

el Kabuki con una brillantez extrema por lo inesperado, se realiza *negativamente*.

*Karakuri-musume* es una farsa melodramática. Comienza a la manera de Monty Banks y termina con una melancolía inverosímil, y durante largos intervalos se fragmenta criminalmente en ambas direcciones.

El esfuerzo por atar estos elementos opuestos por lo general es una de las tareas más difíciles.

Incluso un maestro como Chaplin, cuya fusión de los elementos opuestos en *El chico* es inmejorable, en *La quimera del oro* fue incapaz de balancearlos. El material se deslizaba de un plano a otro. Pero en *Karakuri-musume* se produce una ruptura total.

Como siempre, el eco, la unión inesperada, se encuentra únicamente en los extremos polares. El arcaísmo de las "provocaciones" al sentido no diferenciadas del Kabuki por una parte, y por otra el apogeo del *pensamiento de montaje*.

El pensamiento de montaje —la cumbre de una forma de sentir y resolver el mundo "orgánico" diferenciadamente— también es realizado por una máquina-instrumento que actúa de una manera matemáticamente perfecta.

Evocando las palabras de Kleist, tan afín al teatro Kabuki, nacido de las marionetas:

... [la gracia] se manifiesta mejor en esa estructura del cuerpo humano que no tiene la más mínima conciencia, o que tiene una conciencia infinita —es decir, en el títere mecánico, o en el dios.<sup>12</sup>

Los extremos se encuentran. . .

No se gana nada con quejarse de la falta de alma del Kabuki o, aún peor, con decir que la actuación de Sadanji es una "confirmación de la teoría de Stanislavski". O en buscar lo que "Meyerhold no ha robado aún".

Más bien *¡aclamemos la unión que hay entre el Kabuki y el cine sonoro!*

[1928]

<sup>12</sup> Heinrich von Kleist, "Über das Marionettentheater", traducido al inglés por Eugene Jolas, en *Vertical*, Nueva York, Gotham Book Mart, 1941.

## EL PRINCIPIO CINEMATOGRAFICO Y EL IDEOGRAMA

Es una hazaña a la vez rara y maravillosa el haber escrito un panfleto sobre algo que en realidad no existe. Por ejemplo, no hay cine sin cinematografía. No obstante, el autor del panfleto que precede a este ensayo<sup>1</sup> ha logrado escribir un libro sobre el *cine* de un país que no tiene *cinematografía*. Sobre el cine de un país que tiene, en su cultura, un número infinito de rasgos cinematográficos esparcidos por todas partes con una sola excepción: su cine.

Este ensayo es sobre los rasgos cinematográficos de la cultura japonesa que están fuera del cine japonés y está tan distante del panfleto precedente como los rasgos cinematográficos lo están del cine japonés.

El cine es: tantas corporaciones, tales y tales vuelcos del capital, tales y tales estrellas, tales y tales dramas.

La cinematografía es en primer lugar y sobre todo, montaje.

El cine japonés está perfectamente bien equipado con corporaciones, actores y relatos. Pero no tiene la menor idea sobre montaje. Y no obstante, el principio de montaje puede encontrarse como un elemento básico de la cultura representacional japonesa.

En la escritura —ya que la escritura japonesa es primordialmente representacional.

El jeroglífico.

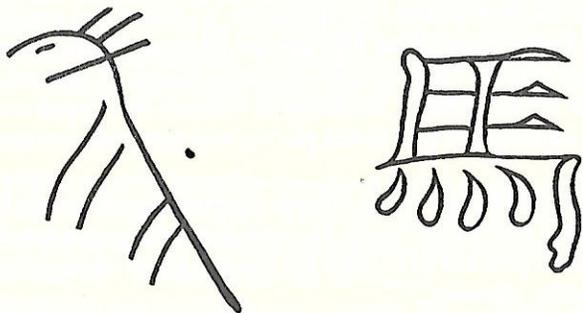
La imagen naturalista de un objeto tal y como lo dibujara la artística mano de Ts'ang Chieh 2 650 años antes de nuestra era se vuelve ligeramente formal y, con sus 539 compañeros, constituye el primer "contingente" de jeroglíficos. Grabado con un punzón colocado en un pedazo de bambú, la figura de un objeto tenía un parecido total con el original.

Pero entonces, al final del siglo tercero, se inventó el pincel. En el siglo primero después del "gozoso evento" (A.D.), el papel. Y por último, en el año 220, la tinta china.

<sup>1</sup> El ensayo de Eisenstein fue publicado originalmente como "epílogo" al panfleto de N. Kaufman, *Japanese cinema*, Moscú, 1929.

Toda una revolución. Una revolución en dibujo. Y el jeroglífico, después de haber sufrido no menos de catorce diferentes estilos de escritura en el curso de la historia, cristalizó en su forma actual. Los medios de producción (pincel y tinta china) determinaron la forma.

Las catorce reformas tuvieron su influencia. Este es el resultado



En el jeroglífico fieramente retozón *ma* (caballo) ya resulta imposible reconocer los rasgos del caballito parado patéticamente en sus patas traseras, de acuerdo con el estilo de escritura de Ts'ang Chieh, tan conocido gracias a los bronces de la antigua China.

Pero que descanse en paz este caballito, junto con otros 607 símbolos *hsiang cheng* restantes, la más antigua categoría sobreviviente de jeroglíficos.

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

El hecho es que la copulación (tal vez sería mejor decir la combinación) de dos jeroglíficos de la serie más simple habrá de ser considerada no como su suma, sino como su producto, es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado; cada uno, separadamente, corresponde a un *objeto*, a un hecho, pero su combinación corresponde a un *concepto*. De jeroglíficos separados que han sido fundidos proviene el ideograma. De la combinación de dos "representables" se logra la representación de algo gráficamente irrepresentable.

Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan "llorar"; la imagen de una oreja cerca del dibujo de una puerta = "escuchar";

un perro + una boca = "ladrar";

una boca + un niño = "gritar";

una boca + un pájaro = "cantar";  
un cuchillo + un corazón = "pena", y así sucesivamente.<sup>2</sup>  
¡Esto es montaje!

En efecto. Es exactamente lo que hacemos en el cine: combinar tomas que son *representativas*, únicas en su significado, neutrales en su contenido, dentro de contextos y series *intelectuales*.

En toda exposición cinematográfica éste es un medio y un método inevitable y, en una forma purificada y condensada, el punto de partida del "cine intelectual".

Ideal para un cine que busca el máximo laconismo para la representación visual de conceptos abstractos.

Y es por eso que alabamos el método del tan largamente lamentado Ts'ang Chieh como el primer paso en este camino.

Hemos mencionado el laconismo. El laconismo nos proporciona la transición a otro punto. Japón posee la forma más lacónica de poesía: los *haikai* (que aparece a principios del siglo XIII y que hoy es conocido como "haikú" o "hokkú") y la *tanka*, anterior incluso (se cree mitológicamente que fue creada junto con el cielo y la tierra).

Ambas formas no son sino jeroglíficos que han sido traspuestos a frases. De tal manera que su calidad se valora por su caligrafía. El método para su resolución es completamente análogo a la estructura del ideograma. Así como el ideograma proporciona un medio para la impresión lacónica de un concepto abstracto, el mismo método, cuando se traspone a la exposición literaria, da lugar a un laconismo idéntico de una fantasía precisa.

Este método, aplicado a la colisión de una combinación austera de símbolos, da como resultado una escueta definición de conceptos abstractos. Si el mismo método se expande en el lujo de un grupo de combinaciones verbales ya formadas, se amplía hasta alcanzar el esplendor de un efecto *imaginista*.

El concepto es una fórmula desnuda; su adorno (la expansión mediante material adicional) transforma la fórmula en una imagen: una forma terminada.

Exactamente, aunque a la inversa, como un proceso de pensamiento primitivo, el pensamiento imaginista, desplazado a un grado definido, llega a convertirse en un pensamiento conceptual.

Pero veamos algunos ejemplos.

El *haikú* es un bosquejo impresionista concentrado:

<sup>2</sup> Jean Pierre Abel Rémusat, *Recherches sur l'origine et la formation de l'écriture chinoise*, París.

Un cuervo solitario  
en una rama desnuda,  
una tarde de otoño.

BASHŌ

¡La luna resplandece!  
Lanza la sombra de las ramas del pino  
sobre las esteras.

KIKAKU

Sopla la brisa de la tarde.  
Las ondas del agua  
contra las patas de la garza.

BUSON

La aurora se levanta.  
Rodean al castillo  
gritos de ánades salvajes.

KYOROKU

La *tanka*, más antigua, es ligeramente más larga (por dos líneas):

Tú, faisán de los montes,  
arrastras tus largas plumas  
por la ladera boscosa,  
largas parecen como mis noches,  
solo y sin sueño.

HITOMARO [?]

Desde nuestro punto de vista, éstas son frases de montaje. Listas de tomas. La simple combinación de dos o tres detalles de tipo material proporciona una representación perfectamente acabada de otro tipo: psicológico.

Y si los bordes finamente terminados de los conceptos definidos intelectualmente que están formados por los ideogramas combinados aparecen borrosos en estos poemas, en *calidad emocional* han florecido de una manera inconmensurable. Se debe observar que la emoción va dirigida al lector, ya que, como lo ha dicho Yone Noguchi, "son los lectores quienes hacen de la imperfección del *haikú* una perfección del arte".<sup>3</sup>

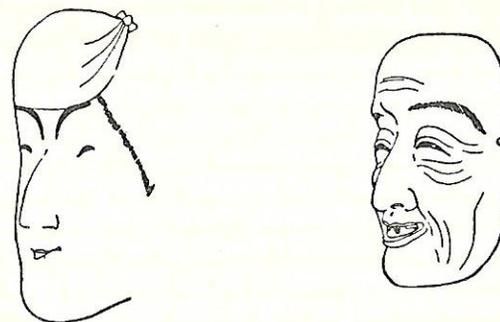
En la escritura japonesa no es seguro si el aspecto predominante es un sistema de caracteres (denotativo) o una creación inde-

<sup>3</sup> Yone Noguchi, *The spirit of Japanese poetry*, Londres, John Murray, 1914, p. 53.

pendiente de dibujos lineales (descriptivo). En cualquier caso, el ideograma, que nace del apareamiento de la descripción con el método, y de lo denotativo con el propósito, siguió ambas líneas (no de manera consecutiva históricamente, sino consecutivamente en principio en las mentes de quienes desarrollaban el método).

