

## La esencia del cine

Desde los inicios del cine como medio, los analistas han estado buscando su «esencia», sus rasgos distintivos y únicos. Algunos teóricos de los primeros tiempos del cine reivindicaron un cine incontaminado por las otras artes, como en la idea de «cine puro» planteada por Jean Epstein. Otros teóricos y directores ratificaron con orgullo los vínculos que unían al cine con el resto de las artes. Griffith sostenía que había tomado de Dickens el montaje paralelo de la narración, mientras que Eisenstein halló antecedentes literarios de prestigio para los recursos cinematográficos: los cambios de distancia focal en *El paraíso perdido* o el montaje alternativo del capítulo de la feria agrícola en *Madame Bovary*. Las definiciones del cine que evocan de forma recurrente otras artes —«escultura en movimiento» (Vachel Lindsay), «música de luz» (Abel Gance), «pintura en movimiento» (Leopold Survage), «arquitectura en movimiento» (Elie Faure)— establecían vínculos con las artes del pasado planteando a un tiempo diferencias cruciales: el cine era pintura, pero en movimiento, o música, pero de luz y no de notas

esta vez. El denominador común era, para todos ellos, la idea de que el cine era un arte. Así pues, Rudolf Arnheim expresó en 1933 su asombro ante el hecho de que el cine no hubiese sido recibido con los brazos abiertos por los amantes del arte. El cine, escribió, es «el arte *par excellence*. Su única pretensión ha sido entretener y distraer; ha vencido a las artes anteriores en cuanto a belleza se trata. Su musa iba tan ligera de ropa como se podía desear» (Arnheim, 1997, pág. 75). La insistencia tanto en las diferencias como en las semejanzas entre el cine y el resto de las artes fue un modo de legitimar un medio aún joven, una manera de decir no sólo que el cine era tan válido como el resto de las artes sino que debía ser juzgado en sus propios términos, en función de su propia estética y su propio potencial.

Gracias a sus numerosas publicaciones especializadas en cine y a sus figuras de relieve (Jean Epstein, Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac y Riccioto Canudo), Francia pasó a ser un espacio privilegiado de reflexión en torno al cine comercial y de vanguardia. Una constelación de instituciones (un «campo cultural», en la terminología de Bourdieu) facilitó la exhibición de películas y el debate sobre éstas. La mayoría de teóricos de la época, pese a sus múltiples diferencias, se interesó por el estatus y la esencia del cine como arte. Ya en 1916, un manifiesto futurista («El cine futurista») reclamaba el reconocimiento del cine como «arte autónomo» que en ningún caso debía «copiar al teatro» (citado por Hein, en Drummond y otros, 1979, pág. 19). En el «cine puro», el ideal era, en palabras de Fernand Léger, «desprenderse de los elementos que no sean puramente cinematográficos» (*ibíd.*, pág. 41). Otra forma de expresar este deseo fue la fotogenia, que Delluc calificó de «ley del cine» y a la que Epstein, en *El cinematógrafo visto desde el Etna*, se refería como «la expresión más pura del cine»: «Con la noción de fotogenia nació la idea del arte cinematográfico. Para definir esa indefinible fotogenia, nada mejor que decir que es al cine lo que el color a la pintura y el volumen a la escultura, el elemento específico de este arte» (Drummond y otros, 1979, pág. 38). En otro lugar, Epstein definió la fotogenia como «cualquier aspecto de las cosas, seres o almas cuyo carácter moral se ve amplificado por la reproducción fílmica». La fotogenia era, pues, esa inefable quintaesencia que diferenciaba a la magia del cine del resto de las artes. En otro sentido, el énfasis en la generación de nuevos conocimientos puso en contacto al cine con la modernidad artística como proyecto de desafío a las tradiciones de percepción y comprensión.

Los impresionistas también se ocuparon de la relación del cine con el resto de artes. En *L'Usine aux images* (1926), Canudo sugirió que el cine, en

1. Jean Epstein, «De Quelques conditions de la photogenie», en *Cinea-cinne-pour-tous*, 15 de agosto de 1924; incluido en Abel, 1988, vol. I, pág. 314.

tanto «sexto arte», sería como «una pintura y una escultura evolucionando en el tiempo, como sucede en la música y la poesía, que se realizan a sí mismas al transformar el aire en ritmo durante el tiempo de su ejecución».<sup>2</sup> En la socializadora concepción de Canudo, este «arte plástico en movimiento» cumplía la valiosa promesa utópica del festival —una noción íntimamente relacionada con el «carnaval» de Bajtin— que nos remite tanto al teatro antiguo como a las ferias actuales. Louis Delluc, en su *Cinéma et cia* (1919), dijo que el cine era el único arte verdaderamente moderno porque empleaba la tecnología para estilizar la vida real. Germaine Dulac invocó la analogía musical de una «sinfonía visual»:

El cine, que es arte de la visión como la música es arte de la audición, debería... llevarnos hacia la idea visual compuesta por movimiento y vida, hacia la concepción de un arte del ojo, constituido por una inspiración perceptiva que evoluciona en su continuidad y alcanza, al igual que la música, nuestro pensamiento y nuestros sentimientos. (Citado en Sitney, 1978, pág. 41.)

