El montaje: entre cine, literatura y plástica

Vicente Sánchez-Biosca
Universidad de Valencia

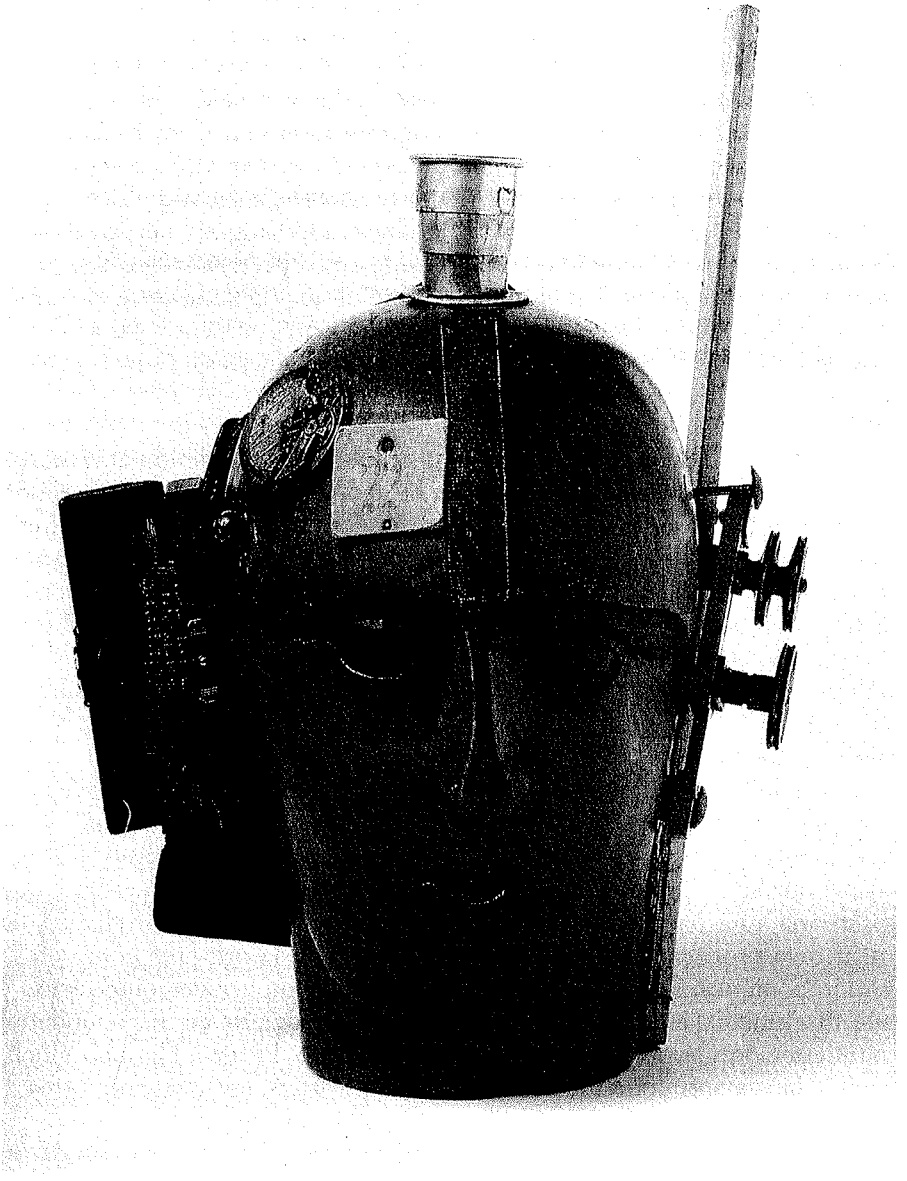
Las relaciones entre cine y literatura han sido tratadas desde múltiples perspectivas, las cuales pueden ser analizadas como tendencias de época o modas altamente reveladoras de valores intelecuales en alza más que en función de la verdad que encierran. Así pues, si los formalistas rusos emprendieron la comparación entre ambas artes desde la óptica de la poética en un texto clásico de 1927, *Poetika Kino*[1], la primera semiótica del cine prefirió emparentar al cine con la lengua en lugar de hacerlo con la poesía[2] y en la actualidad es la narratología la que ha tomado el protagonismo en establecer las relaciones mutuas entre cine y literatura. No sería descabellado hacer la arqueología de estas atracciones entre artes y disciplinas, pues ello revelaría tendencias implícitas de cada época. Por ejemplo, el espíritu sinestésico característico de la vanguardia tendía más fácilmente a una actitud de intercambio entre las artes (literatura poética, música, pintura, cine), mientras las pretensiones de cientificidad que gobiernan el panorama de los años sesenta y comienzos de los setenta llevaban a los pensadores