No sólo la línea denotativa siguió hasta la literatura, como lo hemos mostrado con la *tanka*, sino que el mismo método exactamente (en su aspecto descriptivo) opera también en los ejemplos más perfectos del arte pictórico japonés.

Sharaku —creador de los más finos grabados del siglo XVIII, y especialmente de una inmortal galería de retratos de actores—, el Daumier japonés, es casi desconocido para nosotros. Los rasgos característicos de su trabajo fueron analizados apenas en nuestro siglo. Uno de los críticos, Julius Kurth, cuando discute la cuestión de la influencia de Sharaku en la escultura traza un paralelo entre su retrato de madera del actor Nakayama Tomisaburō y una máscara antigua del teatro semirreligioso Nō, la máscara de un Rozo.



Ambas caras, tanto la del grabado como la de la máscara, tienen una *expresión* idéntica. . . Los rasgos y volúmenes están también dispuestos de manera semejante, aunque la máscara representa a un viejo sacerdote, y el grabado a una joven mujer. Esta relación es asombrosa, pese a que ambas obras, aparte de lo anterior, son totalmente disímiles; esto es en sí una demostración de la originalidad de Sharaku. Mientras que la máscara tallada fue elaborada con proporciones anatómicas completamente precisas, las proporciones del retrato grabado son simplemente imposibles. El espacio entre los ojos tiene una anchura que se burla de todo buen sentido. La nariz es casi el doble de larga en relación con los ojos, como no osaría serlo una nariz cualquiera, y la barbilla no tiene ninguna relación con la boca; las cejas, la boca y todos los rasgos están completamente fuera de proporción. *Esta observación se puede hacer sobre todas las grandes cabezas de Sharaku*. Que el artista no estuviera consciente de que todas las proporciones son inco-

rectas está, por supuesto, descartado. Fue con una conciencia total que redujo la normalidad y aunque el dibujo de los rasgos separados depende de un naturalismo concentrado severamente, ha subordinado sus proporciones a consideraciones puramente intelectuales. *Utilizó la esencia de la expresión psíquica como norma para las proporciones de los rasgos por separado.*<sup>4</sup>

¿Acaso no es este proceso el del ideograma, al combinar la "boca" independiente y el símbolo disociado de "niño" para que conformen la expresión del "grito"? ¿No es exactamente lo mismo que hacemos nosotros en el cine transitoriamente, al igual que Sharaku lo hace en la simultaneidad, cuando provocamos una desproporción monstruosa de las partes de un evento que fluye normalmente y que súbitamente se desmembra en un "primer plano de unas manos que asen algo", "planos medios de la lucha", y un "primer plano descomunal de los ojos desorbitados", haciendo una desintegración del montaje del evento en varios planos y cuando se hace un ojo el doble de grande que la figura normal de un hombre? Al combinar estas incongruencias monstruosas volvemos a recoger el evento desintegrado en un todo, pero según *nuestra* visión; según el tratamiento de nuestra relación con el evento.

La descripción desproporcionada de un hecho nos parece, desde el principio, orgánicamente natural. El profesor Luriya, del Instituto Psicológico de Moscú, me mostró un dibujo hecho por un niño de "cómo se enciende una estufa". En él todo está representado con una exactitud pasable y con gran minuciosidad. La leña. La estufa. La chimenea. Pero ¿qué son esos zigzag en el enorme rectángulo central? Resultan ser fósforos. Tomando en cuenta la crucial importancia de los fósforos para el proceso descrito, el niño les asigna una escala apropiada.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Julius Kurth, *Sharaku*, Munich, R. Piper (2a. ed.), 1922, p. 78-79. El grabado Sharaku citado aquí es el número 24 en el catálogo de Harold G. Henderson y Louis V. Le-doux, *The surviving works of Sharaku*, publicado por E. Weyhe para la Sociedad de Estudios Japoneses, 1939.

<sup>5</sup> Es posible trazar esta tendencia particular desde su más antigua, casi prehistórica, fuente ("... en todo arte ideacional, a los objetos se les asigna el tamaño de acuerdo con su importancia; el rey es dos veces mayor que sus súbditos, o un árbol es de la mitad del tamaño de un hombre si se trata sólo de hacernos saber que la escena es a la intemperie. Algo de este principio del tamaño según el significado persistió en la tradición china. El discípulo favorito de Confucio parecía un niño junto a él, y la figura más importante de cualquier grupo era por lo general la mayor" [George Rowley, *Principles of Chinese painting*, Princeton University Press, 1947, p. 56], merced al mayor desarrollo del arte chino, pariente de las artes gráficas japonesas: "... la escala natural siempre tuvo que ceder ante la escala pictórica. ... el tamaño según la distancia no si-

La representación de objetos en sus proporciones verdaderas (absolutas) es, por supuesto, sólo un tributo a la lógica formal ortodoxa. Una subordinación a un orden inviolable de cosas.

Tanto en pintura como en escultura se produce una vuelta periódica e invariable a los períodos en que se establece el absolutismo, desplazando la expresividad de la desproporción arcaica por "tablas de piedra" de una armonía oficialmente decretada.

El realismo absoluto no es, en manera alguna, la forma correcta de la percepción. Simplemente es la función de una cierta forma de estructura social. De acuerdo con una monarquía estatal, se implanta una uniformidad estatal en el pensamiento. Un tipo de uniformidad ideológica que puede desarrollarse pictóricamente en el rango de los colores y diseños de los regimientos de guardias. . .

De esta manera hemos visto cómo el principio del jeroglífico —"denotación por descripción"— se parte en dos: a lo largo de la línea de su propósito (el principio de "denotación") en los principios de la creación de imágenes literarias; a lo largo de la línea de su método para alcanzar su propósito (el principio de "descripción"), en los deslumbrantes métodos de expresividad utilizados por Sharaku.<sup>6</sup>

De ahí que, así como las dos alas extendidas de una hipérbola se encuentran, como se dice, en el infinito (aunque nadie haya visitado nunca tan distante región), así el principio de los jeroglíficos, separándose infinitamente en dos partes (de acuerdo con la función de los símbolos), inesperadamente se vuelve a unir después de esta separación en una cuarta dimensión: el teatro.

Separados por tanto tiempo, nuevamente se encuentran presentes —en la alborada del drama— en una forma *paralela*, en un curioso dualismo.

El *significado* (denotación) de la acción se percibe por el relato del *Jōruri* mediante una voz detrás del escenario; la *representación* (descripción) de la acción la efectúan silenciosas marionetas en el escenario. Junto con una manera específica de

guió jamás las leyes de la perspectiva geométrica sino las necesidades del diseño. Los rasgos del primer plano podían ser disminuidos para evitar la obstrucción y el destaque excesivo, y los objetos distantes, que eran demasiado diminutos para contar pictóricamente, podían ser agrandados para que actuaran como contrapunto del plano medio o del primer plano" [*ibid.*, p. 66].

<sup>6</sup> Ha sido James Joyce quien desarrolló en *literatura* la línea descriptiva del jeroglífico japonés. Cada palabra del análisis que hace Kurth de Sharaku puede ser aplicada, sencilla y atinadamente, a Joyce.

movimiento este arcaísmo llegó también hasta el antiguo teatro Kabuki. En la actualidad se le conserva, como un método parcial, en el repertorio clásico (en donde ciertas partes de la acción se narran desde atrás del escenario mientras el actor hace la mímica).

Pero esto no es lo importante. El hecho fundamental es que dentro de la técnica de actuación misma, el método ideográfico (montaje) ha sido incorporado en las formas más interesantes.

Antes de discutir esto, no obstante, permitámonos el lujo de una digresión acerca de la toma, para abordar de una vez por todas la debatida cuestión de su naturaleza.

Una toma. Un trozo de celuloide. Un pequeño rectángulo en el cual está contenido de alguna manera un trozo de evento.

“Una vez pegadas, estas tomas constituyen el montaje. ¡Cuando se hace con un ritmo adecuado, *naturalmente!*”.

Esto, más o menos, es lo que enseña la antiquísima escuela de cine, que canturreaba:

Tornillo a tornillo,  
ladrillo a ladrillo...

Kuleshóv, por ejemplo, escribe incluso con un ladrillo:

Si se tiene una idea-frase, una partícula de la historia, un eslabón de toda la cadena dramática, esa idea, entonces, deberá ser acumulada y expresada por tomas-clave, igual que los ladrillos.<sup>7</sup>

“La toma es un elemento del montaje. El montaje es un conjunto de estos elementos.” Éste es uno de los análisis falsos más perniciosos que hay.

Aquí, la comprensión del proceso como un todo (conexión, toma-montaje) se deriva sólo de indicaciones externas sobre cómo fluye (un trozo pegado a otro). Por lo tanto sería posible, por ejemplo, llegar a la bien conocida conclusión de que los tranvías existen para ponerlos atravesados en las calles. Una deducción enteramente lógica si uno se limita a las indicaciones externas de la función que desempeñaron durante la lucha callejera en Rusia en febrero de 1917. Pero la concepción materialista de la historia lo interpreta de otra manera.

Lo peor es que un enfoque de este tipo yace, igual que un gigantesco tranvía, a través de las potencialidades de un desarrollo formal. Un enfoque tal invalida el desarrollo dialéctico y lo

<sup>7</sup> Liev Kuleshóv, *Iskusstvo Kino*, Leningrado, 1929.

condena a uno a una evolución que se va “perfeccionando”, en la medida en que no permite la sustancia dialéctica de los acontecimientos.

A la larga, tal evolucionismo conduce, mediante el refinamiento, a la decadencia o, por otro lado, a un irse marchitando debido al estancamiento de la sangre.

Por extraño que parezca, una melodiosa prueba de ambas eventualidades descorazonadoras, simultáneamente, es el último filme de Kuleshóv, *Feliz canario* (1929).

La toma en manera alguna es un *elemento* del montaje.

La toma es una *célula* de montaje.

Así como las células forman con su división un fenómeno de otro orden, el organismo o el embrión, así del otro lado del salto dialéctico de la toma, está el montaje. ¿Con qué, entonces, se caracteriza al montaje y, consecuentemente, a su célula, la toma?

