

S. M. Eisenstein: El otro centenario.

Por Xavier Gàrin

Acabamos de celebrar el centenario del cine, un *¿arte?*¹ joven que sigue estando presente en nuestras vidas de forma vigorosa, y no podemos dejar de lado otro centenario: el del nacimiento de un autor que fue alternativa frente a toda una concepción del cine, de la forma de narrar e incluso del concepto de representación. Este centenario marca asimismo el cincuentenario de su muerte.

Serguei Mijailovich Eisenstein nació en Riga, en 1898, y murió en Moscú en 1948. En 1915 ingresó en la universidad de Petrogrado y en 1918 se alistó voluntariamente en el Ejército Rojo donde organizó espectáculos para el frente. Influidor por **Meyerhold**, de quien fue alumno, dedicó varios años al mundo teatral antes de comenzar su carrera cinematográfica. Hombre de amplios conocimientos, que hablaba cuatro idiomas correctamente, teorizó cuantiosamente sobre el cine y el arte en general, pero solamente pudo concluir unos pocos films como consecuencia de la incomprensión del poder hacia su obra.

A su muerte, diría de él **Victor Slovski** :

“Considero a Sergei Eisenstein como el máximo teórico del periodo soviético. Era un director genial. Le tocó ver su trabajo plasmado en una película, pero en realidad era un filósofo y pudo experimentar tanto el milagro como la comprobación del mismo, en los doblajes, en la sucesión de los temas y en el montaje. De una cosa estoy seguro: El arte es temporal, es decir, vive en la actualidad, nace del debate. Para nosotros, los intentos por comprender el momento que estamos atravesando suponen también un intento por contribuir a acelerar el nacimiento del sol. No queríamos limitarnos a describir la

¹ No entraré aquí en la polémica sobre la consideración del cine como arte. En este sentido me permito remitir al texto de WALTER BENJAMIN, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.

vida, sino que tratábamos de contribuir a crear una nueva. Cuando desapareció Eisenstein, se empobreció la vida”.

Ciertamente, **Eisenstein** desarrolló sus enormes capacidades intelectuales en múltiples facetas artísticas, pero lo más importante es que teorizó, dejó escritos que hoy en día nos resultan imprescindibles, y acompañó a esas teorías con una obra cinematográfica que no por reducida resulta menos importante: constató sus tesis.

El cine que hoy podemos ver en las pantallas de las salas que frecuentamos, es fruto de un proceso de maduración, de polémica; nos muestra una realidad representada que puede resultarnos más o menos creíble. Desde la posición de **André Bazin**, hoy tendencialmente triunfante en el cine institucional, y para quien lo esencial era la invisibilidad del montaje, la más pura impresión de realidad, intentando que el cine fuera un reflejo exacto de la vida, hasta la de **Eisenstein**, en el polo opuesto², defendiendo el cine como dialéctica, como transmisor de emociones, como activador, hay un largo camino y al tiempo muy estrecho: El postulado de partida es para ambos la ambigüedad de la realidad. El cine de hoy camina a caballo entre ambas posturas, hace uso de ellas indiscriminadamente, pero durante muchos años se mostraron como irreconciliables.

Intentaremos hablar aquí de **Eisenstein**, de sus teorías, de su cine; de un cine que transmite ideas, además de relatos, de un cine que no tiene escrúpulos en mostrarse como tal, en evidenciar sus mecanismos; del cine como discurso organizado, como un objeto de significación ; pero quizás el espacio no permita dedicar las palabras suficientes para reivindicar en su valía el sentido de la obra de este genio de nuestro tiempo.

