgos característicos de sus obras. Cuando expone el problema de la influencia de la escultura en Sharaku, traza un paralelo entre el retrato del actor Nakayama Tomisaburo (9) y la antigua máscara del teatro Nô (10) - la máscara de Rozo:

"... hecha igualmente en la época de Sharaku, esta máscara tiene la misma expresión que el retrato de Tomisaburo. La fragmentación del rostro y el reparto de masas son muy similares, si bien la máscara representa a un anciano y el grabado a una mujer joven (Tomisaburo en el papel de mujer). La

semejanza salta a la vista y, a pesar de eso, no hay en común entre ellos. Pero es aquí, precisamente, donde descubrimos el rasgo más característico de Sharaku: así como la máscara, tallada en madera, tiene proporciones anatómicas casi exactas, las proporciones del rostro sobre la estampa son totalmente imposibles. La distancia entre los ojos es tan enorme que parece un desafío al sentido común. La nariz, con respecto a los ojos, es al menos dos veces más larga de lo que podría permitirse una nariz normal; con respecto a la boca, la barbilla está fuera de toda proporción; las cejas, la boca, en general cada detalle del rostro es absolutamente imposible con respecto a los demás. Observamos el mismo hecho en todas las cabezas de Sharaku. La posibilidad de que el autor no viese la falsedad de estas relaciones de dimensión está totalmente descartada. Es del todo consciente el hecho de rechazar lo natural y, mientras que cada detalle por separado está construido según los principios de un naturalismo extramadamente concentrado, su confrontación general en la composición se encuentra enteramente sumisa al problema de la única significación. Tomaba por norma de proporción la quintaesencia de la expresividad psicológica..."

¿No es esto lo que hace el jeroglífico cuando confronta "la boca" autónoma y "el niño" independiente para expresar el sentido del "grito"?

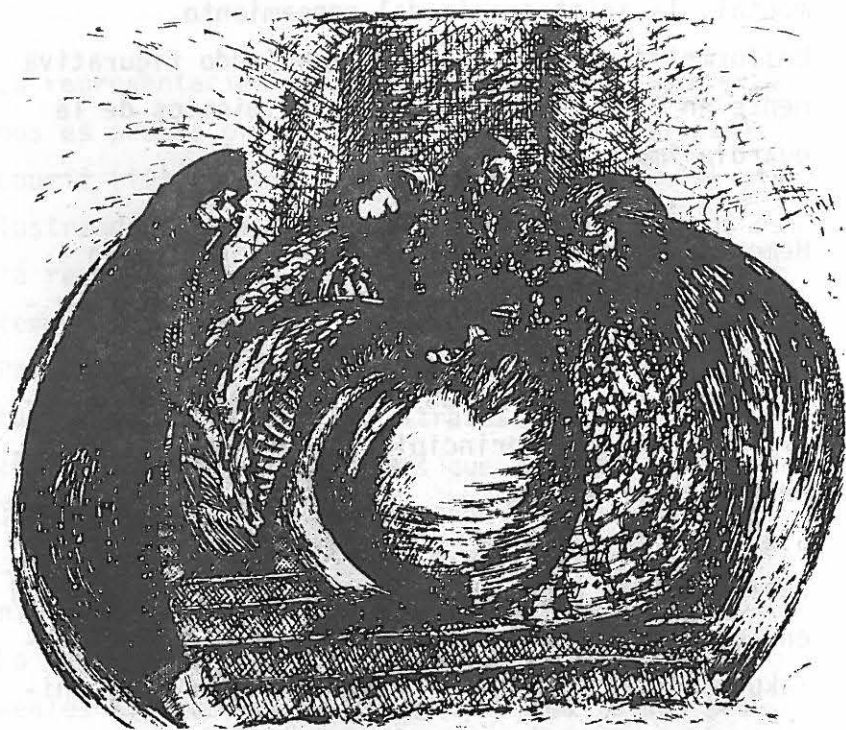
¿Y no es lo que nosotros hacemos en el tiempo, - como Sharaku lo hace en la simultaneidad, suscitando la desproporción monstruosa de las partes - de un acontecimiento en el desarrollo normal, - cuando lo fragmentamos súbitamente en "primer plano de las manos que cogen", "planos medios de la lucha", y "un gran primer plano de los ojos desorbitados", cuando cortamos el acontecimiento en secuencias de montaje?! ¿Los ojos dos veces más grandes que un hombre de pie?! Y mediante la confrontación de estas absurdidades monstruosas reunimos de nuevo el acontecimiento fragmentado - pero visto ya desde nuestro ángulo, según nuestra propia orientación de acuerdo con el acontecimiento.

