

PRESENTE CONTINUO

ALBERA, FRANÇOIS (ed.):
Eisenstein dans le texte,
número monográfico de
Cinémas, vol. 11-nº 2-3,
primavera 2001

S.M. EISENSTEIN:
Hacia una teoría del montaje,
Barcelona, Paidós, 2001,
dos volúmenes

I

Uno de los más empobrecedores efectos de la institucionalización de los estudios cinematográficos (los hay también fecundos) consiste en la elevación de espesos muros que protegen la disciplina de indeseables invasiones. Estos estudios tienden a tornarse autosuficientes, generando una bibliografía didáctica normativa y sintiendo una ictericia hipersensible a la injerencia de extraños. No es desde luego privilegio del cine este repliegue de ostra, pero la tardía implantación de los estudios cinematográficos en las universidades hacen bien perceptible el fenómeno. Dicho de otro modo, es propio de los tiempos que corren la claridad pragmática de objetivos y bibliografía: la utilidad inmediata de cada página leída, la rentabilidad de cada gasto intelectual. En este contexto, la lectura de Eisenstein es un auténtico desbordamiento, un ciclón, tan atractivo como a contracorriente, a pesar de que el autor abandonó este mundo hace más de medio siglo.

Eisenstein constituye una verdadera revolución en la manera de pensar el cine, no solo para aquellos tiempos de manifiestos y proclamas que fueron los vanguardistas años veinte, tampoco para aquellos otros de consignas, censuras y vergonzantes palinodias que fueron los treinta soviéticos, sino

para hoy en día. Ninguna otra obra teórica sobre cine ha utilizado con tanta fecundidad e indiferencia hacia sus posibles contradicciones tantas referencias teóricas (de la física a la estética, del marxismo a la retórica, de la psicología al psicoanálisis); ninguna obra teórica ha puesto al servicio del cine tan variadas formas de expresión (la poesía de cualquier época, la novela, la épica, la fotografía, el ensayo, el tratado filosófico).

La deslumbrante tormenta eisensteiniana queda probada en el hecho de que casi ninguna reflexión teórica desde los años sesenta carece de deuda (y deuda esencial) con su obra: toda idea del montaje como violencia, pero también como emoción o concepto, tiene su origen en él; la raigambre decimonónica de los motivos narrativos griffithianos —que hoy se ha convertido en doxa— de él procede; la distinción entre cine de atracciones y cine de integración narrativa se inspira, explícitamente, en uno de sus manifiestos; la semiótica, el marxismo y el estructuralismo aplicados al cine tienen una deuda impagable con las clasificaciones y taxonomías eisensteinianas; *last but not least*, el postestructuralismo y la desconstrucción se han amparado en escritos eisensteinianos.

Y mucho más: el redescubrimiento del cine soviético en la Francia 'roja' de los sesenta es paralelo a la edición y lectura de sus textos (primero fragmentariamente en los *Cahiers du cinéma*, luego en el proyecto emprendido por la Union Générale d'Éditions y, más tarde, en la tesis de Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*); el poderoso movimiento del cine latinoamericano de agit-prop es difícil de concebir sin la inspiración de los escritos de Eisenstein¹.

II

Este manantial todavía no ha disminuido su caudal. La obra incompleta del cineasta de Riga va sorprendiendo día a día, gracias al trabajo minucioso

del Gabinete Eisenstein capitaneado por Naum Kleiman. Nuevos y nuevos fragmentos de su puño y letra corrigen o enriquecen lo que de él se conocía y por ese minúsculo e iluminador gabinete han pasado decenas de los mejores investigadores del cine de nuestro tiempo, ya sea en calidad de filólogos o arqueólogos, ya de estetas o simplemente pensadores del cine. Es así como Occidente ha conocido una sucesión de ediciones de la obra eisensteiniana, cada una de ellas más rica que la anterior, pero también fatalmente incompleta. Puesto que Eisenstein solo vio un libro en vida (*The Film Sense*, editado por Jay Leyda en Nueva York en 1942)², las obras en francés, proyecto pionero abortado tiempo atrás (con Jacques Aumont y Bernard Eisenschitz a la cabeza), fueron mejoradas por la edición italiana al cuidado de Pietro Montani (la paralela y más pausada edición alemana a cargo de Hans-Joachim Schlegel presenta un caso de agrupación más extraño y controvertido: por películas) y en la actualidad la iniciativa del British Film Institute, con Richard Taylor y Michael Glenny (fallecido en 1990) a la cabeza, parece el más avanzado de estos productos.