El triunfo de la concepción cinematográfica de **Griffith**, como bastión del cine clásico, no es casual. Tanto la evolución del cine de los orígenes hacia el *Modo de*

² Quizás cabría matizar ese *polo opuesto*, que necesariamente habría que adjudicar a **Lev Kuleshov** y a **Dziga Vertov**: No hay que olvidar que para **Eisenstein** no se niega la existencia de una realidad, a la

Representación Institucional (MRI), desde el punto de vista de la industria, como los escritos de los primeros teóricos, **Riccio Canudo** y **Hugo Münsterberg**, apuntaban ya hacia la dimensión del cine como Arte y hacia el *viaje inmóvil* (concepto posteriormente desarrollado por **Noël Burch**). El asentamiento del MRI hacia 1915 puede considerarse como un triunfo de la burguesía, que consigue estabilizar la estructura cinematográfica tanto en lo que se refiere a contenidos como al lenguaje utilizado, una vez generada la infraestructura necesaria de producción, distribución y exhibición. La *diferencia* del cine de los orígenes se había visto como carencia.

Podemos observar, mediante un cuadro comparativo, las características de ambos tipos de discurso cinematográfico:

Modo de representación primitivo (MRP)	Modo de representación institucional (MRI)
<i>Frontalidad</i>	<i>Supresión de la frontalidad</i>
<i>Exterioridad</i>	<i>Uso de planos cercanos y de detalle</i>
<i>Platitud visual</i>	<i>Mejoras técnicas (luz y objetivos)</i>
<i>Autarquía</i>	<i>Continuidad</i>
<i>Distancia</i>	<i>Proximidad</i>
<i>Imagen centrífuga</i>	<i>Imagen centrípeta</i>
<i>Falta de cierre</i>	<i>Clausura</i>

No es en modo alguno inocente la historia del cine construida. **Griffith** llegará hasta nosotros como el gran creador capaz de poner en marcha el modo de representación adecuado a su época y a su público, pero no podemos olvidar que han sido numerosos los autores *silenciados* que apuntaban en sus obras posibilidades alternativas para la construcción del lenguaje cinematográfico (pensemos en **Lois Weber** y su film *Suspense*, de 1913, por ejemplo).

Tenemos, en consecuencia, una representación basada en la verosimilitud, a su vez basada en la identificación por parte del espectador de experiencias y sensaciones,

que tiende (la de la revolución), mientras que en el caso de los autores citados la misma realidad es una ficción, un constructo.

que precisa de un relato (enunciado). El objetivo del MRI es, paradójicamente, generar un *espacio habitable* (en términos de **Noël Burch**) que haga posible el *viaje inmóvil* del espectador, haciendo uso de una radical fragmentación de los distintos elementos (fotogramas, planos, escenas, secuencias) que deben visualizarse como una continuidad inequívoca donde la enunciación no debe ser notada (hace como que desaparece y para ello utiliza el *raccord*, como sutura en el montaje). Con ello se pretende un doble objetivo: asegurar la implicación del espectador mediante un proceso de identificación-proyección, y vehicular contenidos implícitos de un imaginario colectivo: una forma de entender el mundo, la vida y las relaciones interpersonales (objetivo ideológico).

Para **Eisenstein** la destrucción de la perspectiva habitual constituyó el procedimiento fundamental de construcción. Asimiló la composición en profundidad de la imagen desde su primera película, pero su importancia fue creciendo progresivamente aproximándose al estilo que más tarde había de utilizar **Orson Welles**. **Eisenstein** propuso la sustitución del concepto de plano por el de *fragmento* (lugar de residencia de elementos como luz, movimiento, contraste, duración, que son combinables de acuerdo con principios formales). En un primer momento abogó por una *teoría del conflicto*, y, posteriormente, se inclinó por un *montaje polifónico*³. Para **Eisenstein** el montaje debía ser colisión, conflicto, que con la llegada del sonoro haría posible un enfrentamiento óptico-acústico que permitiría una *cuarta dimensión fílmica*, oponiendo a los conceptos de *Oigo*, *Veo*, el más específico de *Siento*.