El movimiento y el ritmo, para Dulac, constituían «la esencia única e íntima de la expresión cinematográfica» (Drummond y otros, 1979, pág. 129).

Muchos de los primeros teóricos manifestaban lo que Annette Michelson define como «epistemología eufórica» (Michelson, 1990, págs. 16-39). El cineasta Abel Gance lo proclamó en *L'Art cinématographique* (1927): «¡Ha llegado la hora de la imagen!». El cine, para Gance, dotaría a los seres humanos de una nueva conciencia sinestésica: los espectadores «oirán con sus ojos».<sup>3</sup> Anticipando la visión epifánica del cine de Bazin, Delluc veía en el cine, y especialmente en el primer plano, el medio que nos ofrece «impresiones de una belleza eterna y evanescente... algo que está más allá del arte, esto es, la propia vida».<sup>4</sup> En una especie de iconofilia trascendental, se consideraba que el cine ofrecía la vida tal cual es, presente e inmediata como la sentimos. Jean Epstein hablaba, en *Bonjour cinéma* (1921), del cine como «revelación profana», un medio para movilizar la sensibilidad del espectador mediante el contacto directo con el organismo humano (manos, rostros, pies). Para Epstein, el cine es «esencialmente sobrenatural. Todo se transforma» (citado en Abel, 1988, pág. 246). La experiencia cinematográfica constituía, para Epstein, una encarnación visceral. Gracias al cine,

2. Riccioto Canudo, *L'Usine aux images*, París, Etienne Chiron, 1926; en Abel, 1988, pág. 59.

3. Citado en Jeancolas, 1995, pág. 31.

4. Louis Delluc, «La Beauté au cinéma», en *Le Film* 73, 6 de agosto de 1917; en Abel, 1988, vol. I, pág. 137.

\* experimentamos las colinas, los árboles, los rostros en el espacio, como una sensación nueva. Al concedérsele movimiento o la apariencia de éste, todo el cuerpo experimenta la profundidad... La cámara de cine, más que el automóvil o el aeroplano, posibilita trayectorias específicas y personales que reverberan en todo nuestro físico. (Citado en Williams, 1980, págs. 193-194.)

Anticipando a Bazin, pero en diferente registro y con un vocabulario distinto, más místico, Epstein tomó lo que para él era la naturaleza automática y no mediatizada del cine como garantía de su «sinceridad» inefable. Para Epstein, el primer plano era «el alma del cine»: «Jamás encontraré la manera de expresar cuánto me gustan los primeros planos americanos. A quemarropa. De repente, una cabeza aparece en la pantalla y el drama, de repente cara a cara, parece dirigirse a mí personalmente y se amplía con extraordinaria intensidad. Estoy hipnotizado».<sup>5</sup> Al mismo tiempo, Epstein no se oponía a la manipulación de la imagen. En un texto de 1928, sostiene que:

La cámara lenta aporta, en verdad, un nuevo registro a la dramaturgia. Su capacidad de desnudar las emociones de las dilataciones dramáticas, su infalibilidad a la hora de designar los movimientos sinceros del alma son tales que en la actualidad aventaja a todos los modos trágicos. Estoy seguro, como todos los que han visto parte de *La Chute de la maison Usher*, que si se hiciese una película a cámara lenta del interrogatorio de un acusado, la verdad surgiría, más allá de sus palabras, meridiana, única, cierta; ya no serían necesarias las acusaciones, los parlamentos de los abogados, ni prueba alguna más allá de la ofrecida por las profundidades de las imágenes.<sup>6</sup>

En su estudio de los usos impresionistas del término *fotogenia*, David Bordwell habla de un «desbordante repertorio de variantes» del idealismo, donde «la teosofía baudelairiana se mezcla con el idealismo platónico y con el “movimientismo” bergsoniano» en una «recopilación de presupuestos que no llegan a adquirir autoconciencia teórica» (citado en Willemen, 1994, pág. 125). El concepto de fotogenia permitió a los críticos impresionistas hablar de los modos en que el cine puede no sólo destacar el movimiento poético de las cosas en el mundo sino también reproducir las percepciones transmutadas generadas por la vida urbana, esto es la velocidad, la simultaneidad, la multiplicidad de la información. Al mismo tiempo, Epstein creía que el cine podía explorar «las operaciones no lingüísticas, no racionales del “inconsciente” en la existencia humana» (Liebman, 1980, pág. 119).