Pues bien, la edición en lengua española de las obras de Eisenstein se encuentra en mantillas: ningún especialista de primera línea, ninguna iniciativa editorial duradera. Nuestra dependencia cinematográfica de otros países, afortunadamente superada en otros ámbitos del cine, todavía sigue siendo un lastre en punto tan decisivo. Por esta razón, la publicación en dos volúmenes de *Hacia una teoría del montaje*, que reúne los textos eisensteinianos de un proyecto global al que dedicó sus esfuerzos entre 1937 y 1940, constituye un hito editorial sobre el que merece la pena detenerse. Paralelamente, la aparición de un volumen de la revista canadiense *Cinémas* (vol. 11, nº 2-3, primavera de 2001) titulado *Eisenstein dans le texte* coordinado por François Albera, añade razones para meditar

sobre la fecundidad de los estudios eisensteinianos en nuestra reflexión actual sobre el cine. La significación de ambas obras es distinta: *Eisenstein dans le texte* es un paso adelante en el conocimiento del cineasta; *Hacia una teoría del montaje* es un elogioso esfuerzo por acortar la distancia que en lo concerniente a la obra de Eisenstein nos define como reserva espiritual de Occidente. Como tales deben ser considerados uno y otro.

III

Eisenstein dans le texte contiene dos aportaciones a la literatura eisensteiniana: la traducción de algunos inéditos del realizador y la reflexión sobre algunos de los aspectos de su teoría menos meditados hasta la fecha; todo ello bien enmarcado por una sintética y certera introducción de Albera.

Tres son los conjuntos inéditos que nos aporta el volumen: a) el texto "Rayon et Gnôle" (1925) en el que un cineasta todavía debutante esboza una teoría de la puesta en escena inspirada en la sublimación sexual; b) "A. I." (Atracción Intelectual), de 1928, donde Eisenstein argumenta el desplazamiento de su centro de atención del sentimiento a la conciencia, de lo sensual hacia lo intelectual, de los reflejos no condicionados a los condicionados; c) fragmentos inéditos del proyecto más general y abstracto que concibiera Eisenstein, "Método", y que le ocupó en sus últimos años de vida, entre 1939 y 1947.

Junto al interés filológico que revisten los textos reproducidos en cuidadas traducciones, lo que realmente da la pauta del rigor del proyecto reside en el arropamiento de los mismos: unas minuciosas notas del editor del volumen ponen a dialogar el texto, de coyuntura, con su contexto iluminándolo; además, una serie de reflexiones históricas desmenuzan las polémicas implícitas, las presiones, los estímulos intelectuales del Eisenstein de cada periodo y sus aspiraciones teóricas, creativas y polí-

ticas en cada uno de esos momentos. Así, el ensayo "Rayon et Gnôle" va acompañado por un riguroso ensayo de Michael Lampolsky que analiza el surgimiento y las fuentes de la teoría del sadismo sublimado esbozada, algo peregrinamente (¿por qué no decirlo?) por Eisenstein, en relación con su concepción de las atracciones, de la reflexología y la lectura de Freud, Sachs y Rank. Por su parte, los fragmentos de "Método", difícilmente utilizables en el estado fragmentario en que se encuentran, van custodiados por un ensayo filológico de Oksana Bulgakova que desbroza el complejísimo proceso intelectual de Eisenstein en los años de ostracismo intelectual. Sorprende, en cambio, que "A.I.", el tercero de los inéditos, no venga acompañado de un estudio que ayude a extraer su jugo, dado lo crucial que es en la obra de Eisenstein la tensión trágica entre lo intelectual y lo sensible. Por supuesto, el texto viene seguido de notas del editor, así como precedido por referencias introductorias, mas, comparado con los auxilios de los anteriores textos, se echa en falta un estudio monográfico.

Completan el volumen tres ensayos cuyo objeto es analizar aspectos menos investigados por la ya profusa bibliografía eisensteiniana: la teoría del actor (Francesco Pitassio), la teoría de la puesta en escena (Maria Tortajada) y la inscripción de las reflexiones sobre literatura de Eisenstein en el contexto de la reflexión sobre cine-literatura y cinematismo en Rusia (Leonid Heller). Otros podrían haber sido igualmente los ámbitos tratados, como también cabría haber completado el análisis de Tsvian sobre *Iván el terrible* como tragedia excéntrica con otros distintos. En cualquier caso, *Eisenstein dans le texte*, por la solidez de su estructura y sus aportaciones específicas, constituye un material de obligada consulta para todo estudioso de la obra de Eisenstein.

IV

En otro orden hay que situar *Hacia una teoría del montaje*, aparecido en Paidós, siguiendo fielmente la traducción hecha al inglés por Michael Glenny (B. F. I., 1991) que constituye el segundo volumen de los *Escritos* de Eisenstein. El lector en lengua española tendrá en estas más de cuatrocientas cincuenta páginas un modelo reducido de lo que fue la fértil reflexión del cineasta en el periodo de feroz aislamiento que siguió a la Conferencia de cineastas de marzo de 1937. Acostumbrados a fragmentos dislocados, manifiestos y ensayos sin apuntes de edición, *Hacia una teoría del montaje* nos ofrece un proyecto global de reflexión en torno al fenómeno espectacular clave del siglo XX.