Con un choque. Con el conflicto de dos trozos en oposición. Con el conflicto. Con el choque.

Ante mí tengo una hoja de papel amarillenta y arrugada. Tiene una nota misteriosa:

“Encadenamiento-P” y “Choque-E”.

Ésta es una pista sustancial de la acalorada discusión sobre el tema del montaje entre P (Pudovkin) y E (yo).

Se ha convertido en una costumbre. Me visita regularmente, tarde por la noche, y a puerta cerrada discutimos sobre asuntos de principio. Graduado de la escuela de Kuleshóv, defiende categóricamente una comprensión del montaje como un *encadenamiento* de trozos. Una cadena. Nuevamente, “ladrillos”. Ladrillos arreglados en serie para *exponer* una idea.

Le confronté con mi punto de vista sobre el montaje como un *choque*. La opinión de que del choque de dos factores dados *surge* un concepto.

Desde mi punto de vista, el encadenamiento es sólo un caso *especial* posible.

Recuérdese el número infinito de combinaciones conocido en física capaz de surgir del impacto (choque) de esferas, dependiendo de si las esferas son elásticas, no elásticas o mixtas. Entre todas estas combinaciones hay una en la que el impacto es tan débil que el choque se ve limitado a un movimiento uniforme de ambas partes en la misma dirección.

Ésta es la combinación que correspondería al punto de vista de Pudovkin.

No hace mucho tuvimos otra conversación. En la actualidad

está de acuerdo conmigo. A decir verdad, durante el tiempo que no nos vimos tuvo la oportunidad de conocer una serie de conferencias que impartí en esa época en el Instituto Estatal de Cine. . .

Así, el montaje es conflicto.

Como la base de cualquier arte es conflicto (una transformación "imaginista" del principio dialéctico). La toma aparece como la *célula* del montaje. Por lo tanto también debe ser considerada desde el punto de vista del *conflicto*.

El conflicto dentro de la toma es un montaje potencial, al desarrollar su intensidad haciendo estallar la jaula cuadrilátera de la toma y al hacer estallar el conflicto en los impulsos de montaje *entre* los trozos de montaje. Igual que en un zigzag de mímica, la *mise-en-scène* se desborda en un zigzag espacial con el *mis-mo* estallido. De la misma manera que el eslogan "Todos los obstáculos son vanos ante los rusos", estalla en la multitud de incidentes de *Guerra y paz*.

Si se fuera a comparar con algo el montaje, entonces una falange de trozos de montaje, de tomas, debería compararse con la serie de explosiones de una máquina de combustión interna cuando hace avanzar al automóvil o al tractor, puesto que, de manera similar, la dinámica del montaje sirve como impulso que hace avanzar al filme como un todo.

El conflicto dentro del cuadro. Puede ser muy variado en carácter; puede incluso ser un conflicto en la historia. Como en aquel período "prehistórico" del cine (aunque en la actualidad hay infinidad de ejemplos también), cuando escenas enteras se fotografiaban en una sola toma, sin ningún corte. Y no obstante esto, queda fuera de la estricta jurisdicción de la forma del cine.

He aquí los conflictos "cinematográficos" dentro del cuadro:

*Conflicto de direcciones gráficas.*

(*Líneas, ya sea estáticas o dinámicas*)

*Conflicto de escalas.*

*Conflicto de volúmenes.*

*Conflicto de masas.*

(*Volúmenes llenados con diversas intensidades de luz*)

*Conflicto de profundidades.*

Y los conflictos siguientes, que sólo requieren de un impulso extra de intensificación antes de salir volando en pares de trozos antagónicos:

*Planos cercanos y lejanos.*

*Trozos de direcciones gráficas diversas. Trozos resueltos en volumen, con trozos resueltos en área.*

*Trozos de oscuridad y trozos de luminosidad.*

Y, por último, hay conflictos inesperados como:

*Conflictos entre un objeto y su dimensión; y conflictos entre un evento y su duración.*

Podrán sonar extraños, pero ambos nos son muy familiares. El primero se obtiene mediante un lente ópticamente distorsionado, y el segundo deteniendo la cámara o con cámara lenta.

El comprimir todos los factores y propiedades cinematográficos dentro de una sola fórmula dialéctica de conflicto no es una mera digresión retórica.

Estamos buscando un sistema unificado de métodos de la expresividad cinematográfica que sea válido para todos los elementos. Reunirlos en una serie de indicaciones comunes resolverá el problema como un todo.

Es imposible medir en términos absolutos la experiencia con los elementos separados del cine.

Mientras que sabemos bastante sobre el montaje, en la teoría de la toma todavía vacilamos entre las actitudes más académicas, algunos intentos vagos, y el tipo de radicalismo brusco que le hace a uno rechinar los dientes.

Considerar al encuadre como un caso particular, digamos, molecular, de montaje permite la aplicación directa de la práctica del montaje a la teoría de la toma.

Y lo mismo pasa con la teoría de la iluminación. Percibir esto como un choque entre un raudal de luz y un obstáculo, como el impacto del chorro de una manguera de bombero cuando pega en un objeto duro o la ráfaga de viento sobre una figura humana, debe resultar en una utilización de luz por completo distinta a la que se emplearía cuando se juega con varias combinaciones de "gasas" y "proyectores".

En este punto tenemos un principio significativo de conflicto: *el principio del contrapunto óptico.*

Y ahora no olvidemos que pronto tendremos que enfrentar otro problema menos simple en el contrapunto: *el conflicto en el cine sonoro de la acústica y la óptica.*

Volvamos a uno de los conflictos ópticos más fascinantes: el conflicto entre el encuadre de la toma y el objeto.

La posición de la cámara como una materialización del conflicto entre la lógica organizadora del director y la lógica inerte del objeto, que chocan, refleja la dialéctica del ángulo de la cámara.

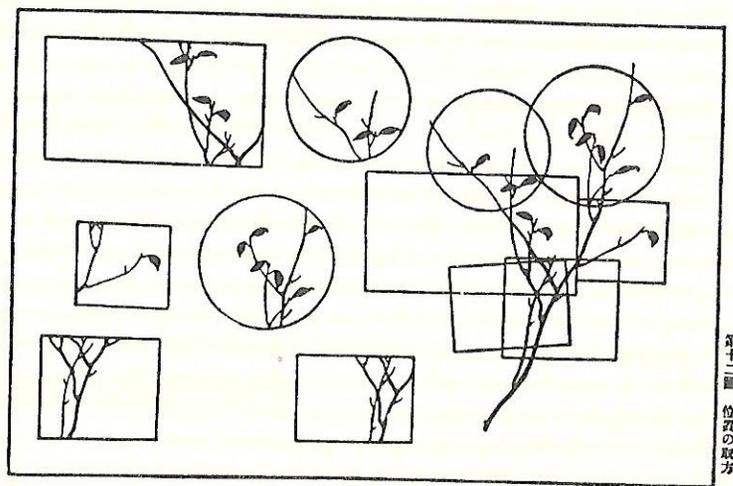
En este campo somos todavía impresionistas y carecemos de

principio en un grado desmoralizador. No obstante, se puede obtener también un esbozo de principio en la técnica de esto: el cuadrilátero seco sumergiéndose en los azares de la difusividad de la naturaleza. . .

Y ¡henos en Japón nuevamente!, ya que en las escuelas japonesas para enseñar dibujo se utiliza el método cinematográfico.

¿Cuál es nuestro método para enseñar dibujo? Tómese cualquier trozo de papel blanco con cuatro ángulos. Atibórresele —por lo general sin llegar a los bordes (casi siempre grasosos por tanto sudor)— de alguna cariátide aburrida, algún pretencioso capitel corintio o algún yeso de Dante (no el mago que actúa en el Ermitage de Moscú, sino el otro: Alighieri, el dramaturgo).

Los japoneses enfocan esto desde una dirección muy distinta: he aquí una rama de cerezo.<sup>8</sup> El discípulo recorta de este conjunto —con un cuadro, un círculo y un rectángulo— unidades de composición:



¡Encuadra una toma!

Estas dos formas de enseñar dibujo pueden caracterizar las dos tendencias básicas que luchan dentro del cine actual. Una,

<sup>8</sup> Ilustración núm. 12, "Cómo escoger la composición", en *Jinjo Shogaku Shintei Gaten Dai Roku Gaku Nen Dan Sei Yo*, manual de dibujo elemental para niños de 6º grado, Tokio, Consejo de Educación, 1910.

el método agonizante de la organización espacial artificial de un evento ante la lente. De la "dirección" de una secuencia, a la construcción de una Torre de Babel ante la lente. La otra, una "selección" hecha por la cámara: la organización mediante la cámara. Cortar un trozo de actualidad con el hacha de la lente.

Sin embargo, en la actualidad, cuando el centro de atención en el cine intelectual por fin comienza a ser transferido de los materiales de cine como tales a "deducciones y conclusiones", a "lemas" basados en el material, ambas escuelas de pensamiento pierden la especificidad de sus diferencias y suavemente se fusionan en una síntesis.

Varias páginas atrás perdimos —como un chanclo en un tranvía— la cuestión del teatro. Volvamos ahora a los métodos de montaje en el teatro japonés, sobre todo en la actuación.

El primer ejemplo y el más sorprendente, claro, es el método puramente cinematográfico de "actuación sin transiciones". Junto con las transiciones de mímica llevadas a un límite de refinamiento, el actor japonés utiliza también un método exactamente opuesto: en un determinado momento de su actuación se detiene; la negra mortaja del *kurogo* lo oculta convenientemente de los espectadores. Y, ¡oh, sorpresa! resurge con un nuevo maquillaje. Y con una nueva peluca. Caracterizando ahora otra etapa (grado) de su estado emocional.

Así, por ejemplo, en la representación Kabuki de *Narukami*, el actor Sadanji debe pasar de la embriaguez a la locura. Esta transición se resuelve con un corte mecánico y con un cambio en el arsenal de pintura grasosa de colores en la cara, acentuando aquellas estrias cuyo cometido es lograr la expresión de una intensidad mayor a la utilizada en su maquillaje previo.