5. Epstein, «Magnification», en Epstein, 1977, pág. 9.

6. Jean Epstein, «Une Conversation avec Jean Epstein», *L'Ami du peuple*, 11 de mayo de 1928, en la introducción de Annette Michelson a Vertov, 1984, págs. XLIV-XLV.

Muchos de los teóricos de la época del cine mudo advirtieron sobre la tentación del verismo. En su ensayo «Un nuevo realismo: el objeto» (Jacobs, 1960, pág. 98), el cineasta experimental Fernand Léger se quejaba de que casi todas las películas malgastan sus energías en construir un mundo reconocible, descartando el espectacular poder del fragmento. Otro creador experimental, Hans Richter, sostenía que «el gran problema estético para las películas, que fueron inventadas para la reproducción, es, paradójicamente, la superación de la reproducción» (*ibíd.*, pág. 282). Germaine Dulac predijo un cine libre de la responsabilidad de contar historias o de reproducir de manera realista «la vida real». El cine «puro» podía inspirarse en los sueños, como en Epstein, o en la música, como en Abel Gance y Germaine Dulac en Francia y Mario Peixoto en Brasil; todos ellos entendían que el filme era esencialmente ritmo o, mejor dicho, «sinfonía visual constituida por imágenes rítmicas». <sup>7</sup> Por lo tanto, la pureza significaba rechazar las tramas. Anticipando el escepticismo existencial de *La náusea* de Sartre, Jean Epstein calificaba a las historias cinematográficas de «mentiras»: «No hay historias. Nunca ha habido historias. Sólo hay situaciones sin pies ni cabeza; sin principio, sin desarrollo y sin final». <sup>8</sup> Germaine Dulac acusaba a quienes promovían el uso de la narrativa de cometer un «error criminal». <sup>9</sup> Se consideraba que la narración, al compartirse promiscuamente con muchas otras artes, era una base demasiado frágil para establecer las cualidades especiales del filme. Asociada normalmente a los textos escritos, la narración no podía constituir la base para la construcción de una forma de arte puramente visual.

7. Germaine Dulac, «L'Essence du cinéma: l'idée visuelle», *Cahiers du moi*, 1925, en Abel, 1988, vol. I, pág. 331.

8. Jean Epstein, citado en Kracauer, 1997, pág. 178.

9. *Ibid.*, pág. 179.

## Los teóricos soviéticos del montaje

Eso que podríamos denominar estilo *bricolage* de la teoría cinematográfica en los primeros años del cine mudo dio paso en la década de los veinte a reflexiones más rigurosas por parte de los cineastas / teóricos soviéticos del montaje. El trabajo de estos teóricos se inscribe en una etapa de florecimiento de la vanguardia teatral, pictórica, literaria y cinematográfica (arte este último financiado en buena parte por el Estado) en la Unión Soviética. Como creadores-intelectuales vinculados a la Escuela Estatal de Cine fundada en 1920, estos cineastas-teóricos no se interesaban exclusivamente por las grandes ideas sino también por cuestiones prácticas para la construcción de una industria cinematográfica socialista que reconciliase la creatividad de los autores, la eficacia política y la popularidad entre las masas. Se plantearon interrogantes tales como: ¿Qué tipo de cine debe promoverse? ¿Ficción o documental? ¿Un cine dentro de las corrientes dominantes o un cine de vanguardia? ¿Qué es el cine revolucionario? También tenían en común una visión de sí mismos como «trabajadores culturales» inscritos en un amplio

espectro social comprometido con la revolución y la modernización de Rusia. Formados en terrenos prácticos como la ingeniería y la arquitectura, se centraban ante todo en la técnica, la construcción y la experimentación.