La representación desproporcionada de un fenómeno nos es propia orgánicamente, primordialmente. A.S. Louria (11) me ha mostrado un dibujo infantil ilustrando el tema "calentamos la estufa", todo está representado en términos aceptables y conscientemente fuertes. Los troncos. La estufa. Su tubo. Pero en el centro del espacio de la habitación, hay un enorme rectángulo atravesado en zig-zag. ¿Qué es eso? Y comprendemos que son "cerillas". Teniendo en cuenta la importancia crucial de las cerillas para la representación del proceso, el niño le da una dimensión en consecuencia. La representación del objeto en las proporciones reales ¡fuera de la relatividad! que le son pro-

pias, no es más que un tributo pagado a la ortodoxia de la lógica formal, sumisión al orden inalterable de las cosas. En la pintura y en la escultura esta representación vuelve periódicamente e inexorablemente durante los periodos de instalación del absolutismo, Reemplazando la expresividad de la desproporción arcaica por la estricta "escala jerárquica" de una armonía impuesta oficialmente. El realismo positivista (12) tampoco es de ninguna manera, la forma correcta de la percepción. Solamente es - función de una forma determinada del orden social, implantando, después de la aristocracia gubernamental, la aristocracia del pensamiento. Uniformalización ideológica, empujando figurativamente en filas uniformes, los regimientos de la guardia imperial...

Hemos visto como el principio del jeroglífico - "significación por medio de la representación - se ha escindido en dos. Siguiendo la línea de su destino (principio "significación") - en principios de creación de imágenes literarias. Siguiendo la línea del procedimiento que permite realizar este destino (principio "representación") en la asombrosa manera de la expresividad de Sharaku. Como se dice de las alas evadidas de la hi-

pérbole que se reencuentran en el infinito (¡aunque nadie haya visitado aún lugares tan lejanos!), así mismo el principio jeroglífico, que se separa sin cesar (según la funcionalidad de los índices), procedente de su dualidad escindida, se reúne de nuevo, esta vez en una cuarta esfera - el teatro. Tanto tiempo aislados, los dos principios permanecen durante un cierto tiempo - tiempo de la primicia infantil del drama - paralelamente presente en un curioso dualismo.



S. Adiego

La significación del sujeto - representación del sujeto - es realizada sobre escena por una marioneta muda llamada "joruri".

Con su manera específica de moverse, este arcaísmo ha pasado en el Kabuki (13) como primera manera. En tanto que procedimiento aislado se ha conservado hasta nuestros días en el repertorio clásico.

Que se quede. La sal no está ahí.

El método jeroglífico (el método del montaje) del juego se ha insertado en la técnica teatral por medio de los procedimientos más curiosos.

Pero antes de llegar allí y ya que hemos empezado a hablar del aspecto de la "representación", hagamos un alto en la estación "problema de encuadre" antes de acabar con ella aquí mismo.

El cuadro.

Un pequeño rectángulo, en el interior una parcela de acontecimiento más o menos organizado.

Pegándose el uno al otro los encuadres forman un montaje. (Cuando esto se hace en un ritmo conveniente, ¡por supuesto!).

Es más o menos lo que enseña la vieja escuela cinematográfica.

"Y es poco a poco, ladrillo a ladrillito..." (14)

Por ejemplo Koulechov, el mismo, escribe claramente en ladrillos:

"... Cuando se tiene un pesamiento-frase fragmen-

to del sujeto, eslabón de toda cadena dramaturgíca, este pensamiento se expresa, se construye en cuadros-signos como ladrillos..." (Lev Koulechov "Iskousstvo kino") (14 bis)

Como decíamos:

"Y es poco a poco,
ladrillo a ladrillito"

El cuadro es un elemento de montaje. El montaje es el ensamblaje de elementos.

El método más peligroso de análisis donde la comprensión de cualquier método en su todo (unión - cuadro-montaje) es realizado únicamente a través de los signos exteriores del desarrollo de este proceso (un fragmento se pega a otro fragmento). Es así como acabamos por desembocar en la famosa explicación de que los tranvías existen para atravesarlos en medio de la calle. Conclusión del todo lógica si consideramos solamente las funciones que asumían en los días de febrero de 1.917 (15). Pero el organismo que se ocupa de los transportes públicos de Moscú tiene sobre eso un punto de vista diferente.