Para el cine este método es fundamental. Otra influencia que obliga al cine a marcar el tiempo es la introducción forzada en el filme, por las tradiciones de actuación europeas, de trozos de "transiciones emotivas". Pero el método de la actuación con "corte" posibilita la construcción de métodos completamente nuevos. El remplazo de un rostro cambiante por toda una escala de tipos faciales que reflejan diversos estados de ánimo permite un resultado infinitamente más expresivo que el que produce la superficie cambiante, demasiado receptiva y falta de una resistencia orgánica, del rostro de cualquier actor profesional.

En nuestra nueva película (*Lo viejo y lo nuevo*) eliminé los intervalos entre las etapas agudamente contrastantes de una expresión facial. Así logré una mayor agudeza en el "juego de la

duda" en torno al nuevo separador de crema. ¿Se espesaría o no la leche? ¿Truco? ¿Riqueza? El proceso psicológico de la fe y la duda mezcladas se rompe en sus dos estados extremos, de alegría (confianza) y melancolía (decepción). Por lo demás esto se acentúa aún más con la luz —una iluminación que de ninguna manera se parece a las condiciones actuales de la iluminación—, que produce un gran aumento de la tensión.

Otra característica notable del teatro Kabuki es el principio de la actuación "desintegrada". Shocho, que hacía los principales papeles femeninos en el teatro Kabuki que visitó a Moscú, cuando representaba a la hija agonizante en *Yashaō* (*El hacedor de máscaras*), desempeñó su papel en fragmentos de actuación completamente separados unos de otros: actuando sólo con el brazo derecho, sólo con una pierna, sólo con el cuello y la cabeza. (Todo el proceso de la agonía de la muerte se desintegró en actuaciones individuales de cada uno de los miembros que desempeñaban su papel: el papel de la pierna, el papel de los brazos, el papel de la cabeza.) Una dispersión de las tomas, abreviando gradualmente cada uno de estos trozos de actuación sucesiva a medida que se aproximaba el trágico final.

Liberado del yugo del naturalismo primitivo, el actor puede, gracias a este método, atrapar por completo al espectador mediante "ritmos", lo que hace no sólo aceptable sino muy atractivo un escenario construido con un auténtico naturalismo.

Puesto que ya no distinguimos en principio lo que es el contenido de la toma y el montaje, citaremos aquí un tercer ejemplo:

El teatro japonés utiliza a un grado desconocido para nuestro teatro un *tempo* lento. La famosa escena del hara-kiri en *Chushingura* se basa en una disminución sin precedentes del movimiento —más allá de lo que hayamos visto jamás. Mientras que en el ejemplo anterior vimos una desintegración de la transición entre los movimientos, aquí vemos la desintegración del proceso de movimiento, en oposición a la cámara lenta. Sólo conozco un ejemplo de la aplicación completa de este método, utilizando las posibilidades técnicas del filme con un plan razonado de la composición. Se le emplea por lo general con propósitos meramente pictóricos, como el "reino submarino" de *El ladrón de Bagdad*, o para representar un sueño, como en *Zvenigora*. O bien, y más a menudo, simplemente para pelear formalistas y diabluras de una cámara sin mayores propósitos, como en la película de Vertov *El hombre con la cámara de cine*. Un ejemplo más recomendable parece ser *La maldición de la casa de Usher*, de Jean Epstein —por lo menos según la crítica de la prensa. En esta pe-

lícula, las emociones actuadas y filmadas con una cámara rápida aparentemente producen una presión emocional inesperada por su lentitud irreal en la pantalla. Si se toma en cuenta que el efecto de la actuación de un actor en su público se basa en la identificación que cada espectador sienta, será fácil relacionar ambos ejemplos (el teatro Kabuki y la película de Epstein) con una explicación causal idéntica. La intensidad de la percepción aumenta a medida que el proceso didáctico de la identificación ocurre con más facilidad a lo largo de una acción desintegrada.

Hasta las indicaciones para manejar un rifle pueden ser machacadas en la cabeza más cerrada del grupo de reclutas nuevos si el instructor utiliza un método de "agotamiento".

El eslabón más interesante del teatro japonés es, naturalmente, su conexión con el cine sonoro, que puede y debe aprender sus fundamentos de los japoneses: la reducción de las sensaciones visuales y auditivas a un denominador común psicológico.<sup>9</sup>

Así, ha sido posible establecer (aunque precipitadamente) la penetración de las ramas más variadas de la cultura japonesa por un elemento cinematográfico puro: su nervio básico, el montaje.

Sólo el cine japonés cae en el mismo error que el Kabuki que "deriva hacia la izquierda". En lugar de aprender cómo extraer de sus materiales los principios y la técnica de la notable actuación proveniente de las formas tradicionales feudales, los líderes más progresistas del teatro japonés gastan sus energías en una adaptación esponjosamente amorfa de nuestro propio naturalismo "interno". Los resultados son para llorar. De la misma manera, el cine japonés imita los ejemplos más nauseabundos de las contribuciones norteamericanas y europeas en la carrera internacional del filme comercial.

¡Y la tarea de Japón es entender y aplicar sus especificidades culturales propias al cine! Colegas japoneses, ¿de veras van a dejar que lo hagamos nosotros?

[1929]

<sup>9</sup> Esto se discutió en el capítulo anterior.



En la naturaleza jamás vemos nada aislado, sino que todo está conectado con algo más que está antes, al lado, por debajo y por encima.

GOETHE<sup>1</sup>

Según Marx y Engels el sistema dialéctico no es más que la reproducción consciente del curso dialéctico (sustancia) de los eventos externos del mundo.<sup>2</sup>

*De ahí que:*

La proyección del sistema dialéctico de las cosas en el cerebro  
*en la creación abstracta*  
*en el proceso del pensamiento*  
 produzca: métodos dialécticos de pensamiento;  
 materialismo dialéctico:

FILOSOFÍA.

*Y también que:*

La proyección de este mismo sistema de cosas  
*cuando se crea concretamente*  
*cuando se da forma*  
 produzca:

ARTE.

El fundamento de esta filosofía es un concepto *dinámico* de las cosas:

El ser —como una evolución constante de la interacción de dos opuestos contradictorios.

La síntesis —que surge de la oposición entre tesis y antítesis.

Una comprensión dinámica de las cosas es también básica en el mismo grado para una comprensión correcta del arte y de todas las formas del arte. En el ámbito del arte este principio dialéctico de la dinámica está contenido en

<sup>1</sup> En *Conversations with Eckermann*, 5 de junio de 1825.

<sup>2</sup> Razumovski, *Teoría del materialismo histórico*, Moscú, 1928.

EL CONFLICTO

- 1) de acuerdo con su misión social,
- 2) de acuerdo con su naturaleza,
- 3) de acuerdo con su metodología.

De acuerdo con su misión social *porque* es tarea del arte poner de manifiesto las contradicciones del Ser. Formar puntos de vista equitativos agitando las contradicciones en la mente del espectador, y forjar conceptos intelectuales adecuados del choque dinámico de las pasiones encontradas.

De acuerdo con su naturaleza *porque* la naturaleza es un conflicto entre la existencia natural y la tendencia creativa. Entre la inercia orgánica y la iniciativa con propósitos. La hipertrofia de la iniciativa con propósitos —los principios de la lógica racional— osifica al arte en un tecnicismo matemático (un paisaje pintado se convierte en un mapa topográfico; la figura de un San Sebastián se vuelve una lámina anatómica). La hipertrofia de la naturalidad orgánica —de la lógica orgánica— diluye el arte en algo amorfo (un Malevich se convierte en un Kaulbach, y un Archipenko pasa a ser un espectáculo mediocre de figuras de cera).

El límite de la forma orgánica (el principio activo pasivo del ser) es la *Naturaleza*. El límite de la forma racional (el principio de la producción) es la *Industria*. Entre la naturaleza y la industria, se encuentra el *Arte*.

La lógica de la forma orgánica en oposición a la lógica de la forma racional produce, con un choque,  
 la dialéctica de la forma del arte.

*La interacción de ambas produce y determina el Dinamismo.* (No sólo en el sentido de un *continuum* espacio-tiempo, sino también en el ámbito del pensamiento absoluto. También considero el inicio de nuevos conceptos y puntos de vista en el conflicto entre la concepción general y la representación particular como una dinámica, como una dinamización de la inercia de la percepción, como una dinamización del “punto de vista tradicional”, en uno nuevo.)

*La extensión del intervalo determina la presión de la tensión.* (Véase por ejemplo en música el concepto de los intervalos. Puede haber casos en donde la distancia de la separación es tan amplia que conduce a una ruptura —a un colapso del concepto homogéneo del arte. Por ejemplo la “inaudibilidad” de ciertos intervalos.)

*La forma espacial de este dinamismo es la expresión.  
Las fases de su tensión: el ritmo.*

Esto es cierto para todas las formas de arte y, ciertamente, para todo tipo de expresión.

De manera similar, la expresión humana es un conflicto entre reflejos condicionados e incondicionados. (Aquí no puedo estar de acuerdo con Klages, quien a] no considera a la expresión humana dinámicamente como un proceso, sino estáticamente como un resultado, y quien b] todo lo que está en movimiento lo atribuye al ámbito del "alma" y a la "razón" únicamente el elemento estorboso.<sup>3</sup> [Aquí la "Razón" y el "Alma" del concepto idealista corresponden remotamente a las ideas de reflejos condicionados e incondicionados.]

Esto es cierto para cualquier ámbito que pueda ser entendido como un arte. El pensamiento lógico, por ejemplo, considerado como un arte, muestra el mismo mecanismo dinámico:

... las vidas intelectuales de Platón, Dante, Spinoza o Newton fueron ampliamente guiadas y sostenidas por su deleite ante la belleza pura de la relación rítmica entre ley y caso, o especie e individuo, o causa y efecto.<sup>4</sup>

Lo anterior se aplica también a otros campos, por ejemplo, al del discurso, donde toda su savia, vitalidad y dinamismo proceden de la irregularidad de la parte en relación con las leyes del sistema como un todo.

En cambio podemos observar la esterilidad de expresión en los lenguajes artificiales y completamente regulados, como el esperanto.

De este principio se deriva todo el encanto de la poesía. Su ritmo surge como un conflicto entre la medida métrica empleada y la distribución de los acentos que dominan esta medida.