1 La mejor edición en lengua no eslava que conozco de este libro se encuentra en francés, preparada por François Albèra (*Les formalistes russes et le cinéma. Poéthique du film*, Paris, Nathan, 1996).

2 De hecho, Christian Metz era un linguista y sus primeros ensayos son la obra estricta de un alguien que pone a prueba los mecanismos formalizadores linguísticos en un campo nuevo y complejo como es el cine.

Cartel-collage para el film *Las aventuras de Octobrina*
(FEKS: Fábrica del Actor Excéntrico, 1924)

a aspirar a un modelo incuestionable y con menos deslizamientos del sentido sobre el que fundar las relaciones entre todas las formas de expresión. Por último, los debates de los últimos treinta años en torno al estatuto del



El espíritu de nuestro tiempo. La cabeza mecánica (Raoul Hausmann, 1919)

relato en nuestra sociedad, que implican a antropólogos, filósofos de la postmodernidad y teóricos de la literatura, no podía ser ajeno al auge que han tomado los estudios narratológicos. En suma, la perspectiva adoptada respecto al tema es tan sintomática como sus mismos resultados.

Sin embargo, y sin menoscabo de la legitimidad e interés de estos enfoques, mi pretensión en estas páginas es otra, más modesta, si cabe, pues se circunscribe a una época muy precisa de la historia de la reflexión en torno al cine y la literatura, a saber, la vanguardista. En cambio, incorpora al díptico señalado un tercer factor que complica la labor considerablemente: las artes plásticas. En efecto, en el curso de este momento germinal para la reflexión cinematográfica que fueron los años veinte, años formativos, como se les suele denominar, el cine no fue cotejado básicamente con la literatura, sino más bien con el resto de las artes. Ninguno de los ensayos de alcance de estos años desconocía los destinos literarios, mas tampoco veía en esta forma artística el modelo sobre el que debía mirarse el nuevo medio de expresión. Antes bien, situar el cinematógrafo entre las artes, ya fuera por síntesis de todas ellas, ya por asimilación sinestésica con la poesía, la música, etc., eran las tareas prioritarias.

Considero que el término montaje quizá sea el que defina con mayor precisión el sentimiento dominante en las teorías de los años veinte, desde las primeras reflexiones cubistas y sus fracasados proyectos de un cine sinestésico hasta los planteamientos más desarrollados de un cine dadaísta o superrealista (siempre problemático, como se sabe). La estética (Adorno, Benjamin, Luckacs, Bloch, Brecht, entre otros) no dejó de percibir el peso de este concepto que daba cuenta de una actitud analítica de las artes y que hallaría en el cine una expresión sintomática, pues incluía el mecanismo de discurso en el interior de un dispositivo técnico, es decir, marcado por el signo de los tiempos maquinísticos propios de la modernidad. A título de ejemplo, vale la pena retener la constancia intelectual y metalingüística del principio analítico en las artes plásticas, comenzado por el cubismo en su fase analítica, o la práctica ininterrumpida del collage (los famosos *papiers-collés*) que se extendió a casi todos los movimientos de vanguardia y que alcanzaría a mediados de los años veinte al fotomontaje y la cartelística, de influencia propagandística, tanto en el Berlín de la *agit-prop* como en la Unión Soviética. Este gesto de construcción, que implica descomposición y autoritarismo del autor con respecto a su obra, se advierte en una abundante manifestación plástica, como es el caso de Braque, Picasso, Hannah Höch, Raoul Haussmann, John Heartfield o Kurt Schwitters, entre muchos otros.