Pese a lo diverso de sus estilos cinematográficos —que iban de la claridad pragmática de Pudovkin a la densidad épico-operística de Eisenstein—, todos estos teóricos destacaban el montaje como la base de la poética cinematográfica. El montaje, como afirmaron Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en su manifiesto sobre el sonido de 1928, «se ha convertido en el axioma indiscutible que sostiene la cultura del cine en todo el mundo» (Eisenstein, 1957, pág. 257). *Montage* era la palabra empleada habitualmente para designar el montaje no sólo en ruso sino también en las lenguas románicas. Como apunta Geoffrey Nowell-Smith, el término posee fuertes resonancias prácticas e incluso industriales (*cadena de montaje*, por ejemplo). La alquimia del montaje, para los teóricos soviéticos, insuflaba vida y hacía brillar a los inertes materiales de base del plano a secas. Los teóricos del montaje eran también, en cierto sentido, estructuralistas *avant la lettre*, puesto que consideraban el plano fílmico como una entidad carente de significado intrínseco hasta que era situada en una estructura de montaje. En otras palabras, el plano sólo adquiría significado relacionalmente, como parte de un sistema de mayores dimensiones. Parafraseando a Saussure, la idea es que en el cine, como en el lenguaje, «sólo existen diferencias».

Para la mente práctica de un Kulechov, fundador de la primera escuela de cine en el mundo, el arte del cine consistía en manejar estratégicamente los procesos cognitivos y visuales del espectador mediante la segmentación analítica de vistas parciales. Para Kulechov, lo que diferencia al cine del resto de artes es la capacidad del montaje de organizar fragmentos inconexos en una secuencia rítmica con significado. A principio de los años veinte, Kulechov ideó una serie de experimentos para mostrar que el montaje podía engendrar emociones y asociaciones que iban mucho más allá del contenido de los distintos planos. Su experimento, que pasaría luego a denominarse «efecto Kulechov», consistía en yuxtaponer el mismo plano del actor Mosju-kin con elementos visuales diversos (un tazón de sopa, un niño en un ataúd, entre otros) para transmitir efectos emocionales radicalmente distintos (hambre, dolor, etc.). No era la «realidad», por tanto, sino la técnica cinematográfica la que generaba la emoción del espectador. Kulechov sugirió que los actores cinematográficos debían convertirse en «modelos» o «maniqués» (o incluso «monstruos») que podían entrenar su cuerpo para «alcanzar un total dominio de su construcción material». Como después iba a suceder con Hitchcock, el sentido se generaba no tanto a través de la interpretación expresiva de unos actores entendidos como «ganado» como mediante la manipulación de la interpretación a través del montaje. (Mark

Rappaport efectuó un brillante *excursus* filmico sobre el efecto Kulechov en su película *From the Journals of Jean Seberg*.) Para Kulechov, el éxito de las películas norteamericanas derivaba de su narrativa clara y veloz, de su montaje invisible y de la eficiente combinación de las técnicas de montaje con enérgicas escenas de acción: luchas, cabalgatas, persecuciones.

Mientras que el trabajo de Vertov era estéticamente ambiguo y apuntaba tanto al experimentalismo de Eisenstein como a la eficacia del cine dominante, el trabajo de Pudovkin, alumno de Kulechov, era más convencional. En libros como *La técnica cinematográfica* y *La interpretación en el cine*, Pudovkin especificó los principios básicos de continuidad narrativa y espaciotemporal, en gran medida desde el punto de vista del cineasta profesional. (Los libros de Pudovkin fueron traducidos y utilizados en las escuelas de cine e incluso en estudios de todo el mundo.) Para Pudovkin, la clave del cine radica en sus protocolos de organización de la mirada y de control de las percepciones y los sentimientos del espectador a través del montaje y la puesta en escena, así como mediante dispositivos retóricos tales como el contraste, el paralelismo y el simbolismo (Pudovkin, 1960). El montaje, para Pudovkin, reproduce y al mismo tiempo engendra los cambios en los centros de interés y en la atención característicos de la percepción cotidiana. La explicación que Pudovkin ofrece de estos hechos anticipa, en ciertos aspectos, posteriores descripciones formuladas por el cognitivismo de lo que dio en llamarse «cine clásico».