El concepto de un fenómeno formalmente estático como función dinámica tiene una imagen dialéctica en las sabias palabras de Goethe:

*Die Baukunst ist eine erstarrte Musik.  
(La arquitectura es música congelada.)*<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ludwig Klages, *The science of character*, traducido por W. H. Johnston, Londres, George Allen and Unwin Ltd., 1929.

<sup>4</sup> Graham Wallas, *The great society. A psychological analysis*, Londres, Macmillan, 1928, p. 101.

<sup>5</sup> En *Conversations with Eckermann*, 23 de marzo de 1829.

Exactamente igual que en el caso de una ideología homogénea (un punto de vista monístico), el todo, tanto como el más mínimo detalle, deben ser penetrados por un principio único. De manera que, alineada junto al conflicto de la *condicionalidad social*, y al conflicto de la *naturaleza existente*, la *metodología* de un arte revela este mismo principio de conflicto. Como el principio básico del ritmo por crearse y el inicio de la forma artística.

El arte, según su metodología, es siempre conflicto.

Aquí consideraremos el problema general del arte en el ejemplo específico de su forma más elevada: el filme.

La toma y el montaje son los elementos básicos del cine.

#### *El montaje*

ha sido establecido por el cine soviético como el nervio del cine.

Determinar la naturaleza del montaje es resolver el problema específico del cine. Los primeros cineastas conscientes, y nuestros primeros teóricos del cine, consideraban el montaje como un medio de descripción, colocando las tomas individuales una tras otra, como ladrillos. Dentro de estas tomas-ladrillo el movimiento y la consiguiente longitud de los trozos componentes fueron considerados como el ritmo.

¡Un concepto completamente falso!

Esto sería la definición de un objeto dado, únicamente en relación con la naturaleza de su curso externo. El proceso mecánico del empalme se convertiría en un principio, y no podemos describir semejante relación de extensiones como ritmo. De ahí las relaciones métricas más que rítmicas, tan opuestas una a otra como el sistema métrico mecánico de Mensendieck lo es a la escuela rítmica orgánica de Bode en el campo del ejercicio corporal.

Según esta definición, compartida incluso por Pudovkin como teórico, el montaje es el medio de *desenrollar* una idea con la ayuda de tomas aisladas: el principio "épico".

No obstante, en mi opinión el montaje es una idea que surge del choque de las tomas independientes —tomas incluso opuestas una a otra: el principio "dramático".<sup>6</sup>

¿Sofisma? No, por cierto. Lo que estamos buscando es una definición de toda la naturaleza, del estilo principal y el espíritu del cine a partir de su base técnica (óptica).

<sup>6</sup> Se utilizan aquí los términos "épico" y "dramático" respecto a la metodología de la forma, no al *contenido* o a la *trama*.

Sabemos que el fenómeno de movimiento en el filme reside en el hecho de que dos imágenes inmóviles de un cuerpo en movimiento, que siguen una a la otra, se funden en la apariencia de movimiento, mostrándolas secuencialmente a la velocidad requerida.

Esta descripción popularizada de lo que ocurre como *fusión* tiene su parte de responsabilidad en la mala comprensión popular de la naturaleza del montaje que hemos citado antes.

Examinemos ahora con más detalle el curso del fenómeno que estamos discutiendo —como sucede realmente— y saquemos de aquí nuestras conclusiones. Colocadas una junto a otra, dos imágenes inmóviles fotografiadas resultan en la apariencia de movimiento. ¿Es exacto esto? Pictórica y semánticamente, sí.

Pero no mecánicamente, porque, de hecho, cada elemento secuencial no se percibe *contiguo* al otro, sino *encima* del otro. Y es que la idea (o sensación) de movimiento surge del proceso de la superimposición en la impresión que se conserva de la primera posición del objeto, de otra posición nuevamente visible del objeto. Ésta es, dicho sea de paso, la razón del fenómeno de profundidad espacial que se produce en el estereoscopio con la superimposición óptica de dos planos. De la superimposición de dos elementos de la misma dimensión surge siempre una nueva dimensión, más elevada. En el caso de la estereoscopia, la superimposición de dos bidimensionalidades no idénticas da por resultado una tridimensionalidad estereoscópica.

En otro campo: una palabra concreta (una denotación) junto a una palabra concreta da por resultado un concepto abstracto —como sucede en el chino y el japonés,<sup>7</sup> en donde un ideograma material puede indicar un resultado trascendental (conceptual).

La incongruencia en el contorno de la primera imagen —que ya ha quedado impresa en la mente— con la percepción de la segunda imagen subsecuente engendra, en conflicto, la sensación de movimiento. El grado de incongruencia determina la intensidad de la impresión, y determina esa tensión que se convierte en el verdadero elemento del ritmo auténtico.

Tenemos aquí, temporalmente, lo que vemos que surge espacialmente en un plano gráfico o pintado.

¿Qué encierra el efecto dinámico de una pintura? El ojo sigue la dirección de un elemento en la pintura. Retiene una impresión visual, que entonces choca con la impresión obtenida al

<sup>7</sup> Véase el capítulo anterior.



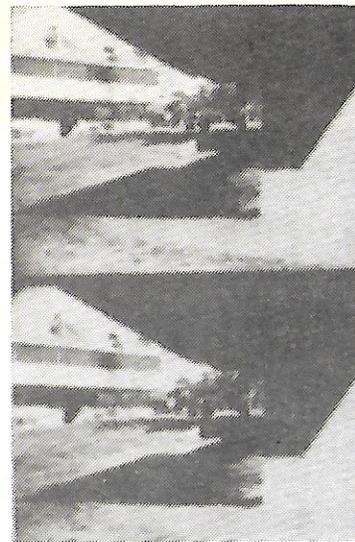
1. Conflicto gráfico



2. Conflicto de planos

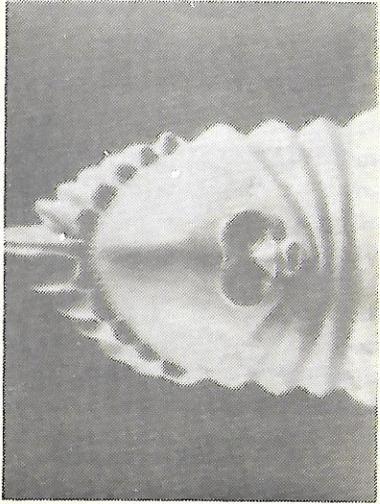


3. Conflicto de volúmenes



4. Conflicto espacial

5.



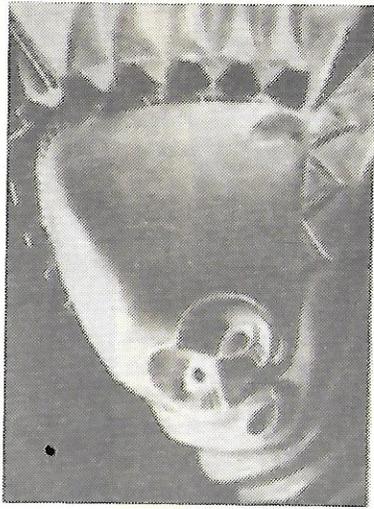
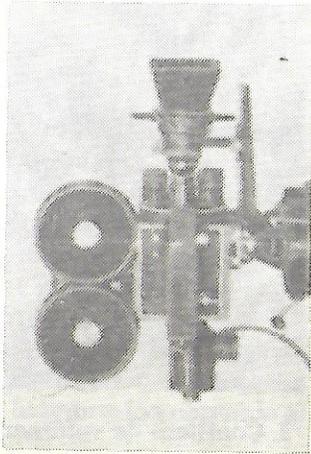
Estático



Conflicto = dinámico



Cámara



6.



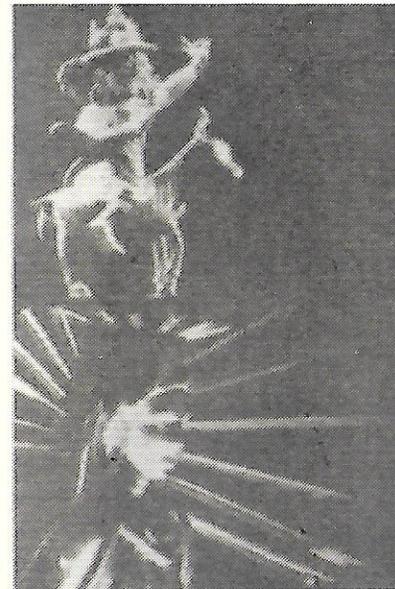
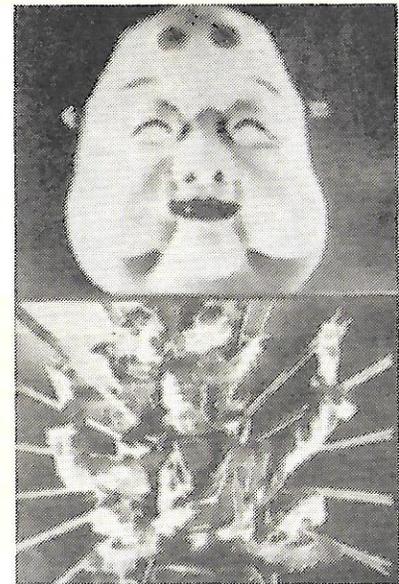
[de *Octubre*]

Imágenes de moción producidas artificialmente  
a. Lógicas

[de *Potiomkin*]



8.



9.



Imágenes de moción producidas artificialmente  
b. Ilógicas

seguir la dirección de un segundo elemento. El conflicto de estas direcciones forma el efecto dinámico al comprender el todo.

i. Puede ser puramente lineal: Fernand Léger, o el Suprematismo.

ii. Puede ser “anecdotal”. El secreto de la maravillosa movilidad de las figuras de Daumier y Lautrec reside en el hecho de que las diversas partes anatómicas de un cuerpo están representadas en circunstancias espaciales (posiciones) que son diversas temporalmente; son disyuntivas. Por ejemplo, en la litografía de Toulouse-Lautrec de la señorita Cissy Loftus, si uno desarrolla lógicamente la posición A del pie, se construye un cuerpo en la posición A que le corresponde. Pero el cuerpo está representado de la rodilla para arriba ya en la posición A + a. ¡El efecto cinemático de cuadros inmóviles empalmados ha sido ya establecido aquí! De las caderas a los hombros podemos ver A + a + a. ¡La figura surge vivita y coleando!

iii. Entre el i y el ii yace el futurismo italiano primitivo —como en el “Hombre con seis piernas en seis posiciones” de Balla—, puesto que el ii obtiene su efecto al retener una unidad natural y una corrección anatómica, mientras que el i lo hace únicamente con elementos elementales. El iii, en cambio, aunque destruye la naturalidad, no ha dado aún el paso hacia la abstracción.