Trabajó esencialmente sobre el concepto de montaje (sin olvidarlo en el seno del plano o *principio de montaje*). Basando su teoría en el *montaje de atracciones*, consistente en someter al espectador al efecto de una acción psicológica y sensorial

³ Lo que nos obliga a una referencia inequívoca hacia **Mijail Bajtin**

mediante elementos capaces de producir un choque emotivo, **Eisenstein** estableció cinco métodos de montaje:

- **Métrico.** Se basa en la longitud absoluta de los fragmentos, que se siguen de acuerdo con su medida en una fórmula correspondiente a un compás de música. La realización consiste en la repetición de tales compases. Se obtiene la tensión por aceleración mecánica al acortar los fragmentos. En este tipo de montaje el contenido dentro del armazón del fragmento está subordinado a la absoluta longitud de dicho fragmento. Se establece una relación *MOTIVO-FUERZA*
- **Rítmico.** Afinidad elástica de las longitudes efectivas partiendo del contenido y movimiento en el cuadro para la longitud de los fragmentos. Se obtiene la tensión formal por medio de la aceleración al acortar los fragmentos no sólo en concordancia con el plan fundamental sino violándolo. Se establece una relación *PRIMITIVO-EMOTIVA*
- **Tonal.** El movimiento es percibido en un sentido más amplio. El montaje se basa en el sonido emocional del fragmento, el tono general. Junto al tono dominante opera una base rítmica, lo que eslabona la construcción de la secuencia, un montaje rítmico por debajo de un montaje tonal. Se establece una relación *MELODICO-EMOTIVA*
- **Armónico.** El más desarrollado. Cálculo colectivo de todos los requerimientos de cada fragmento. Esta característica eleva la impresión de una coloración melódicamente emocional hasta una percepción directamente fisiológica. Se establece una relación de *FUERZA MOTRIZ*.

Estos métodos de montaje se constituyen en *construcciones de montaje* cuando entran en colisión unos con otros. La transición de lo métrico a lo rítmico se efectúa en el

conflicto entre la longitud de la toma y el movimiento dentro del cuadro; el montaje tonal proviene del conflicto entre los principios rítmicos y tonales del fragmento; el armónico, resulta del conflicto entre el tono principal y la armonía. Este conflicto ha de resolverse dentro del montaje, no puede constituirse en una categoría del mismo.

- ***Intelectual***. Sonidos y armonías de una especie intelectual: Conflicto, yuxtaposición de las imágenes, acompañadas de influencias intelectuales. Será el cine capaz de construir una síntesis de ciencia, arte y militancia de clase. Se establece una relación de *ARMONIA INTELECTUAL*.

Por su parte, analizando el cine de **Eisenstein**, **Roland Barthes** establece tres niveles de sentido: ***Un nivel informativo***, que es el de la comunicación, el del “mensaje”; ***un nivel simbólico***, que se encuentra a su vez estratificado: hay un *simbolismo referencial* y un *simbolismo diegético*, incluso un *simbolismo eisensteniano*; también hay un *simbolismo histórico*⁴. Este segundo nivel, en su conjunto, es el de la significación; su modo de análisis sería una semiótica abierta a las ciencias del símbolo (psicoanálisis, economía, dramaturgia). Pero hay un ***tercer sentido*** que es un ***apresamiento poético***. Por oposición a los dos primeros niveles, el de la comunicación y el de la significación, este tercer nivel es el de la ***significancia***⁵: Esta palabra tiene la ventaja de referirse al campo del significante (y no de la significación) y de alcanzar una semiótica del texto.

El sentido simbólico es intencional, es lo que ha querido decir el autor; busca al destinatario del mensaje. Es de una evidencia cerrada. Es un ***sentido obvio***. Se presenta de forma totalmente natural a la mente. El otro sentido, el tercero, es un ***sentido obtuso***; supone abrir el campo del sentido totalmente, infinitamente. El sentido obtuso parece

⁴ Se basa **Barthes** en la secuencia del bautismo de oro del príncipe Iván.

⁵ Expresión formulada por primera vez por **Julia Kristeva**, que hace suya **Barthes**

desplegarse más allá de la cultura, del saber, de la información: analíticamente, tiene algo de irrisorio, porque abre a la infinitud del lenguaje.

El arte de **Eisenstein** no es polisémico, escoge el sentido, lo impone, lo domina. El decorativismo de **Eisenstein** tiene una función económica: Profiere la verdad. La estética eisensteiniana no constituye un nivel independiente: Forma parte del sentido obvio, y el sentido obvio es siempre la revolución.

