

## S. M. Eisenstein: El cine que pudo ser.

*Por Xavier Gàrin*

Acabamos de celebrar el centenario del cine, un *¿arte?*<sup>1</sup> joven que sigue estando presente en nuestras vidas de forma vigorosa, y no podemos dejar de lado otro centenario: el del nacimiento de **Serguei Mijailovich Eisenstein**, 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.

**Eisenstein** desarrolló sus enormes capacidades intelectuales en múltiples facetas artísticas, pero lo más importante es que teorizó, esencialmente sobre el montaje, 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 opuesto<sup>2</sup>, 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.

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 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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

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.

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 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**.

¿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

---

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

alternativas y una gran presencia de las teorías que en otro tiempo fueron el estandarte de la ruptura : **Eisentein, Kuleshov, Vertov**, y otros 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.