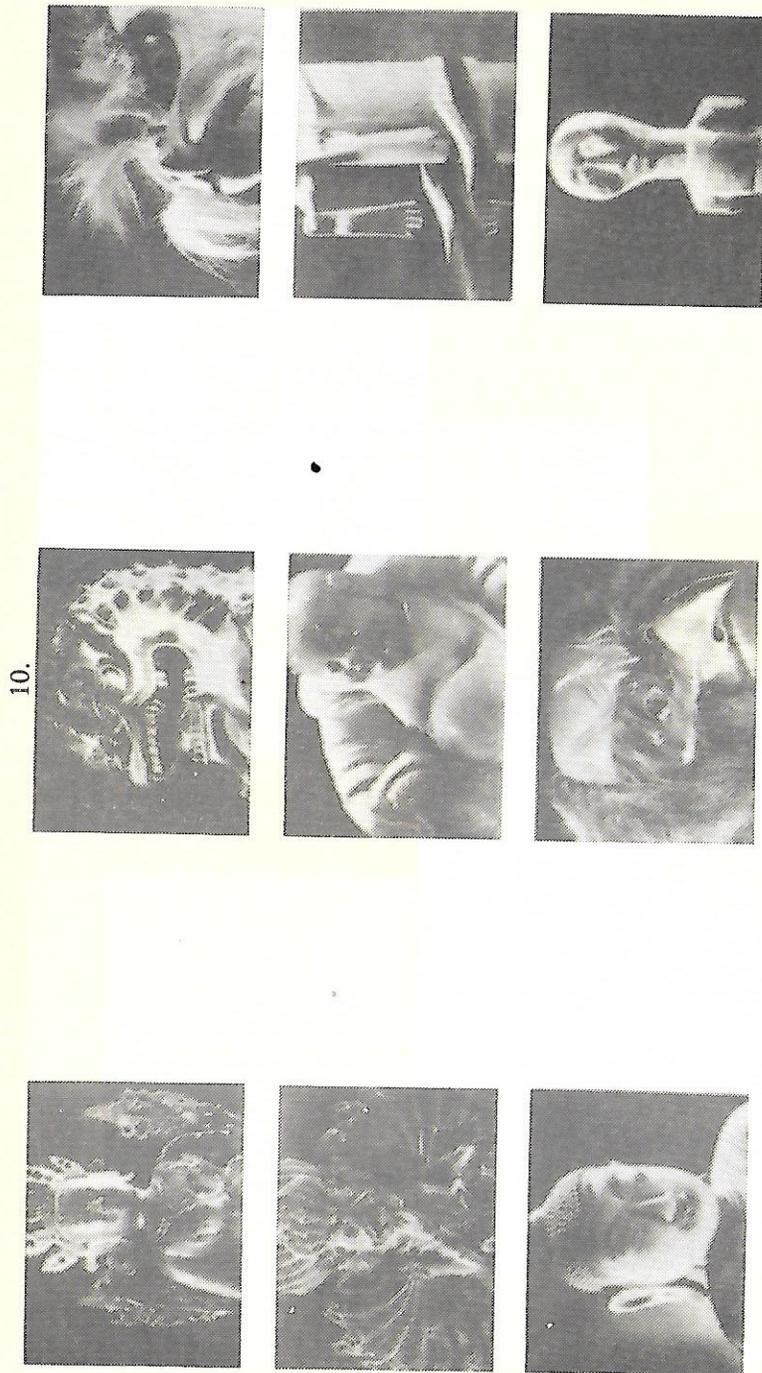
iv. El conflicto de direcciones puede ser también de tipo ideográfico. Fue así como obtuvimos las infinitas caracterizaciones de un Sharaku, por ejemplo. El secreto de su fuerza de expresión extremadamente perfeccionada está en la *desproporción espacial* y anatómica de las partes —en comparación con la cual podríamos calificar a i de *desproporción temporal*.

Esta *desproporción espacial*, por lo general llamada “irregularidad”, ha sido una atracción constante y un instrumento para los artistas. Cuando Camille Mauclair escribió sobre los dibujos de Rodin, señaló una explicación para su búsqueda:

Los más grandes artistas como Miguel Ángel, Rembrandt, Delacroix, todos, en cierto momento del clímax de su genio, hicieron de lado, como quien dice, el lastre de la exactitud tal y como fue concebida por nuestra razón simplificadora y nuestros ojos ordinarios, con el fin de obtener la fijación de ideas, la síntesis, la *letra pictórica* de sus sueños.<sup>8</sup>

Dos artistas experimentales del siglo XIX —un pintor y un poeta— intentaron la formulación estética de esta “irregularidad”. Renoir propuso la siguiente tesis:

<sup>8</sup> En el prefacio a *Las flores del mal*, de Baudelaire, ilustrado por Augusto Rodin, París, Club de Ediciones Limitadas, 1940.



10.

Dinamización intelectual

La belleza de toda descripción encuentra su encanto en la variedad. La naturaleza aborrece el vacío y la regularidad. Por la misma razón, ninguna obra de arte puede ser calificada como tal si no ha sido creada por un artista que cree en la irregularidad y rechaza toda forma establecida. La regularidad, el orden, el deseo de perfección (que siempre es una falsa perfección), destruyen el arte. La única posibilidad de mantener el gusto en el arte es hacer entender a los artistas y al público la importancia de la irregularidad. La irregularidad es la base de todo arte.<sup>9</sup>

Y Baudelaire escribió en su diario:

Aquello que no está ligeramente distorsionado adolece de una falta de atractivo considerable; de lo que se deduce que la irregularidad, es decir lo inesperado, la sorpresa, el asombro, son una parte esencial y una característica de la belleza.<sup>10</sup>

Tras un examen más detenido de la belleza particular de la irregularidad empleada en la pintura, sea por Grünewald o por Renoir, se observará que se trata de una desproporción en la relación de un detalle en una dimensión con otro detalle en una dimensión diferente.

El desarrollo espacial del tamaño relativo de un detalle en correspondencia con otro y el consiguiente choque entre las proporciones dibujadas por el artista con tal propósito, dan por resultado una caracterización: una definición de lo representado.

Por último, el color. Cualquier matiz de color imparte a nuestra vista un ritmo de vibración determinado. No en sentido figurado sino puramente psicológico, ya que los colores se distinguen uno de otro por el número de sus vibraciones de luz.

El matiz adyacente o el tono de color está en otro ritmo de vibración. El contrapunto (conflicto) de ambos, el ritmo retenido de vibración contra la recién percibida, da por resultado el dinamismo de nuestra comprensión del interjuego del color.

De ahí que con sólo un paso de las vibraciones visuales a las acústicas nos encontremos en el campo de la música. Del ámbito de lo pictórico espacial al ámbito de lo pictórico temporal, en donde rige la misma ley. Porque el contrapunto para la música no sólo es una forma de composición, sino el factor básico para

<sup>9</sup> El manifiesto de Renoir para *La Société des Irrégularistes* (1884) ha sido sintetizado así por Lionello Venturi en su *Painting and painters*, Nueva York, Scribners, 1945; el texto original puede ser consultado en *Les archives de l'impressionisme*, compilado por Lionello Venturi, París, Durand-Ruel, 1939, I, pp. 127-129.

<sup>10</sup> Charles Baudelaire, *Intimate Journals*, 13 de mayo de 1856, Nueva York, Random House, 1930.

la posibilidad de la percepción del tono y de la diferenciación del tono.

Casi podría decirse que en cualquiera de los casos que hemos citado hemos visto en operación el mismo *principio de comparación* que nos permite la percepción y la definición en cualquier campo.

En la imagen móvil (el cine) tenemos, por así decirlo, una síntesis de dos contrapuntos: el contrapunto espacial del arte gráfico, y el contrapunto temporal de la música.

Dentro del cine, y que lo caracteriza, ocurre lo que podría ser descrito como:

#### *contrapunto visual*

Al aplicar este concepto al cine obtenemos varias pistas para el problema de la gramática filmica, así como una *sintaxis* de las manifestaciones filmicas, en donde un contrapunto visual puede determinar todo un nuevo sistema de formas de manifestación. (En las páginas anteriores se han ilustrado los experimentos que se han hecho en esta dirección con fragmentos de mis películas.)

Por todo esto, la *premisa básica* es que:

*La toma no es en manera alguna un elemento del montaje.*

*La toma es una célula de montaje (o una molécula).*

En esta formulación, la división dual de:

subtítulo y toma

y

toma y montaje

salta en el análisis a una consideración dialéctica como tres fases diferentes de una tarea de expresión homogénea, cuyas características homogéneas determinan la homogeneidad de sus leyes estructurales.

*Interrelación de las tres fases:*

*El conflicto dentro de una tesis* (una idea abstracta) se *formula* en la dialéctica del subtítulo; se *forma* espacialmente en el conflicto dentro de la toma, y *explota* con intensidad creciente en el conflicto de montaje entre las tomas separadas.

Lo anterior es completamente análogo a la expresión psicoló-

gica, humana. Aquí se trata de un conflicto de motivos, que también puede ser entendido en tres fases:

1. La expresión verbal simplemente. Sin entonación-expresión en el discurso.

2. La expresión gesticulatoria (mímica-entonacional). La proyección del conflicto en todo el sistema corpóreo expresivo del hombre. Gesto del movimiento corpóreo y gesto de la entonación.

3. La proyección del conflicto en el espacio. Con una intensificación de los motivos, el zigzag de la expresión mímica se ve impulsado al espacio que lo rodea siguiendo la misma fórmula de la distorsión. Un zigzag de la expresión que surge de la división espacial que causa el hombre al moverse en el espacio. *Mise-en-scène*.