El sentido obtuso conlleva una determinada emoción que designa simplemente aquello que se ama, aquello que se quiere defender; es una emoción-valor, una evaluación. La belleza puede sin duda jugar como un sentido obtuso. *El sentido obtuso es un significante sin significado*. El tercer sentido estructura de otra forma al film sin subvertir la historia y por ello mismo es a su nivel, y solo a su nivel, cuando aparece finalmente *lo fílmico*. Lo fílmico es aquello que no puede ser descrito, es la representación que no puede ser representada; comienza solamente allí donde cesan el lenguaje y el metalenguaje articulado. **Barthes** halla este tercer sentido en **Eisenstein** exclusivamente, en algunos fragmentos de sus films, en fotogramas muy concretos⁶.

Todo lo anterior deja ver bien a las claras la importancia del cine de **Eisenstein** y nos plantea un gran interrogante: ¿Cómo hubiera sido hoy el cine si se hubiera producido un encuentro entre estas teorías y la visión industrial-comercial de **Griffith**, a la que responde casi en su totalidad el actual cine comercial?. La consolidación del cine comercial sólo enfrentaría crisis como resultado de los movimientos renovadores europeos: *Neorrealismo, nouvelle vague, free cinema, deconstruccionismo*, etc. En todos estos brotes de rebelión, hay alternativas y una gran presencia de las teorías que en otro tiempo fueron el estandarte de la ruptura : **Eisentein, Kuleshov, Vertov**, y otros

⁶ Estas reflexiones corresponden al texto reseñado en la bibliografía, *El tercer sentido*, que me he permitido resumir lo más brevemente posible.

autores esenciales. Ahora bien, no nos engañemos, la vitalidad del discurso hegemónico del cine comercial viene determinada por toda una infraestructura industrial que controla desde la producción hasta la exhibición y que solamente tolera como expresiones minoritarias cualquier tipo de desviaciones de la norma (que marca). Ese discurso, homogeneizador, hace que nos encontremos con un plus de sentido que se incorpora deliberadamente al modo de representación mediante la invisibilidad del montaje. El espectador es guiado, pero, al mismo tiempo, *desea ser guiado*, hace uso de códigos previamente instituidos que le permiten dejar libre su subjetividad a sabiendas del regreso a una situación de partida que no es cuestionada. La representación queda íntimamente ligada a un mundo conocido, más que real, que actúa dialécticamente con respecto al mundo real: ofrece pautas de identificación, de comprensión y relación.

Es la competencia interpretativa del espectador la que permite hacer suyo ese espacio cinematográfico; una competencia que se ha formado y consolidado a lo largo del tiempo precisamente por la reiteración de códigos y géneros de un lenguaje que se ha ido desarrollando paralelamente a su conocimiento implícito. El cine genera espacios que el espectador es capaz de situar mentalmente, bien mediante un paso previo de mostración (un plano de situación) o bien por un paulatino proceso de aditamento de sus partes; reescrito mentalmente por el espectador, ese espacio es brutalmente fragmentado por el discurso cinematográfico pero no sentido así por la mirada omnisciente que viaja desde la butaca inmóvil a través de la pantalla, sentida a su vez como móvil. La polémica sobre la referencialidad en el cine no se ha cerrado, ni mucho menos; para muchos autores el cine es un reflejo de la realidad, y para otros muchos se trata de una apariencia que lleva en sí misma una carga ideológica (que antes denominábamos plus de sentido).

El tipo de cine representado por el MRI, hegemónico, parte de una concepción abiertamente idealista que hace uso de la ficción como mecanismo metafórico de visión

de mundo, pero de mundo real. Es decir, el mundo referenciado es el nuestro, el del espectador en la sala, aunque se encuentre ante un film de ciencia-ficción e incluso si el reconocimiento de *lo real* es aparentemente nulo. Es el mundo real porque toda conexión diegética va vinculada necesariamente a él y, mientras actúe el borrado enunciativo, el proceso identificativo progresará.