El más influyente de los teóricos soviéticos del montaje fue Serguéi Eisenstein; en él, el prestigio de las películas y el prestigio de la teoría eran totalmente equiparables. Pensador prodigioso de intereses enciclopédicos, Eisenstein construyó un discurso teórico en forma de amalgama conceptual de gran envergadura, en parte especulación filosófica, en parte ensayo literario, en parte manifiesto político y en parte manual de cineasta. En efecto, los textos de Eisenstein con frecuencia dan la impresión de ser una constelación de brillantes intuiciones a la búsqueda de una teoría que las unifique. Dentro del inspirado eclecticismo de Eisenstein, coexistían un enfoque tecnicista y reductivo —el cineasta como ingeniero o como técnico de un laboratorio pavloviano— con un enfoque cuasi-místico que destacaba el «pathos» y el «éxtasis», un sentimiento oceánico de unidad con los demás y con el mundo. Aunque las teorías de Eisenstein evolucionaron a lo largo de dos décadas de producción teórica —Jacques Aumont, en *Montage Eisenstein* (1987), sugiere que hay «varios Eisensteins»—, el cineasta soviético siempre defendió un cine altamente estilizado e intelectualmente ambicioso. Según las tesis milenaristas de Eisenstein, el cine no sólo heredó sino que transformó los logros de la historia de todas las artes y de «la totalidad de la experiencia de la humanidad a lo largo de todas las épocas» (Eisenstein, citado en Bordwell, 1993, págs. 492-493). En lugar de «purificar» el cine, Eisenstein prefería en-

riquecerlo mediante una sinestésica fertilización cruzada con el resto de artes: de ahí que cite a da Vinci, Milton, Diderot, Flaubert, Dickens, Daumier y Wagner. El pensamiento de Eisenstein también era lo que hoy denominamos «multiculturalista», puesto que mostraba un interés más allá de lo exótico por la escultura africana, el kabuki japonés, el teatro de sombras chinescas, la estética de la *rasa* hindú y las formas indígenas americanas, vistos con una actitud relativamente no primitivista, como procesos paralelos a la constitución de un cine «moderno». (También quería dirigir una película titulada *Majestad negra*, basada en la revolución haitiana.)

En una primera etapa, Eisenstein, con sus experiencias aún recientes en el politizado teatro de vanguardia, se centró en el «montaje de atracciones» —la imagen procede del circo y de los parques de atracciones— y los efectos de choque reflexológico de lo que denominaba «cine-puño» en contraposición al «cine-ojo» de Vertov. El «montaje de atracciones» de Eisenstein propuso una estética de raíz carnavalesca que partía de pequeños bloques a modo de *sketches*, giros sensacionales y momentos agresivos como el redoble de los tambores, saltos acrobáticos, súbitos estallidos de luz, organizados alrededor de temas específicos y cuyo objetivo era administrar un saludable *shock* al espectador. Eisenstein optó por un cine antinaturalista basado en los poderes de la composición de la imagen y de unas interpretaciones estilizadas. También destacó el valor del *typage*, técnica de *casting* destinada a evocar estratificaciones sociales mediante una elección de los intérpretes basada en connotaciones fisonómicas que les convirtiese en tipos sociales fácilmente reconocibles. Si Kulechov hablaba de «enlace», Eisenstein se refería, en cambio, en «Una aproximación dialéctica a la forma cinematográfica», al «conflicto»: «En el reino del arte este principio dialéctico de dinámica se encarna en el conflicto como principio fundamental de la existencia de toda obra de arte y toda forma de arte».

Eisenstein estaba menos interesado en la construcción de una trama lineal de causas y efectos que en una diégesis truncada, disyuntiva, fracturada, interrumpida por digresiones y materiales extradiegéticos como los planos del pavo real mecánico en *Octubre* (Oktiabr, 1927) que metaforizan la vanidad del primer ministro Kerensky. Eisenstein veía al cine como un medio que podía estimular el pensamiento y el cuestionamiento ideológico mediante técnicas constructivistas. En lugar de *contar* historias en imágenes, el cine de Eisenstein *piensa* en imágenes, empleando el choque de planos para hacer saltar chispas de pensamiento en la mente del espectador, producto de una dialéctica de precepto y concepto, idea y emoción.<sup>1</sup>

1. Véase Eisenstein (1957). Para un análisis pormenorizado de las teorías sobre el montaje de Eisenstein, véase Aumont (1987). Asimismo, véase Xavier (1983, págs. 175-177).

Comentaristas posteriores a Eisenstein consideraron que su enfoque era totalitario y asfixiante. Andrei Tarkovski, por ejemplo, se lamenta en *Esculpir en el tiempo* de que «Eisenstein convierta al pensamiento en un déspota; no deja «aire», nada hay en él de esa cualidad esquiva e imprecisa que constituye, probablemente, lo más cautivador de todo arte». Arlindo Machado (1997, pág. 196) sugiere que el sueño de Eisenstein de un espectáculo audiovisual construido a partir de conceptos y sensaciones resulta más apropiado para el vídeo contemporáneo que para el cine. Además, el montaje «asociacionista» de Eisenstein puede, dejando a un lado su base dialéctica, transformarse fácilmente en los ideogramas mercantilizados de la publicidad, donde el todo es algo más que la suma de las partes: Catherine Deneuve más Chanel N° 5 significa encanto, *glamour* y atracción erótica.