En otro orden de cosas, no fue ajeno, aunque tal vez no tan espectacular, en la poesía y la literatura una actitud semejante a la descrita. En efecto, las palabras en libertad propuestas por el futurismo italiano desde sus primeros manifiestos, la renuncia a la sintaxis como forma de cortocircuitar la lógica racional, la emergencia del azar en la poesía dadaísta, la expresión espacial de los caligramas de Apollinaire o incluso la teoría de Pound/Fenollosa sobre el carácter de la escritura china como medio poético, unidos al fragmentarismo narrativo o la fusión libre de palabras eslavas por

Jlebnikov y Krucheny son otros tantos signos de una actitud literaria (básicamente poética) que se mostraba fascinada por la fragmentación[3].

Pues bien, el cinematógrafo se perfilaba como el lugar idóneo para descubrir ese principio de la fragmentación, expresado por ese término de la ingeniería y de la industria moderna que fue el de montaje. En realidad, el cine literalizaba el mecanismo de cortar y pegar fragmentos y lo practicaba en el interior de una máquina, mas una máquina (el matiz es esencial) de discurso. Las connotaciones ingenierísticas y fabriles del cine jamás serían tan ensalzadas como en los textos de los cineastas soviéticos, pues eran éstos los que sufrieron con mayor intensidad el hechizo del desarrollo industrial y la asimilación de las formas artísticas a las formas de producción de bienes materiales. Pero también la interpretación de Brecht o de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) alemana o incluso de la Bauhaus no se conciben sin ese peso de lo maquinístico. En suma, el cine se convertía en la máquina de discurso ideal para encarnar el principio de montaje con el que coqueteaban las otras artes (investigaciones temporales de la plástica, fragmentarismo literario, etc).

No deja de resultar curioso, desde esta óptica, que el cine haya tomado en esos mismos años de euforia vanguardista un sendero narrativo conducente al borrado de la discontinuidad y del montaje. De hecho, fue éste el proyecto de la institución cinematográfica más relevante de la primera mitad de siglo, Hollywood. Curiosa paradoja ésta sobre la que todavía no se ha reflexionado lo suficiente, a nuestro entender. Así pues, el cine hollywoodense luchó por oscurecer el papel del montaje y operó una sutura entre las partes (los planos) que habían sido mutilados, cortados y sometidos a un principio analítico, poniendo en marcha un modelo narrativo heredero de las prácticas decimonónicas, amparándose en un sistema perspectivo heredado de la pintura renacentista (e ignorando en buena medida la crisis de la vanguardia) y buscando fuentes en la literatura melodramática y en los géneros populares menores (western, burlesque, seriales, etc). Aun cuando no deba hacerse de este anacronismo una verdad sin matices, no deja de sorprender que la máquina más moderna de discurso que conoció la vanguardia pasara a manos de unos industriales que utilizaran su instrumento para reconstruir una forma aurática de arte.

Ahora bien, si el montaje apareció en un primer momento bajo la forma de la disgregación y del despedazamiento o bien del ensamblaje (oponiéndose, por tanto, a la tendencia también vanguardista del constructivismo), constituyó igualmente un intento de forma de pensamiento y un

3 Véase un desarrollo de estas tesis en nuestro libro *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 1996.

método de relectura del pasado y de la tradición que afectaba a las obras literarias. En otras palabras, engendró una doble actitud: cognoscitiva, por una parte, pues era una forma de examinar las producciones del pasado y, por otra, una relectura de la tradición orgánica en clave analítica. Podría afirmarse que, en sus formulaciones más radicales y sintomáticas, se pretendía *pensar montando*, es decir, releer las obras de otras épocas descomponiéndolas, abriendo sus fisuras, exhibiendo los costurones con los que sus partes habían sido cosidas, en contradicción por tanto con el criterio con el que éstas habían sido concebidas y degustadas, a saber, una concepción orgánica. Tal actitud es suficientemente significativa para detenernos en ella. Para ello, repasaremos el caso más constante y elaborado de cuantos teóricos del cine hayan sido fieles a los principios de la vanguardia desde sus mismos orígenes hasta sus últimos textos teóricos, a saber: Serguei M. Eisenstein.