Lo peor de todo esto, es que una concepción semejante se vuelca efectivamente como un inescalable tranvía en mitad de la vía de las posibilidades de un desarrollo formal.

Un concepto tal determina no un crecimiento dialéctico, sino solamente un "perfeccionamiento" evolutivo, ya que no se muere con todos los dien-

tes en la sustancia dialéctica del fenómeno.

A fin de cuentas, un evolucionismo semejante lleva ya sea a la decadencia por exceso de refinamiento, o por el contrario al simple debilitamiento - por coagulación de la sangre.

Por extraño que esto pueda parecer, "El alegre canario" (16) es el testigo melodioso de estos dos casos a la vez.

El cuadro no es en absoluto un elemento del montaje.

El cuadro es una célula del montaje.

Más allá del problema dialéctico, el cuadro/el montaje pertenecen a una misma serie.

¿Por medio de qué entonces se caracteriza el montaje y su embrión - el cuadro?.

Por medio de la colisión. Por el conflicto de dos fragmentos colocados lado a lado. Por el conflicto. Por la colisión.

Hay delante de mí un papel arrugado. Amarillento. Encima, una misteriosa inscripción:

"Encadenamiento - P" y "Colisión - E".

Es la prueba formal de una disputa aún caliente sobre el tema del montaje entre E - yo mismo, y P - Poudovkine. (Hace más o menos seis meses de esto). Es la costumbre aquí. A intervalos regulares viene a encontrarse conmigo tarde y noche y, estando todas las puertas cerradas, reñimos y discutimos sobre temas de principios.

Es lo que ha pasado aquí. Salido de la escuela de

Koulechov (17), defendía duramente la concepción del montaje en tanto que encadenamiento de los fragmentos. En cadena. "Ladrillos".

Los ladrillos en fila, enunciando el pensamiento. Yo le oponía mi punto de vista: el montaje en tanto que colisión. El punto de impacto donde del choque de dos temas surge el pensamiento.

En cuanto al encadenamiento, según mi concepción, no es más que un aspecto posible de este caso particular.

Recuérdese el número infinito de combinaciones que conoce la física en el dominio del choque (colisión) de las canicas.

Según sean elásticas, no elásticas, o las dos cosas a la vez.

Entre estas combinaciones existe incluso una donde la colisión se degrada hasta el movimiento regular de las dos canicas en una misma dirección. Lo que correspondería al punto de vista de Poudoykine.

He vuelto a discutir con él, hace poco tiempo. Ahora se acoge a mi punto de vista de entonces.

Es verdad que durante este tiempo ha debido tener conocimiento del conjunto de mis clases dadas durante este periodo en la G.T.K. (18).

Entonces, el montaje - es el conflicto.

Como la base de todo arte es siempre el conflicto. (Transfiguración particular, "puesta en imágenes", de la dialéctica).

En cuanto al cuadro, forma la célula del montaje. Y en consecuencia, conviene examinarlo igualmente desde el punto de vista del conflicto.

Conflicto en el interior del cuadro - montaje potencial, que rompe su jaula rectangular en un incremento de intensidad y proyectando su conflicto, en el montaje, en los choques entre los planos - montados;

como el zig-zag de la mímica, por las mismas roturas se inclina hacia el zig-zag de la puesta en escena espacial; como el slogan "Todos los obstáculos son vanos para los Rusos" estalla en varios tomos de peripecias de la novela "Guerra y Paz".

Y si hubiera verdaderamente que encontrar una comparación para el montaje, habría que comparar la falange de los fragmentos del montaje - los "cuadros" - con la serie de explosiones de un motor de combustión interna multiplicándose en dinámica de montaje por las "sacudidas" de un automóvil en plena carrera o de un tractor.

Conflicto en el interior de un cuadro. Puede ser - muy diverso; puede incluso traer consigo... un sujeto. Entonces es la "Serie de Oro" (19). Plano de 120 m. No compete al análisis ni a los problemas de la forma cinematográfica (19 bis).

Pero son "cinematográficos":

el conflicto de las direcciones gráficas (de las líneas),

el conflicto de los planos (entre ellos),

el conflicto de los volúmenes,
el conflicto de las masas (volúmenes, llenados de una intensidad luminosa diferente),
el conflicto de los espacios, etc.