Los ensayos reunidos en *El sentido del cine* (1942) y *La forma del cine* (1949) revelan un extraordinario abanico de intereses. En «El principio cinematográfico y el ideograma», Eisenstein modeló su forma alternativa de hacer cine a semejanza de la escritura ideogramática (erróneamente denominada «jeroglífica»), esto es, de los estilizados vestigios de un antiguo lenguaje de imágenes. El recurso a las «atracciones» y a la estructura ideográfica derivó fácilmente en un rechazo teórico del realismo dramático convencional. Para Eisenstein, el significado de un plano procede, en gran medida, de sus relaciones con otros planos dentro de una secuencia de montaje. El montaje constituía, por tanto, la clave del control estético e ideológico. Para Eisenstein, el cine era ante todo un medio de transformación, cuyo ideal era promover la acción social en lugar de la contemplación estética, catapultando al espectador hacia una concienciación respecto a la problemática contemporánea. En una analogía con la tecnología moderna, Eisenstein comparó al cine con un tractor, que «abre surcos» —la figura tiene connotaciones sexuales además de agrícolas— en la psique del espectador. Desdeñoso para con las «artimañas» de la vanguardia, Eisenstein apostó por un cine de vanguardia popular y experimental, inteligible para las masas del pueblo.

Eisenstein fue también el teórico del empleo del sonido como contrapunto, idea lanzada en un manifiesto de 1928 firmado por él mismo, Pudovkin y Alexandrov, en el que los tres directores alertaban en contra de las tentaciones del sonido fonético sincrónico, proponiendo un contrapunto entre sonido e imagen. Las nociones de contrapunto, tensión y conflicto vertebran, en efecto, la estética eisensteiniana. Influidos por Hegel y Marx, Eisenstein considera que la lucha dialéctica entre contrarios da vida no sólo a la vida social sino también a los textos artísticos. Eisenstein estetiza la dialéctica hegeliano-marxista, al tiempo que temporaliza, por así decirlo, las yuxtaposiciones esencialmente espaciales del *collage* cubista. Su ideal en el mon-

taje es conseguir una concatenación disonante entre sonido e imagen, en donde las tensiones permanezcan sin resolver. Si una figura retórica caracteriza el pensamiento de Eisenstein, es el oxímoron, la unión de opuestos, figura patente en muchas de sus expresiones más célebres, como «pensamiento sensual» o «dinámica de opuestos». Resulta difícil, en efecto, escribir sobre Eisenstein sin recurrir a formulaciones oximorónicas —«misticismo pavloviano», «esteticismo marxista», «formalismo hegeliano», «organicismo truncado», «materialismo trascendente»— para capturar los impulsos contradictorios que su pensamiento contiene.

En «Métodos de montaje», Eisenstein desarrolló una tipología a gran escala del montaje, compuesta por una gradación de progresiva complejidad: métrico (basado sólo en la longitud), rítmico (basado en longitud y contenido), tonal (basado en una atmósfera dominante generada por la manipulación de la luz o la forma gráfica), armónico (basado en resonancias expresivas más sutiles); e intelectual (disposición compleja de las restantes estrategias). Para Eisenstein, cada uno de estos tipos generaba efectos específicos en el espectador. Más que como paradigma descriptivo del cine, el esquema interesa por el aluvión de posibilidades formales que insinúa. En «La cuarta dimensión fílmica», Eisenstein sugirió que los cineastas debían trabajar con «armónicos» tanto como con la «dominante», a fin de crear un «impresionismo» cinematográfico con reminiscencias del impresionismo musical de Debussy. Eisenstein, como señala David Bordwell (1997), busca con frecuencia de manera implícita las analogías musicales; de ahí que recurra repetidamente a conceptos musicales como el compás, los armónicos, la dominante, el ritmo, la polifonía y el contrapunto. (Eisenstein compartía esta orientación musical con muchos de sus contemporáneos: Bajtin, que también estaba elaborando teorías sobre «polifonía» y «tacto» artístico en su obra sobre Dostoyevski de finales de los años veinte; el escritor Henri-Pierre Roché, que hablaba de «novelas polifónicas»; y el artista brasileño Mario de Andrade, que hablaba de «poesía polifónica».).