EL FRAGMENTARISMO DE EISENSTEIN

Pocas obras quizá se encontrarán más fragmentarias que la de Eisenstein. Para alguien cuyo modelo fue siempre Leonardo da Vinci, lo inacabado y la diversidad constituían necesidades y sufrimientos a un mismo tiempo. Además, Eisenstein mimetiza en su propio estilo literario ese principio de la fragmentación y del montaje en el que tanto insistiría: repeticiones, frases entrecortadas, recurso a interjecciones, tornan a veces fascinante, a veces irritante, su discurso. No es extraño que su obra esté siendo rescatada con cuentagotas todavía, casi cincuenta años después de su muerte, entre papeles emborronados y notas dispersas. Lo curioso es que este tono y estilo que nacieron al calor del Proletkult a comienzos de los años veinte, y que respondían a la estética excéntrica de la que partía el joven actor y dramaturgo de Riga, se enquistaron en sus tratados teóricos logrando una forma que desafiaba los avatares de una constante e inevitable palinodia, forzada por las exigencias del realismo socialista y de la política estalinista durante los años treinta y cuarenta.

La pregunta que juzgo clave puede formularse de este modo: ¿cómo, desde una perspectiva de montaje, aborda Eisenstein los textos literarios? La primera constatación (y es el propio autor quien la formula) consiste en aproximarse no tanto a los textos literarios fuertemente influenciados por el cinematógrafo, como sería, por ejemplo, el caso de John Dos Passos, sino más bien por relaciones menos transparentes y perceptibles a simple vista: los textos de otra época, en los que, con ingenuidad y genialidad a un mismo tiempo advierte Eisenstein los rasgos característicos del montaje. Ahora bien, esta compararación de los textos literarios con los cinematográficos implica necesariamente una toma en consideración de un estado intermedio, plástico. En este sentido, Eisenstein encarna una actitud clási-

ca de la vanguardia que aspira a pensar las distintas artes en su interrelación y se halla a enorme distancia de los planteamientos disciplinares que han guiado la reflexión académica respecto a los vínculos entre cine y literatura (lingüística, semiótica, narratología, adaptación, etc.). Si leemos esta

Sergei Eisenstein en el rodaje de *El acorazado Potemkin* (1925)

triple relación a la luz del concepto de montaje, descubriremos que esta noción implica para el autor tres elementos diferenciados, aunque complementarios: una forma de pensamiento, una forma de lectura del pasado y una manifestación artística que, pese a todo, mantiene una distancia respecto a las prácticas hoy habituales de la desconstrucción, pese a informarlas *avant la lettre*.

APROXIMACIONES A LA LITERATURA

Comencemos por la tetera, aquélla que abre el texto quizá más célebre de Eisenstein sobre literatura y el que más equívocos de lectura ha provocado: "Dickens, Griffith y nosotros" (Dickens, Griffith and the Film Today, fechado en 1944 e incluido en el clásico texto editado por Jay Leyda en inglés con el título genérico de *Film Form*[4]). En él establece Eisenstein el lazo que une el melodrama griffithiano con la obra de Dickens, exagerando la nota hasta el punto de descubrir en este último encadenados, fundidos, primeros planos, etc. El argumento básico, sin duda exagerado, consiste en descubrir la dualidad como elemento básico de la obra de Dickens, la cual aparece sintomáticamente en Griffith. Dicho en otros términos, dos universos que se dirían encontrados –la calma e inmovilidad del mundo melodramático dickensiano y el frenético ritmo moderno de las persecuciones de Griffith– no son para el autor sino dos caras de la misma moneda, si se los aborda desde una perspectiva formal. Régimen de la dualidad, montaje paralelo, oposiciones de personajes melodramáticos... todo conduce a percibir en el ritmo americano moderno los mismos esquemas del melodrama victoriano. Y, de hecho, nadie ignoraba que el melodrama fue tal vez la más sólida aportación de Griffith a la transición hacia el modelo narrativo clásico que se opera hacia 1910.