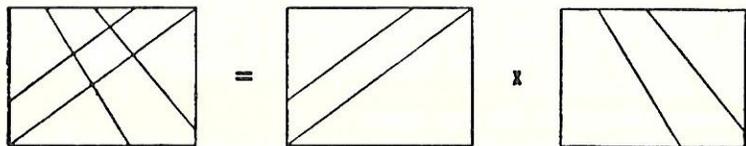
Todo esto nos da la base para una comprensión enteramente nueva del problema de la forma del cine.

Como ejemplos de tipos de conflictos dentro de la forma podemos enlistar los característicos del conflicto dentro de la toma y los del conflicto entre tomas en colisión, o sea, el montaje:

1. Conflicto gráfico (véase fig. 1).
2. Conflicto de planos (véase fig. 2).
3. Conflictos de volúmenes (véase fig. 3).
4. Conflicto espacial (véase fig. 4).
5. Conflicto de luz.
6. Conflicto de *tempo*, y así sucesivamente.<sup>11</sup>

*Nota bene:* Esta lista es de los rasgos principales, *dominantes*. Se comprende naturalmente que se presentan principalmente combinados.

Para una transición hacia el montaje, bastará con dividir cualquiera de los ejemplos en dos trozos primarios independientes, como en el caso del conflicto gráfico, aunque todos los demás casos pueden dividirse de manera semejante:



<sup>11</sup> Para más detalles sobre esta gramática fílmica de conflictos véase el ensayo anterior, pp. 42-43.

*Otros ejemplos:*

7. Conflicto entre el tema y el punto de vista (que se logra mediante una distorsión del ángulo de la cámara) (véase fig. 5).

8. Conflicto entre el tema y su naturaleza espacial (que se logra mediante una *distorsión óptica* de la lente).

9. Conflicto entre un acontecimiento y su naturaleza temporal (que se logra con la *acción lenta* y la *acción detenida*).

y, por último,

10. Conflicto entre todo el complejo *óptico* y una esfera completamente diferente.

De esta manera, el conflicto entre la experiencia óptica y la acústica producen:

el *filme sonoro*

que se puede entender como

un *contrapunto audiovisual*.

La formulación e investigación del fenómeno del cine como formas de conflicto brindan la primera posibilidad de elaborar un sistema homogéneo de *dramaturgia visual* para todos los casos —particulares y generales— del problema del cine.

Elaborar una *dramaturgia de la forma visual del cine* tan regulada y precisa como la *dramaturgia de la historia cinematográfica* existente.

Desde este punto de vista del medio del cine, las siguientes formas y potencialidades de estilo pueden resumirse como una sintaxis cinematográfica, o tal vez fuera más exacto describir lo siguiente como una

*sintaxis fílmica tentativa*.

Enlistaremos aquí varias potencialidades de desarrollo dialéctico que se pueden desprender de la siguiente proposición: el concepto de imagen móvil (que consume tiempo) surge de la superposición —o contrapunto— de dos imágenes inmóviles diferentes.

1. Cada *fragmento móvil de montaje*. Cada trozo fotografiado. La definición técnica del fenómeno del movimiento. *Sin composición todavía*. (Un hombre corriendo. Un rifle disparando. Una salpicadura de agua.)

ii. *Una imagen de movimiento producida artificialmente.* El elemento óptico básico se utiliza para composiciones deliberadas:  
A. *Lógicas.*

Ejemplo 1 (de *Octubre*): una versión de montaje de una ametralladora que dispara, mediante el corte transversal de detalles de los disparos.

*Combinación A:* una ametralladora brillantemente iluminada. Una toma diferente con menos iluminación. Doble estallido: estallido gráfico + estallido de luz. Primer plano de quien dispara la ametralladora.

*Combinación B* (véase fig. 6): un efecto casi de doble exposición que se logra mediante un montaje de choque. Longitud de los trozos de montaje: dos imágenes cada uno.

Ejemplo 2 (de *Potiomkin*): una ilustración de acción instantánea. Mujer con anteojos. Seguida de inmediato —sin transición— por la misma mujer con los anteojos estrellados y un ojo sangrante: impresión de un tiro que da en el ojo (véase fig. 7).

B. *Ilógicas.*

Ejemplo 3 (de *Potiomkin*): el mismo sistema que el utilizado para el simbolismo pictórico. En el estruendo de los cañonazos de *Potiomkin*, un león de mármol salta, en señal de protesta por el derramamiento de sangre, en los escalones de Odesa (véase fig. 8). Formada por tres tomas de tres leones de mármol inmóviles en el palacio Alupka en Crimea: un león durmiendo, un león que despierta y un león que se levanta. El efecto se logra mediante un cálculo correcto de la longitud de la segunda toma. Su superimposición en la primera toma produce la primera acción. Esto establece el tiempo para imprimir en la mente la segunda posición. La superimposición de la tercera posición en la segunda produce la segunda acción: el león finalmente se levanta.

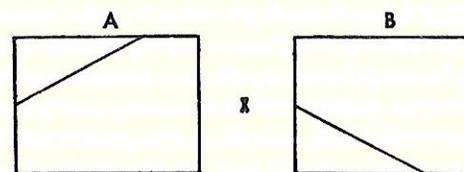
Ejemplo 4 (de *Octubre*): el ejemplo 1 mostró cómo el tiroteo fue elaborado simbólicamente con elementos externos al proceso mismo de disparo. Al ilustrar el *golpe de estado* monárquico que intentara el general Kornilov, se me ocurrió que su *tendencia* militarista podría ser mostrada con un montaje que empleara como material detalles religiosos, ya que Kornilov había revelado su intención en forma de una peculiar "Cruzada" de musulmanes (!), su "División Salvaje" de caucasianos, junto con algunos cristianos, contra los bolcheviques. Por eso entrecortamos tomas de un Cristo barroco (que aparentemente estalla en los radiantes rayos de su halo) con tomas de la máscara en forma de huevo de Uzume, diosa de la alegría, completamente imperturbable. El conflicto temporal entre la hermética forma del

huevo y la gráfica forma de la estrella, produjo el efecto de un *estallido* instantáneo —una bomba o granada (véase fig. 9).<sup>12</sup> (La fig. 10, que muestra la oportunidad de una expresividad tendenciosa —o ideológica— de tales materiales, será discutida posteriormente.)

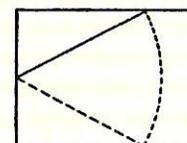
Hasta ahora los ejemplos nos han mostrado casos *primitivo-psicológicos* en donde se emplea *exclusivamente* la superimposición del movimiento óptico.

iii *Combinaciones emotivas*, no sólo con los elementos visibles de las tomas, sino principalmente con cadenas de asociaciones psicológicas. *Montaje de asociación.* Como un medio para señalar emocionalmente una situación.

En el ejemplo 1 vimos dos tomas sucesivas, A y B, idénticas en tema. Sin embargo no eran idénticas en cuanto a la posición del tema dentro de la imagen:



producían una *dinamización en el espacio*; una impresión de dinámica espacial:



El grado de diferencia entre las posiciones A y B determina la tensión del movimiento.

Para ver un caso nuevo, supongamos que los temas (sujetos) de las tomas A y B no son *idénticos*. Aunque las asociaciones de ambas tomas sean idénticas, es decir, asociativamente idénticas.

<sup>12</sup> Ejemplos de efectos más primitivos también entrarían aquí, como el sencillo corte transversal de los capiteles de una iglesia encontrados en ángulo.

Esta *dinamización del tema*, no en el campo del espacio sino en el de la psicología, es decir la *emoción*, que así produce:

la *dinamización emocional*.

Ejemplo 1 (en *La huelga*): el montaje de la matanza de trabajadores es en realidad un montaje cruzado de esta carnicería con la matanza de un toro en un matadero. Aunque los temas son diferentes, la "carnicería" es la idea asociativa, y contribuyó a una mayor intensidad emotiva de la escena. De hecho, la homogeneidad del gesto desempeña un papel importante, en este caso al obtener el efecto: tanto el movimiento del gesto dinámico dentro de la imagen, como el gesto estático que divide gráficamente a la imagen.<sup>13</sup>

Éste es un principio que usó después Pudovkin en *El fin de San Petersburgo*, en su fuerte secuencia donde alterna tomas de la bolsa de valores y del campo de batalla. Su película anterior, *Madre*, tenía una secuencia similar: el rompimiento del hielo en el río, paralelo a la manifestación de los trabajadores.

Un medio de esta índole puede decaer patológicamente si el punto de vista esencial —la dinamización emocional del sujeto— se pierde. Tan pronto como el cineasta pierde de vista esta esencia, el medio se osifica en un simbolismo literario inerte y un amaneramiento estilístico. Dos ejemplos de tan escuálida utilización de los medios me vienen a la mente:

Ejemplo 2 (en *Octubre*): los almibarados cantos de compromiso por parte de los mencheviques en el Segundo Congreso de Soviets —durante el asalto al Palacio de Invierno— están alternados con manos que tocan arpas. Esto fue un paralelismo puramente literario que en nada dinamizó el tema. De manera similar, en *El cadáver viviente*, de Otsep, las torres de iglesia (imitando a las de *Octubre*) y los paisajes líricos alternan con los discursos del fiscal y el abogado defensor en el tribunal. Es el mismo error que en la secuencia del "arpa".

Por otra parte, una gran mayoría de efectos *puramente dinámicos* puede producir resultados positivos.

Ejemplo 3 (en *Octubre*): el momento dramático de la reunión del Batallón de Motocicletas con el Congreso de los Soviets se intensificó mediante tomas de ruedas de bicicleta girando abs-

<sup>13</sup> La lista de montaje de esta secuencia de *La huelga* aparece en el apéndice 3 de *El sentido del cine*.

tractamente, junto con la entrada de nuevos delegados. De esta manera el contenido emotivo a gran escala del acontecimiento fue transformado en una verdadera dinámica.

Este mismo principio: dar lugar al nacimiento de conceptos, de emociones, mediante la yuxtaposición de dos eventos diferentes, condujo a:

iv. *La liberación de toda la acción mediante la definición de tiempo y espacio*. Mi primer intento al respecto fue en *Octubre*.

Ejemplo 1: una trinchera repleta de soldados es aplastada por una enorme base de cañón que se deja venir inexorablemente. Como símbolo antimilitarista visto desde la perspectiva del tema solo, se logra el efecto por haber colocado aparentemente juntos una trinchera que existe independientemente y un apabullante producto militar, que también existe independientemente.