Apelando a sus vastos conocimientos de lenguas, culturas, artes y disciplinas, y trabajando siempre en una dialéctica sinérgica de teoría y práctica, Eisenstein privilegió la discontinuidad artística; para él, cada fragmento de filme es parte de una potente construcción semántica basada en principios de yuxtaposición y conflicto, no de continuidad orgánica. En Eisenstein, las apariencias fenoménicas de volumen, forma, luz y velocidad pasaron a ser la energética materia prima de una sutil forma de escritura alquímica e ideogramática que podía dar forma al pensamiento, afectar a los sentidos e incluso transmitir abstractas o recónditas formas de razonamiento, conciencia y análisis conceptual (Es célebre el proyecto eisensteiniano de adaptar *El capital* de Marx y el *Ulises* de Joyce). Eisenstein dejó un rico le-

gado intelectual. Encontramos ecos de sus principios teóricos en la «Grande Syntagmatique» de Metz, en *Praxis del cine* de Burch y en el «tercer significado» de Roland Barthes, así como en incontables reflexiones posteriores sobre cine. Marie-Claire Ropars hizo de Eisenstein la figura clave de su propia concepción de una *écriture* fílmica basada en el montaje, y en los años ochenta el cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea, en su *Dialéctica del espectador*, intentó sintetizar el *pathos* eisensteiniano con el distanciamiento (*verfremdung*) brechtiano.

Mientras tanto, Dziga Vertov fue en muchos aspectos incluso más radical que Eisenstein. (Al denominar «grupo Dziga Vertov» a su colectivo formado en los años sesenta junto a Jean-Pierre Gorin, Jean-Luc Godard estaba apostando por Vertov, política y formalmente más radical, en vez del supuestamente «revisionista» Eisenstein.) En una serie de incendiarios ensayos y manifiestos, Vertov dictó «sentencia de muerte» para el cine comercial «con excesivas ganancias». Éste es el texto de «Nosotros: Variante de un manifiesto», de Vertov:

Declaramos que las viejas películas, basadas en las historias de amor, las películas teatrales y similares, son leprosas.

—¡Manteneos alejados de ellas!  
¡Apartad vuestra vista de ellas!  
¡Son mortalmente peligrosas!  
¡Contagiosas!

(Vertov, 1984, pág. 7.)

Vertov invitaba a los lectores / espectadores a «rehuir los dulces abrazos de las historias de amor / el veneno de la novela psicológica / los tentáculos del teatro del adulterio» (*ibíd.*); a su vez, reclamaba una «exploración sensorial del mundo a través del cine-ojo». Proyectándose con whitmanesco júbilo, Vertov antropomorfizó la cámara:

Soy cine-ojo. Soy un ojo mecánico. Yo, una máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo.

Ahora y siempre, me libero de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me acerco a los objetos, para después alejarme de éstos. Me arrastro por debajo de ellos, trepo hasta su cima. Acelero siguiendo el hocico de un caballo que galopa. Me precipito a toda velocidad en el seno de la muchedumbre. (*Ibíd.*, pág. 17.)

En sus «Instrucciones provisionales para grupos de cine-ojo», Vertov señala que el ojo humano es inferior al de la cámara:

Nuestro ojo ve muy poco y muy mal; por este motivo, el hombre concibió el microscopio para ver fenómenos invisibles; y descubrió el telescopio para ver y explorar mundos distantes e ignotos. La cámara de cine se inventó para que penetrase con mayor profundidad en el mundo visible, para explorar y registrar los fenómenos visuales. (Vertov, 1984, pág. 67.)

Para Vertov, el montaje podía ensamblar a un hombre «más perfecto que Adán». Las estructuras sociales dominantes, por desgracia, impedían que el cine realizase su potencial:

Pero la cámara tuvo mala suerte. Fue inventada en un momento en el que no existía país alguno en donde el capital no ostentara el poder. La perversa idea de la burguesía fue emplear el nuevo juguete para entretener a las masas o, mejor dicho, para distraer la atención de los obreros lejos de su objetivo: la lucha contra sus amos. (*Ibíd.*, pág. 67.)

El objetivo central y programático de Vertov, tal y como lo definió en «La esencia del cine-ojo» era «ayudar a todos los individuos oprimidos y al proletariado en su conjunto en su esfuerzo de comprender los fenómenos de la vida que les rodea» (Vertov, 1984, pág. 49).