Sin embargo, lo importante en este razonamiento no es, a mi juicio, la tesis del pre-cinema, hoy caída en desuso, sino el hecho de que para Eisenstein el montaje no es sólo una forma de componer los materiales, sino más bien una forma de pensamiento constructivo que se manifestaría en su salsa en las obras de la escuela soviética de la que forma parte, habiendo sido recogida y transformada a partir de esa enciclopedia del cine que fue para Eisenstein la obra de Griffith. No en vano ese 'nosotros' que es mencionado en el título del artículo alude a dicha escuela, formada en las concepciones más disruptivas de Griffith, donde pese a todo aparecen escondidas y envueltas en lo que Eisenstein llamará un techo ideológico, a saber: la concepción dual de la historia y la consiguiente ausencia de una

4 Véase *Film Form and The Film Sense*, Nueva York/Cleveland, Meridian, 1957, trad. al inglés de Jay Leyda.

concepción dialéctica de la misma. En este mismo razonamiento se advierte con claridad la obsesión eisensteiniana, en ocasiones rayana en lo grotesco, de buscar una correspondencia ideológica precisa a un sutilísimo análisis formal.

Por ser más precisos, el objetivo que Eisenstein se plantea a sí mismo es, por consiguiente, desvelar las grietas por las que sangra (es decir, se monta) el melodrama de Dickens, o, en otras palabras, cómo este principio es convertido en imágenes, literalmente cortadas y pegadas en una película como *Intolerancia*, y cómo, sobre este último patrón, los cineastas soviéticos (lo que no deja de ser una abstracción) se propondrían ofrecer una expresión revolucionaria, reorientándola en un sentido dialéctico, lo que constituye para Eisenstein la forma más elevada del pensamiento. En otras palabras, para Griffith, como para Dickens, lo paralelo (vehiculado por el montaje paralelo y alternado) conduce a la reconciliación de la forma; para Eisenstein, en cambio, el montaje se convierte en un tropo que parte de lo binario para rebasarlo, idealmente para generar en el espectador percutido por la forma violenta del espectáculo un tercer elemento que no está inscrito en el texto, pero que nace como síntesis de los realmente existentes.

El texto mencionado expresa de modo idóneo una práctica corriente en el cineasta y teórico de Riga que daría lugar a una reflexión que, salvando las distancias, se mantendría con incesante tensión durante toda su vida. En efecto, Eisenstein repasa con detalle y siempre de acuerdo con los problemas que se plantea en cada momento los aspectos de construcción de distintos textos literarios. Dado que no se trata aquí de realizar una investigación de tipo histórico, ilustraré la constancia de estas problemáticas formales a través de algunos ejemplos sintomáticos del enorme abanico formal del realizador.

Eisenstein analiza con todo detalle la escena que relata el arresto de Vautrin en *Le père Goriot*, de Balzac, con el fin de determinar todos los ingredientes de la puesta en escena teatral en el mismo seno del texto literario, tales como la disposición de los actores, los movimientos en los momentos clave, etc.[5]. En otras ocasiones, cuando la problemática que pretende dilucidar parece requerirlo, no duda en aproximarse a la categoría de montaje en literatura y, en particular, en poesía, tal y como demuestra su estudio de algunos fragmentos de Walt Whitman para dar cuenta del fragmentarismo patético, es decir, su correspondencia con el principio del montaje. Mas no vacila tampoco en aplicar la misma categoría a la obra de Pushkin, titulando su estudio sintomáticamente "Pushkin montador". O incluso hace lo

5 La mayor parte de los ejemplos que recorremos a continuación puede encontrarse en el texto *Teoria generale del montaggio*, Venecia, Marsilio, 1985, edición al cuidado de Pietro Montani.

propio estudiando la secuencia de las carreras en *Anna Karenina*, de Tolstoi, guiado por su obsesión en aquel preciso instante de referirse al contrapunto sonoro. *Crimen y castigo*, de Dostoievski, le parece un texto ideal donde examinar el dramatismo de la escena del asesinato durante sus clases de puesta en escena, presuponiendo que todo debe ser rodado con un solo emplazamiento de cámara y considerando la escena desde un único punto de vista, a saber, plástico. Especial mención merece su estudio del ciclo de novelas de Rougon Macquart de Zola en «Les vingt piliers de soutènement». Y, por no proliferar en una casuística que amenaza con ser interminable, *An American Tragedy*, de Dreiser, le ofrece la posibilidad de reflexionar sobre el problema psicológico y formal del monólogo interior en la narrativa moderna y los problemas de su transcripción en imágenes.