Hacia una teoría del montaje nos presenta un Eisenstein titánico que piensa el cine en diálogo con la tradición artística y cultural, pero también concibe —y no hay parangón en toda la teoría del cine— la entera historia de la cultura a través de un prisma cinematográfico. El cine parece ser una revelación de algo que ha estado latiendo oscuramente en el arte de todos los tiempos y, en este sentido, Eisenstein parece dar la mano a André Bazin, por grande que sea el abismo que separa sus ideas. En efecto, en el discurso de Eisenstein, el cine deja de ser una forma de expresión del presente y aparece impregnado e invadido por los productos más ricos de la tradición (y no solo la del canon occidental), trabado con ellos y en diálogo permanente. Asimismo (y en este punto la valentía del realizador es emocionante), Eisenstein observa la historia de la cultura bajo un prisma que solo el cine ha podido darle. Es desde luego una forma de saqueo, mas la honestidad y el tesón con el que Eisenstein emprende su búsqueda lo convierten en una enciclopedia de lo que me gustaría llamar “pensamiento en términos cinematográficos”: encuentra (recuérdese el famoso “yo no

busco, encuentro” picassiano) montaje en los versos de Pushkin, en los fragmentos intercalados de Tolstoi, habilita el cine para leer la tragedia griega, Shakespeare o Joyce, conecta el actor cinematográfico con Ignacio de Loyola y Stanislavski, se propone una relectura del *Laocoonte* de Lessing (dialéctica entre literatura y pintura) desde el cine... Ninguna frivolidad, sin embargo, existe en esta obra en la que cada *atracción* conduce a una reflexión más profunda y la dispersión (un rasgo del estilo eisensteiniano: el montaje) no impide la profusión de ideas.

Dos son los ensayos que sustentan los principios teóricos del libro inconcluso, a saber: “Montaje 1937” y “Montaje 1938”. En ellos, Eisenstein se propone un esbozo de diacronía de las formas fílmicas, rescata este concepto que había caído en desgracia por los imperativos del realismo socialista justificándolo incluso en ámbitos como la composición del plano o el tratamiento del sonido, se afana en recuperar implícitamente los logros de la vanguardia de los años veinte y aporta una de las más fértiles y recurrentes ideas de toda su poética: la distinción entre la representación de un fenómeno y la imagen del mismo, considerando esta como una abstracción de la primera. Como sucede a menudo con Eisenstein, la teoría más abstracta está siempre explicada y ejemplificada con la precisión y la sensibilidad del artista que demuestra la interrelación constante, neurótica, entre su calidad de enseñante, su impulso creativo y su vocación teórica.

Ahora bien, si el texto de Eisenstein es una cima en la reflexión cinematográfica y su accesibilidad al lector español un privilegio, otro asunto es la forma de esta edición. Dada la envergadura de la obra, sorprende la inexistencia de cuando menos un prólogo o presentación del libro para la edición española. Más que una negligencia, constituye una forma de desprecio hacia un lector que no puede recibir una obra fragmentaria de hace más de

sesenta años como si de un estudio contemporáneo se tratara. La introducción inglesa (pensada para un público que ya conoce los precedentes volúmenes) no es ni suficiente ni esclarecedora (¿por qué encabezar la edición española con el por otra parte merecido tributo al fallecido Michael Glenny?). Las editoriales, incluso si emprenden tareas de tanta enjundia como la presente, deberían meditar algo sobre el círculo de consumo de sus productos y las necesidades del lector a quien van dirigidos. Valga un último ejemplo: las notas a pie de página nos dan referencias ajustadas a las ediciones inglesas; pues bien, cualquier referencia a manifiestos y textos de Eisenstein publicados en España o en español brilla por su ausencia. En ocasiones, se nos ofrece la traducción española de algunos textos de referencia general, pero esto es sistemáticamente obviado cuando de los ensayos de Eisenstein se trata. ¿Tanto hubiera costado una revisión que ayudase al lector español a moverse entre las traducciones ya publicadas?

En suma, de imprescindible lectura como es este texto, es de lamentar la desidia editorial que, después de tan loable iniciativa, afea su producto de tan incomprensible manera. Puede admitirse como mal menor que se trabaje con una traducción de traducción; en cambio, es intelectualmente intolerable este menosprecio al público específico. Los lectores (al menos, desde el punto de vista moral) también deberíamos tener nuestros derechos ○

Vicente Sánchez-Biosca

1. Justo es decir que, en ambos casos, el protagonismo de Eisenstein es conflictivo y su confrontación con la figura de Vertov muy productiva.

2. *Film Form*, editado también por LEYDA, apareció en 1949 tras la muerte del cineasta.