Vertov también defendía un «kino-pravda», literalmente «cine-verdad» pero en alusión, simultáneamente, al periódico comunista *Pravda*. En los escritos de Vertov se da una tensión entre su énfasis en el cine como medio de transmisión de verdades y hechos y su énfasis en el cine como forma de «escritura», tensión contenida en la designación que hacía de sus propias películas como «documentales poéticos». En el terreno práctico, Vertov defendía el rodaje documental en las calles, lejos del estudio, para mostrar a la gente sin máscaras ni maquillaje y revelar lo que se oculta bajo la superficie de los fenómenos sociales. Influido por los futuristas italianos pero receloso ante la tendencia fascista del movimiento, Vertov elogiaba la «poesía de las máquinas» y el perfectible «cine-ojo» (*kino-glas*) como medio de celebrar un mundo nuevo de máquinas y velocidad —«la épica de las centrales de energía eléctrica»— que debía ponerse al servicio del socialismo.

Para Vertov, el montaje está presente a lo largo de todo el proceso de la producción cinematográfica; tiene lugar durante la observación, después de ésta, durante el rodaje, tras el rodaje, durante el proceso de montaje (la búsqueda de fragmentos de montaje) y durante la fase definitiva de éste. Vertov hablaba de «intervalos» de montaje de carácter musical, esto es, el movimiento y la relación de proporciones entre las imágenes. En «Nosotros: Variante de un manifiesto» (1922), Vertov hablaba de «kinokismo» y del «kinograma», contrapartida fílmica de la escala musical que traza la combinatoria figurativa de la construcción fílmica:

Kinochestvo [Kinokismo] es el arte de organizar los movimientos necesarios de los objetos en el espacio como una rítmica totalidad artística, en armonía con las propiedades del material y el ritmo interno de cada objeto.

Los materiales, los elementos del arte del movimiento son los Intervalos (las transiciones de un movimiento a otro) y en absoluto los propios movimientos en sí. Son ellos (los intervalos) los que llevan el movimiento a una conclusión cinética (Vertov, 1984, pág. 8.)

La obligación del cineasta era, para Vertov, descifrar misterios y desenmascarar mixtificaciones en la pantalla y en la vida tridimensional, como parte del «desciframiento comunista del mundo» (*ibíd.*, pág. 79). Vertov definió su idea del cine de manera diacrítica, en contraposición a las mixtificaciones del «drama artístico», forma cinematográfica diseñada para intoxicar al espectador e insinuar ciertas ideas reaccionarias en su inconsciente. Haciéndose eco simultáneamente de la lucha bolchevique contra el zarismo y de la lucha del «kino-glas» contra el *star system* de Hollywood, Vertov reclamaba el destronamiento de «los reyes y las reinas inmortales de la pantalla» y el restablecimiento de «los comunes mortales, filmados en la vida, en sus tareas cotidianas» (*ibíd.*, pág. 71).

Además de las metáforas de realeza, las denuncias del cine ilusionista formuladas por Vertov recurrían a otras tres familias de metáforas: 1) la magia («el cine del encantamiento»); 2) las drogas («cine-nicotina», «opio eléctrico»); y 3) la religión (los «sumos sacerdotes del cine»). (El revolucionario Trotski había escrito un ensayo titulado «El Vodka, la Iglesia y el Cine».) Contra una valorización kantiana del arte «desinteresado», Vertov pretendía que las películas fuesen «tan útiles como los zapatos». Para Vertov, el cine no trascendía la vida productiva: su existencia tenía lugar dentro de un *continuum* de producción social. Como señala Annette Michelson, la película de Vertov *El hombre de la cámara* trata al cine como rama de la producción industrial, yuxtaponiendo sistemáticamente la práctica totalidad de aspectos de la actividad cinematográfica con el trabajo concebido en sentido tradicional.<sup>2</sup> Pese al énfasis que pone en el montaje a lo largo de todas las fases de la producción cinematográfica, cuando Vertov condena los «guiones de cuentos de hadas» como burda forma de representación burguesa se convierte, en última instancia, en un realista (aunque no un ilusionista). Las teorías de Vertov tuvieron repercusión internacional. Le admiraron en Estados Unidos grupos de izquierdas como el Workers Film y la Photo League, y en 1962 la revista de Nueva York *Film Culture* publicó una

2. Véase Michelson, 1972, pág. 66. Véase, asimismo, la introducción de Michelson a Vertov (1984).

selección de sus escritos, antes de que se tradujesen volúmenes enteros de su obra al francés en los setenta y al inglés en los ochenta.

Todas las supuestas diferencias entre los distintos teóricos del montaje no lo eran tanto a ojos del régimen oficial estalinista: la práctica totalidad de ellos empezó a tener dificultades políticas después de 1935, cuando el «realismo socialista» fue adoptado como estética oficial del partido comunista soviético; en ese momento, fueron atacados por su «idealismo», su «formalismo» y su «elitismo».