En este apresurado listado se manifiestan, como puede verse, formas distintas que responden a niveles de abstracción a su vez distintos: problemas teóricos que resolver, casi siempre vinculados con la noción de montaje, la cual va ampliándose poco a poco hasta abarcar la totalidad del proceso constructivo de cualquier obra y no sólo de la artística, pero también la noción de puesta en escena, traducción entre materiales significantes distintos (plásticos, literarios, teatrales, cinematográficos). El grado de abstracción que alcanzan sus últimas obras teóricas, que corren parejas a una actividad muy reducida en el campo artístico, dados los avatares del estalinismo y la desgracia en la que Eisenstein cae a pesar de sus numerosas palinodias y autocríticas, implican fenómenos teóricos tan amplios como el concepto de representación del fenómeno, la relación entre lo singular, la imagen y la generalización del fenómeno. En suma, la representatividad o condición de representación y la imaginidad o condición de imagen. No en vano Eisenstein recoge el término formalista de 'literariedad' y lo aplica a la imagen hablando de 'imagineidad' (*obraznost*) o condiciones de puesta en imágenes. La dimensión de esta reflexión es claramente filosófica e interesa menos para el fin de este texto, mas no deja de ser significativa esta escalada desde los problemas formales y funcionales más elementales hasta la máxima abstracción filosófica, aun cuando Eisenstein se hallara a menudo preso de las modas materialistas que hacen furor a cada momento.

EL ENSAYO Y EL TRATADO

Ahora bien, si he rescatado hasta ahora la reflexión eisensteiniana en torno a las formas narrativas y poéticas y la operatividad del concepto de montaje para dar cuenta de ellas, más insólita es la tentativa por parte del realizador de considerar bajo la óptica del montaje una forma literaria poco usual para la comparación como es el ensayo. O incluso apurando las comparaciones, Eisenstein se propone indagar, tanto en la teoría como en la práctica, en el tratado cinematográfico, es decir, en la capacidad de la ima-

gen para transmitir conceptos abstractos, lo cual sólo podría lograrse mediante una digitalización extrema del significante. En otras palabras, se trataría de borrar todo lo posible la singularidad de la imagen para hacerla semejante a las condiciones de arbitrariedad del significante propias de la lengua natural. De este modo, el montaje operaría como una sintaxis constructora de ideas. En efecto, su proyecto de realización de la película *Octubre* bajo la forma de un ensayo sobre las líneas de fuerza en juego en la revolución de octubre de 1917 parte de esta misma consideración: si comparamos esta idea con el proyecto didáctico banal que estaba generalizándose en la URSS descubriremos que Eisenstein estaba a años luz de la política estalinista, aun cuando seguía fiel a las problemáticas que las consignas de época marcaban.

Un caso todavía más exagerado de cuanto decimos es el proyecto que el autor acaricia durante algún tiempo, y en esos mismos años, de filmar *El Capital*, según Karl Marx. En efecto, este proyecto abortado se reduce a un conjunto de notas, una suerte de diario que Eisenstein llevó entre 1927 y 1928. El objetivo en este caso consistía en vaciar de valor semántico el material de partida convirtiéndolo en transmisor por vía del montaje de una idea, carente de emoción y de particularidad (toda imagen, se sabe, es particular y singular por definición). Si añadimos a lo dicho que este proyecto netamente intelectual estaba unido a un descubrimiento formal revolucionario como es el *Ulysses* de James Joyce, nos daremos cuenta de hasta qué punto las tentativas de producir una convergencia entre ideología e investigación formal podían conducir a Eisenstein por una pendiente de tal radicalidad que acabaría arriesgando cualquier logro duradero. En este esquicio se juega, a fin de cuentas, el carácter abierto de toda su obra y, desde mi punto de vista, el valor de testimonio vanguardista, incluso en unos años en que la vanguardia soviética no era ya más que un sueño nostálgico para unos y una palabra de condena para la mayoría.