Conflictos que sólo esperan una sacudida de intensificación para estallar en parejas de fragmentos antagonistas. Del plano a gran escala y del plano a pequeña escala. De secuencias de diferentes orientaciones gráficas. De secuencias tratadas en volúmenes y de secuencias tratadas en lo llano. De fragmentos oscuros y claros... etc.

En fin, existen conflictos inesperados, como:
el conflicto del objeto y de su espacialidad y el conflicto del acontecimiento y de su temporalidad. Esto puede sonar raro, pero de hecho, conocemos estas cosas desde hace tiempo.

El primero - deformación óptica por el objetivo; el segundo - acelerado y "zeitlupe" (20).

El hecho de traer de nuevo todos los temas cinematográficos a la fórmula única del conflicto, de colocar todos los indicios cinematográficos en un orden dialéctico según un sólo indicio, no es un vano juego retórico.

En este momento estamos buscando el sistema único de procedimientos de la expresividad cinematográfica para todos sus elementos.

Volver a traer estos elementos bajo un denominador común, es permitir resolver el problema en su totalidad.

No hay medida común en la experiencia que concierna a los elementos cinematográficos aislados.

Si sabemos muchísimas cosas sobre el montaje, en todo lo que concierna a la teoría del encuadre nos confundimos entre la Tretiakovka, el museo Chtchoukine (21) y las geometrificaciones de la que todo el mundo está ya harto.

Mientras que el análisis del cuadro en cuanto caso particular, molecular, del montaje - puesta en trozos del dualismo "cuadro-montaje" - ofrece la posibilidad de aplicar directamente la experiencia del montaje al problema de la teoría del encuadre.

Lo mismo sucede en lo que concierna al problema de la teoría de la iluminación. Sentir la iluminación como la colisión de la corriente luminosa con el obstáculo, semejante al rayo de una lanza de incendio golpeando un objeto, o al viento chocando con una silueta - esto debe llevar a una utilización de la iluminación repensada, comprendida como otra cosa bien distinta que el juego como las "brumas" y las "manchas".

Por el momento, uno de estos denominadores comunes es el principio del conflicto:

el principio del contrapunto óptico. (Ya hablaremos en detalle de esto en otra ocasión).

Ahora enseguida, para no olvidarlo: tenemos que resolver aún el problema de un contrapunto mucho más complejo,

a saber el conflicto de la acústica y de la óptica en el cine sonoro (22).

Mientras tanto, volvemos a uno de los conflictos - más interesantes: el conflicto entre los límites - de cuadro y el objeto.

El punto de toma de vistas concebido como materialización del conflicto entre la lógica organizadora del realizador y la lógica inerte del fenómeno, dando en la colisión la dialéctica del atajo cinematográfico.

Sobre este punto, somos mientras tanto impresionistas y estamos desprovistos de principios hasta el hastío.

Y sin embargo, también en esta técnica, existen posiciones de principio estremadamente positivas.

El rectángulo seco encajándose en la extensión -- arriesgada de la naturaleza.

¡Y aquí estamos de nuevo en el Japón!

Puesto que uno de los métodos de la enseñanza del dibujo en la escuela japonesa es en este punto cinematográfico.

Nuestro método de aprender el dibujo:

cogemos una hoja de papel ruso ordinario, con cuatro ángulos. Y le ponemos, sin ni siquiera contar con los márgenes (ilos bordes se vuelven grasientos a fuerza de trabajar aplicadamente!), una aburrida cariátide, un capitel corintio vanidoso o un Dante en escayola (no el prestidigitador, sino el otro - Alighieri, el autor de la Comedia).

Los japoneses actúan de manera inversa. He aquí una rama de cerezo, o un paisaje con veleros.

En este conjunto el alumno recorta en forma cuadrada, o redonda, o rectangular su unidad de composición.

¡Escoge su encuadre!

¡Y cómo estas dos escuelas (la suya y la nuestra) caracterizan las dos tendencias fundamentales que luchan en el cine hoy en día!

Nuestra escuela es el método expirante de la organización espacial del fenómeno delante del objetivo:

desde la "puesta en escena" del episodio hasta la edificación ante el objetivo de verdaderos caos de torre de Babel.