Ejemplo 2: en la escena del golpe de estado de Kornilov, que acaba con los sueños bonapartistas de Kerenski. Aquí, uno de los tanques de Kornilov sube al escritorio de Kerenski en el Palacio de Invierno y aplasta una figurita de yeso de Napoleón, una yuxtaposición de significado puramente simbólico.

Este método lo usó después Dovjenko en *Arsenal* para formar secuencias enteras, así como Esther Chub, que utilizó un gran metraje de filmoteca para *La Rusia de Nicolás II y de Tolstoi*.

Quisiera ofrecer un ejemplo más de este método para alterar las maneras tradicionales de manejar la trama, aunque todavía no se ha puesto en práctica.

En 1924-1925 rumiaba la idea de hacer un retrato fílmico del hombre *real*. En esa época prevalecía la tendencia a mostrar al hombre real en las películas sólo en escenas dramáticas *largas*, sin cortes. Se creía que los cortes (el montaje) podían destruir la idea del hombre real. A este respecto, Abram Room estableció algo así como un récord cuando utilizó en *The death ship* tomas dramáticas sin cortes, de hasta 40 metros o 135 pies. Consideraré entonces (y sigo considerando) que semejante concepto es totalmente afílmico.

Muy bien, pero ¿qué sería una caracterización lingüísticamente exacta de un hombre?

Su cabello negro azabache. . .  
 Las ondas de su pelo. . .  
 Sus ojos irradiando reflejos acerados. . .  
 Sus músculos de acero. . .

Hasta en una descripción menos exagerada, cuando se trata de una persona la descripción verbal seguramente incluye cata-ratas, pararrayos, paisajes, aves, etcétera.

Ahora bien, ¿por qué habría el cine de seguir las formas del teatro y la pintura más que la metodología del lenguaje, que permite que surjan conceptos de ideas enteramente nuevas de la combinación de dos denotaciones concretas de dos objetos concretos? El lenguaje está mucho más próximo al cine que la pintura. En la pintura, por ejemplo, la forma surge de elementos *abstractos* de la línea y el color, mientras que en el cine la *concreción* material de la imagen dentro del cuadro presenta —como un elemento— lo más difícil de manipular. ¿Por qué no mejor inclinarse hacia el sistema del lenguaje, que está obligado a utilizar la misma mecánica de inventar palabras y conjuntos de palabras?

Por otra parte, ¿por qué en las películas ortodoxas no se puede prescindir del montaje?

La diferenciación en los trozos de montaje yace en su inexistencia como unidades separadas. Cada trozo puede evocar sólo una cierta asociación. La acumulación de tales asociaciones puede lograr el mismo efecto que el que recibe el espectador por medios puramente fisiológicos en la trama de una obra producida con realismo.

Por ejemplo, el asesinato en el escenario tiene un efecto puramente fisiológico. Fotografiado en un trozo de montaje, puede funcionar como *información* simplemente, como un subtítulo. El efecto *emotivo* comienza sólo con la reconstrucción del suceso en fragmentos de montaje, cada uno de los cuales apela a cierta asociación, cuya suma será un complejo global de sentimiento emotivo. Por lo general:

1. Una mano blande un cuchillo.
2. Los ojos de la víctima se abren repentinamente.
3. Sus manos agarran la mesa.
4. Se clava el cuchillo.
5. Los ojos parpadean involuntariamente.
6. Borbotones de sangre.
7. Una boca aúlla.
8. Algo gotea sobre un zapato. . .

y clichés fílmicos por el estilo. No obstante, en relación con la *acción como un todo*, cada trozo-fragmento es casi *abstracto*. Mientras más diferenciados están, más abstractos se vuelven y no provocan más que una cierta asociación.

Lógicamente a uno se le ocurre si lo mismo se podría lograr

de manera más productiva si no se siguiera la trama tan abyeccamente sino que se materializara la idea, la impresión de *Asesinato* mediante una acumulación libre de material asociativo, ya que lo más importante sigue siendo establecer la idea de asesinato —la sensación de asesinato como tal. La trama no es más que un recurso sin el cual uno no es aún capaz de decirle algo al espectador. De cualquier manera, un esfuerzo en este sentido produciría ciertamente una variedad de formas por demás interesantes.

¡Por lo menos alguien debería intentarlo! Desde que se me ocurrió esta idea no he tenido tiempo de hacer el experimento. Y en la actualidad me preocupan problemas bien diferentes. Pero, volviendo a la línea principal de nuestra sintaxis, algo ahí nos podría aproximar a estas tareas.

Mientras que en los párrafos I, II y III la tensión se calculó para obtener un efecto puramente fisiológico —de lo puramente óptico a lo emotivo—, debemos mencionar aquí también el caso del mismo conflicto-tensión que sirve para los fines de nuevos conceptos, de nuevas actitudes, es decir a los objetivos puramente intelectuales.

Ejemplo 1 (en *Octubre*): el ascenso de Kerenski al poder y a la dictadura tras el levantamiento de julio de 1917. Se obtuvo un efecto cómico mediante los subtítulos que indicaban rangos regulares en ascenso (*Dictador, Generalísimo, Ministro de la Marina y del Ejército*, etc.) cada vez más altos, con cinco o seis cortes de tomas de Kerenski subiendo las escaleras del Palacio de Invierno, todas con el *mismo* ritmo exactamente. Aquí se presenta un conflicto entre la insipidez de los rangos en ascenso y el troceteo del “héroe” a lo largo de un mismo tramo de escaleras, que produce un resultado intelectual: la nulidad esencial de Kerenski queda manifiesta de manera satírica. Tenemos el contrapunto de una idea convencional literariamente expresada con la acción *fotografiada* de una persona singular que no es igual a sus deberes en veloz crecimiento. La incongruencia de estos dos factores resulta en la decisión puramente *intelectual* del espectador, a costa de esta persona determinada. Una dinamización intelectual.

Ejemplo 2 (en *Octubre*): la marcha de Kornilov en Petrogrado se lleva a cabo bajo el lema de “En nombre de Dios y del País”. Quisimos en este caso revelar el significado religioso de este episodio de una manera racionalista. Cortamos juntas una serie de imágenes religiosas, desde un magnífico Cristo barroco hasta un

ídolo esquimal. Aquí el conflicto se planteaba entre el concepto y la simbolización de Dios. Mientras que en la primera estatua que se muestra la idea y la imagen parecen concordar completamente, ambos elementos se alejan uno de otro con cada imagen sucesiva (véase fig. 10). Manteniendo la denotación de "Dios", las imágenes discrepan cada vez más con nuestro concepto de Dios, llevándonos inevitablemente a conclusiones individuales sobre la verdadera naturaleza de todas las deidades. También en este caso una cadena de imágenes intentó lograr una resolución puramente intelectual, como resultado del conflicto entre una pre-concepción y su *desprestigio gradual mediante pasos deliberados*.

Paso a paso, merced a un proceso de comparación de cada imagen nueva con la denotación común, se acumuló fuerza tras un proceso que puede ser formalmente identificado con el de deducción lógica. La decisión de liberar estas ideas, así como el método utilizado, ya están concebidos *intelectualmente*.

La forma *descriptiva* convencional para el filme resulta en la posibilidad formal de una especie de razonamiento filmico. Mientras que el filme convencional dirige las *emociones*, lo anterior significa una oportunidad para estimular y dirigir todo el *proceso de pensamiento* también.

Estas dos secuencias particulares de experimentación fueron muy atacadas por la mayoría de los críticos, porque las consideraban puramente políticas. No niego que *esta forma es más adecuada para expresar tesis señaladas por la ideología*, pero es una pena que los críticos desdénaran las posibilidades filmicas de este enfoque.

En estos dos experimentos hemos dado el primer paso embrionario hacia una forma de expresión filmica totalmente nueva. Hacia un cine puramente intelectual, libre de las limitaciones tradicionales, que obtiene formas directas de ideas, sistemas y conceptos sin necesidad de transiciones y paráfrasis. Podríamos incluso tener una

*síntesis del arte y la ciencia,*

que sería el nombre adecuado para nuestra nueva época en el campo del arte. Sería la justificación final de las palabras de Lenin: "el cine, la más importante de todas las artes".

[Moscú, abril de 1929]

## LA CUARTA DIMENSIÓN FÍLMICA

Hace exactamente un año, el 19 de agosto de 1928, antes de que se hubiera iniciado el montaje de *Lo viejo y lo nuevo* escribí, con respecto a la visita del teatro Kabuki a Moscú:

En el Kabuki... tiene lugar una única sensación monística de "provocación" teatral. Los japoneses consideran cada elemento teatral no como una unidad inconmensurable entre las diversas categorías de la emoción (sobre los diversos órganos sensoriales) sino como una unidad única *de teatro*. . . Al dirigirse a los diversos órganos de sensación, construye esta suma (de "trozos" individuales) hasta llegar a una gran provocación *total* del cerebro humano, sin tomar en cuenta *cuál* de los distintos caminos está siguiendo.

Mi caracterización del teatro Kabuki demostró ser profética. Este método se convirtió en la base para el montaje de *Lo viejo y lo nuevo*.

El montaje ortodoxo es el montaje *sobre el dominante*. Por ejemplo, la combinación de tomas según sus indicaciones dominantes. El montaje según el *tempo*. El montaje según la tendencia principal dentro del cuadro. El montaje según la longitud (prolongación) de las tomas, y así. Éste es el montaje según el primer plano.

Las indicaciones dominantes de dos tomas lado a lado producen, una u otra, una interrelación conflictiva que da por resultado en una o en otra un efecto expresivo (estoy hablando aquí de un efecto *puramente de montaje*).

Esta circunstancia contiene todos los niveles de intensidad de la yuxtaposición de montaje; todos los *impulsos*:

De una completa oposición de los dominantes, por ejemplo, una construcción agudamente contrastante, a una "modulación" apenas perceptible de toma a toma; *todos* los casos de conflicto, por lo tanto, deben incluir casos de una total *ausencia* de conflicto.

Por lo que respecta al dominante mismo, considerarlo como algo independiente, absoluto e invariablemente estable es inadmisibile. Hay medios técnicos para tratar la toma de manera que su dominante pueda hacerse más o menos específico, pero nunca absoluto.

Las características del dominante son variables y muy relati-