Eisenstein nos ha enseñado que es posible un cine que manifieste abiertamente sus intenciones, que no pretenda engañarnos con la *ilusión de realidad*. Haciendo uso de efectos de *extrañamiento* (*ostranenie*), el espectador puede y debe ser interpelado por la pantalla, puede emocionarse y al mismo tiempo ser dueño del destino de su sentir, de su propia dirección de lectura. Este centenario nos permite volver la mirada hacia algo que pudo ser y que, pese a todo, merece la pena seguir intentando; pero, sobre todo, hacia el hombre que fue capaz de ver en el cine algo más que espectáculo, algo más que arte, algo más que industria, algo más que imagen... y todo ello a un tiempo.

Nota: Parte de esta reflexión tiene su origen en un trabajo previo llevado a cabo en la Universidad de Valencia sobre las Teorías del Montaje de S.M. Eisenstein, fruto del cual se generó un vídeo de 75 minutos de duración con extractos de los textos y films de Eisenstein. En dicho vídeo colaboraron Jose María Crespo Bravo, Sandra Ferrandis Bernabé, Lucía Gironés Calatayud, Yolanda Guevara Torrero y Esther Herranz Geld, por lo que es de justicia mencionarles. Existe copia en formato Betacam en la Filmoteca Canaria de Santa Cruz de Tenerife.

Filmografía de S. M. Eisenstein:

Kinodnevnik Glumova (1923). Cortometraje desaparecido.

La huelga (1924)

El acorazado Potemkim (1925)

Octubre (1928)

La línea general (Lo viejo y lo nuevo) (1929)

Sturm Uber La Sarraz (1929). (Cortometraje que no llegó a montarse y cuyo negativo se perdió)
¡Que viva México! (1931)
El prado de Bhezin (1935)
Alexander Nevski (1938)
Iván el Terrible (1945-1958). (En dos partes : Iván el Terrible y La conjura de los Boyardos)

Bibliografía consultada:

- ARISTARCO, GUIDO:** *Eisenstein. Tragedia atea*. Fernando Torres Editor. Valencia. 1976.
- BARTHES, ROLAND:** “El tercer sentido”, en *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Fernando Torres Editor. Valencia. 1976.
- BURCH, NOËL:** *Praxis del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos. 1972 [1969]
- BURCH, NOËL:** *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra. 1995
- CEBRIÁN HERREROS, M:** *Fundamentos de la teoría y técnica de la información audiovisual*. Madrid. Alhambra Universidad. 1988. Pág. 426-430.
- EISENSTEIN, S.M.:** *El sentido del cine*. Siglo XXI. México. 1986.
- EISENSTEIN, S.M.:** *Reflexiones de un cineasta*. Lumen. Barcelona. 1970.
- EISENSTEIN, S.M.:** *Teoría y técnica cinematográficas*. Rialp. Madrid. 1959.
- EISENSTEIN, S.M.:** “El montaje de atracciones”, en *Textos y manifiestos cinematográficos*. Cátedra. Madrid. 1989.
- EISENSTEIN, S.M.:** “Métodos de montaje”, en *Textos y manifiestos cinematográficos*. Cátedra. Madrid. 1989.
- IVANOV, V.:** “Eisenstein y la lingüística estructural moderna”, en *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Fernando Torres Editor. Valencia. 1976.
- MITRY, JEAN:** “Sobre un lenguaje sin signos”, en *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Fernando Torres Editor. Valencia. 1976.
- PIERRE, SILVIE:** “Elementos para una teoría del fotograma”, en *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Fernando Torres Editor. Valencia. 1976.
- RÉDA BENSMAÏA** *El cine como operador de análisis*. Revue Surfaces. Brown University. Providence - Rhode Island U.S.A. [Surface Page d’Acceuil/Home Page]
- ROMAGUERA/ALSINA:** *Textos y manifiestos cinematográficos*. Cátedra. Madrid. 1989
- SÁNCHEZ BIOSCA, V.:** *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca. Valencia.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS:** *Pensar la imagen*. Madrid. Cátedra. 1995.