Y los japoneses, es el otro método, "la aprehensión" por la cámara, la organización por ella. Se talla un trozo de realidad por medio de los instrumentos del objetivo.

Es cierto que actualmente, en el momento en que por fin el centro de atención empieza a abandonar la materia cinematográfica en tanto en cuanto para -- remitirse en el cine intelectual a las "deducciones y conclusiones", a los "slogans" que conciernen a la materia, la diferencia entre las dos escuelas pierde su importancia y pueden las dos unirse en paz sintéticamente.

Hace unas ocho páginas, habíamos perdido el proble

ma del teatro como perdemos un caucho en un tran--
vía.

Volvamos de nuevo hacia atrás - a los problemas de los procedimientos del montaje en el teatro japonés, más particularmente en el juego.

El primer ejemplo y el más chocante es evidentemente el procedimiento puramente cinematográfico del "juego sin transiciones".

Al mismo tiempo que la búsqueda extrema de las transiciones mímicas, el japonés utiliza el procedimiento diametralmente opuesto.

En un cierto momento de juego, lo interrumpe. "Los negros" (23) lo ocultan servicialmente, robándole de los ojos del espectador. Y he aquí que aparece bajo un maquillaje nuevo, con una nueva peluca que caracteriza un nuevo estadio de su estado emocional.

Así, en la obra "Narukami" (24), por ejemplo, se realiza el paso de la embriaguez hasta la locura - en casa de Sadanji (25). En corte mecánico. Y mediante el cambio de la combianción (del arsenal) - de las rayas de color sobre el rostro, acentuando aquellas que importan para figurar una intensidad - más alta que la pintura anterior.

Este procedimiento es orgánico para la película. La introducción forzada del juego escalonado de "transición emocional" en una película de la tradición europea obliga al cine, una vez más, a indicar el paso a seguir. Y no obstante el procedimiento del

de conjunto de la agonía era descompuesto así en - "particiones" solo, interpretadas por separado: partición de las piernas, partición de los brazos, partición de la cabeza. Descomposición en secuencias. Con un acortamiento de las alternancias a medida que se acercaba el... desgraciado final - la muerte.



Liberándose así de un naturalismo primitivo por medio de este procedimiento, el actor agarra al espectador "dentro del ritmo", la que convierte no solamente en aceptable, sino aún más, en infinitamente emocionante, una escena en la que la composición general es muestra del naturalismo más consecuente y detallado (sangre, etc.)

juego "troceado" ofrece la posibilidad de construir procedimientos diferentes. La sustitución de un solo rostro que cambia de expresión por una gama de rostros que expresan emociones diferentes - tipología - siempre más expresivas que la superficie demasiado maleable y desprovista de resistencia orgánica del rostro del actor profesional (26).

La desconexión entre los estadios polares de la expresión de los rostros en oposición brutal ha sido utilizada por mí en nuestra nueva película campesina (27). Mediante este recurso obtenemos una mayor agudeza del "juego de duda" alrededor de la centrifugadora. La leche se va a cortar, ¿sí o no? ¿Engaño? ¿Dinero? Aquí, el proceso psicológico del juego de las motivaciones - duda y fe - se descomponen en sus dos extremos: la alegría (certidumbre) y el abatimiento (decepción). Además, todo esto se subraya brutalmente con la luz (de ningún modo justificada por el lugar de la acción). Lo que aporta un aumento notable de la tensión.

Otro rasgo destacable de Kabuki, es el principio del "juego descompuesto". Es así como Shocho, el primero de los papeles femeninos del teatro "Kabuki" en la gira a Moscú, actuaba por medio de los elementos del juego totalmente independientes los unos de los otros interpretando a la joven agonizante en "El escultor de máscaras".

Juego sólo del brazo derecho. Juego de un sólo pie. Juego solo del cuello y de la cabeza. El proceso -

Sin tener ya más distinción entre el problema en el interior del cuadro y el montaje, podemos citar inmediatamente un tercer procedimiento.

El japonés utiliza en su trabajo una cadencia lenta, una disminución de velocidad que no conoce nuestro teatro. La famosa escena de hara-kiri en "Les quarante-sept rōnins" (28). Un grado tal de ralentí no existe en nuestras escenas. Y si en el ejemplo precedente asistimos a la descomposición del encañamiento de movimientos, aquí vemos la descomposición del proceso del movimiento. Zeitlupe (20). Sólo conozco un único caso de utilización válida de este procedimiento técnicamente logrado en el cine e insertándose en un plan de composición coherente. El "Reino bajo el mar" ("Le voleur de Bagdad") (29) o el sueño ("Zvenigora") (30). Más frecuentemente aún, no es más que un juego de pabillos formales y travesuras de la cámara ("El hombre de la cámara") (31). Personalmente, hago alusión a "La caída de la casa Usher" de Epstein. Estados afectivos normalmente interpretados y rodados a cámara lenta, daban una extraordinaria densidad emocional para su disminución de velocidad en la pantalla (según la prensa).

Si se tiene en cuenta el hecho de que para el auditorio, lo atractivo del juego del actor está unido a la imitación de éste por el espectador, podemos fácilmente llevar estos dos ejemplos a una única y misma motivación. La intensidad de la

percepción aumenta, puesto que el proceso de imitación sigue más fácilmente al movimiento descompuesto...

Incluso el aprendizaje del manejo del fusil estaba de lleno en los "motores" más recalcitrantes de -- los reclutas por medio de la descomposición...

Pero el vínculo más interesante es indudablemente aquel que une el teatro japonés con el cine sonoro, cine que debe y puede aprender de los japoneses lo que para él es fundamental: como llevar al común - denominador fisiológico las sensaciones visuales y auditivas. Pero he dedicado a todo esto un artículo en "Jizn iskousstva" (1.928, n°34), y no voy a volver sobre el tema (32).

Así pues, hemos podido mostrar muy brevemente hasta que punto el elemento puramente cinematográfico y su nervio fundamental - el montaje - penetran en las ramas más diversas de la cultura japonesa.

Y solamente el cine cae en el mismo error que el - "izquierdista" Kabuki.

En lugar de llegar a aclarar los principios y la técnica de un juego excepcional del tradicionalismo de las formas feudales de lo que interpretan, - los artistas progresistas del teatro japonés se abalanzan sobre los préstamos del juego blando, sin forma, de nuestros "trapiers" (33). El resultado es deplorable y lastimero. En el campo del cine, el Japón corre igualmente tras los más repugnantes - ejemplos de la mercancía más corriente de desecho

americano y europeo.

Comprender y aplicar su particularidad cultural a su propio cine, iesto es lo que está a la orden del día para el Japón!

¡Camaradas japoneses! ¿Es posible que nos dejéis - al cuidado de hacerlo?

NOTAS: (Obras escogidas, tomo 2, pág. 280-296.)

(1) Escrito en febrero de 1.929, publicado como - prólogo del libro de N. Kaufman "El cine japonés" (1.929); ya aparecido en inglés en "Film Form", en una versión diferente.

(2) En esta época el Japón producía de 800 a 900 - películas por año, pero el verdadero cine japonés no había nacido aún. El artículo de S.M.E. indiscu - tiblemente ha jugado un papel importante en la evo - lución de los cineastas japoneses, en particular de Kinogasa quien ha tenido como ídolo a Eisenstein.

(3) Con respecto al cine intelectual, vease "Pers - pectives" (Cahiers du Cinema n°209).

(4) Haikai (o Hokku) - poema de tres versos (el - primero y el tercero de cinco sílabas, y el segundo de siete). Históricamente fue el comienzo del Tan - ka. Primeramente, canto popular, el Tanka (literal - mente "pequeña canción") se convirtió a partir del siglo VII en la forma clásica de la poesía escrita.

(5) Además de reglas prosódicas, el haikai obedecía a reglas éticas de una armonía que no debía ser al

terada. El alumno de un célebre poeta escribió:

"Una libélula roja. Arrancadle las alas: un pimientito". Muy sorprendido, el maestro se apresuro a corregir el poema: "Un pimiento. Dadle alas. Una libélula roja".

(6) A. Tarkovsky, que cita este fragmento en su artículo "Le Temps empreint", no está de acuerdo con la conclusión de S.M.E. Para él, el valor de un haikai está en "la pureza, la delicadeza y la cohesión de la observación de la vida... ¡Observación pura! Su adecuación, su precisión fuerzan a las personas menos sensibles a sentir la fuerza de la poesía y a percibir la imagen viva captada por el autor".

(7) Sharaku - célebre pintor de estampas y retratista de finales del siglo XVIII. Sus grandes cabezas - una originalidad en su tiempo - sorprendentes por su intensidad.

(8) J. Kurth - historiador de arte alemán, autor de una monografía sobre Sharaku (1.922, Munich).

(9) Actor de teatro No, de finales del siglo XVIII, especializado en papeles de mujer. (El teatro clásico japonés no admitía mujeres en la escena. Estos papeles son interpretados por travestis).

(10) No: palabra china que significa "arte". Define bastante bien esta primera forma del arte teatral japonés, verdadera síntesis de todas las artes del espectáculo: ópera, ballet, pantomima, música instrumental, arte de recitar y teatro propia

mente dicho. Nacido a mitad del siglo XIV, desde el siglo XV el No se fija en su forma definitiva y no evoluciona más.

(11) Alexandre Louria (nacido en 1.902), psicólogo, profesor de la Universidad de Moscú, amigo de S.M.E.

(12) Por "realismo positivista" S.M.E. entiende - la imitación llana e inerte de la naturaleza.

(13) Kabuki - teatro japonés cuyas tradiciones se han desarrollado en los siglos XII - XIII (véase nota 32).

(14) Canción titulada "Ladrillitos", gran éxito popular en los años 20.

(14 bis) Lev Koulechov (nacido 1.899), veterano del cine soviético y su primer teórico.

(15) El 18 de febrero (calendario antiguo) de 1917 la fábrica metalúrgica de Poutilov de Petrogrado - se declaró en huelga. El día 24, los huelgistas eran 200.000. El 25, se politizó: "¡Abajo el zar! ¡Abajo la guerra!". El 26, fue el levantamiento, las barricadas hechas con tranvías volcados. Y el 27 de febrero (12 de marzo) se derrocó al zarismo.

(16) Esta película de Kaulechov donde actuaba Poudovkine fue un total fracaso.

(17) V. Poudovkine fue el alumno, el ayudante, el decorador y el intérprete principal de Koulechov desde 1.922 a 1.925.

(18) Gossoudarstvenny tekhnikoum kinématografii - (Escuela estatal técnica de cinematografía), hoy

V.G.I.K. donde S.M.E. dió clases con breves interrupciones, desde 1.928 a 1.948.

(19) "Serie de Oro rusa" - película de arte, realizada en Rusia antes de la revolución por los productores Khanjonkov y Timan.

(19 bis) ¡Las cosas han cambiado mucho en 40 años!

(20) En alemán en el texto. El término de Zeitlupe, lente aumentadora del tiempo, aplicado al ralentí, ha sido popularizado por Poudovkine, el cual le dedicó varios estudios detallados.

(21) Trétiakovka - museo Trétiakov (pintura rusa); museo Chtchoukine - "Museo de la nueva pintura occidental" en Moscú.

(22) A este respecto léase "El porvenir del film sonoro", manifiesto de S.M. Eisenstein, V. Poudovkine y G. Alexandrov (1.928) aparecido en francés en "Poudovkine" de L. y J. Schnitzer (editorial - Seghers, p. 108-111).

(23) Criados de escena, supuestamente considerados invisibles para los espectadores.

(24) Obra de Tsuuti Hanjuro, uno de los espectáculos más populares del repertorio Kabuki.

(25) Itikawa Sadanji (1.880-1.939), director y actor del teatro Kabuki, una de las personalidades más señaladas del teatro japonés.

(26) ¡Aquí también han cambiado las cosas! En "Alexandre Nevsky" y sobre todo en "Iván el Terrible" S.M.E. utiliza únicamente actores profesionales.

(27) Se trata de "Lo viejo y lo nuevo" ("La línea general", 1.929).

(28) Célebre obra de Takeda Izuno (repertorio Kabuki).

(29) Film de Raoul Walsh (1.924).

(30) Film de Alexandre Dovkenko (diciembre 1.927).

(31) Film de Dziga Vertov (1.929), violentamente criticada hasta sus últimos momentos.

(32) "Choque inesperado", artículo dedicado al Kabuki de gira en Moscú, que anotaba "la igualdad de derechos" entre las imágenes plásticas y las auditivas en el teatro japonés, lo que, según S.M.E., acercaba este arte antiguo a la especificidad cinematográfica.

(33) En el lenguaje de los seguidores de la "tipología", este término insultante designaba a los actores de teatro que interpretaban "con sus tripas" delante de la cámara. (Otro nombre para esto: "exteriorizadores").