La emoción: los límites de la literatura y del cine

Después de haber referido este proyecto de digitalización de la imagen, por mucho que estuviera unido a experimentaciones formales, parece poco razonable sostener que Eisenstein se esforzó siempre en plantear los límites de lo decible. En efecto, no sólo la didáctica y el montaje le preocuparon, sino que de manera más o menos cíclica, regresaba sobre un tema crucial que se sitúa en las antípodas de los anteriores: el silencio, la imposibilidad de decir. En paralelo, pues, a su esfuerzo por ver montaje por doquier, en el ideograma, en la dialéctica, en la naturaleza, etc., es decir, después de haber tendido a borrar lo singular de cada imagen, Eisenstein se interna en una reflexión sobre la emoción, su estructura y la provocación de la misma en el espectador.

En un primer momento, esta preocupación poco tiene que ver con la literatura. Más bien responde a la estética agresiva, excéntrica, del espectáculo teatral de vanguardia. En este sentido, Eisenstein comparte las tesis del sector más izquierdista del *Proletkult*: percutir sobre el espectador, provocarle un *shock* emocional, según las teorías reflexológicas de Paulov y una noción meramente biológica del organismo humano. Sin embargo, esta teoría puesta a prueba en sus montajes teatrales y en su primer película, *La huelga*, daría paso a una enigmática teoría que no cesaría de ser un objeto de reflexión a lo largo de toda su producción teórica y práctica: lo patético.

No puede aducirse ninguna explicación cronológica alguna a cuanto afirmamos: el tema de la emoción va y viene en su obra, ora lo considera innecesario, ora lo juzga interior al fenómeno. Sin embargo, sus más valiosas reflexiones, aquellas que arrancan del cuarteto de Pushkin que dan título a su obra última, *La no-indiferente naturaleza*, gira enteramente en torno a la emoción. Y resulta sumamente curioso constatar que para hablar de ella en su siempre huidiza conceptualización, recurra a la referencia mística, a saber, la literaria, la plástica, pero sobre todo lo sublime de la experiencia.

Lo patético supone, para Eisenstein, la superación del discurso. Lo define del modo siguiente: "Lo patético es aquello que obliga al espectador a saltar de su butaca, lo que le obliga a abandonar su lugar [...]. En una palabra, todo aquello que obliga al espectador a salir de sí mismo [...]. La acción de lo patético de una obra consiste en llevar al espectador al éxtasis"[6]. Es ante este problema que rebasa la mera identificación narrativa donde se genera, a nuestro juicio, la más fructífera descripción de Eisenstein. Salir de sí –prosigue– significa el paso a algo de signo distinto a lo anterior. La confusión se hace inextricable, pues Eisenstein apela a una película ya lejana en su biografía y carrera, *El acorazado Potemkin*, e, iluminado por su luz, se esfuerza en encontrar sentido a ella. Apela confusamente al salto cualitativo del materialismo dialéctico, despliega un sinfín de metáforas desbordantes: explosión, estallido; pone en juego su conocimiento de las teorías psicológicas de Lévy-Bruhl respecto al pensamiento preformal o Vigotsky (la noción aún no existe y la imagen es la única forma de expresarla); apela a la tragedia... Y, por fin, recurre a la forma más semejante a lo que desea describir: la mística.

Ahora bien, en la mística no detecta Eisenstein la semejanza entre el lenguaje literario y el fílmico, sino la doble forma de enfrentarse con ese imposible de decir que provoca el éxtasis. La metáfora, la visión y la imagen (en su sentido también literario) cubren aquí lo que el discurso no sabe ni puede decir. Retirada, pues, del lenguaje para dar entrada a lo sublime

6 S. M. EISENSTEIN, *La non-indifférente nature*, vol. 1, Paris, U.G.E., 1976, p. 79.

que será dicho por una imagen de inusitada densidad. Poco importan las contradicciones que, al alcanzar este punto, generan el caos terminológico y conceptual de Eisenstein. Lo cierto es que nuestro itinerario también nos ha permitido recorrer un tránsito de las formas literarias y fílmicas, pasando por el ensayo, hasta enfrentarse con la forma extrema donde ambas expresiones tocan un límite y curiosamente se unen, negándose a sí mismas o, si se prefiere, constituyendo la forma más sublime.

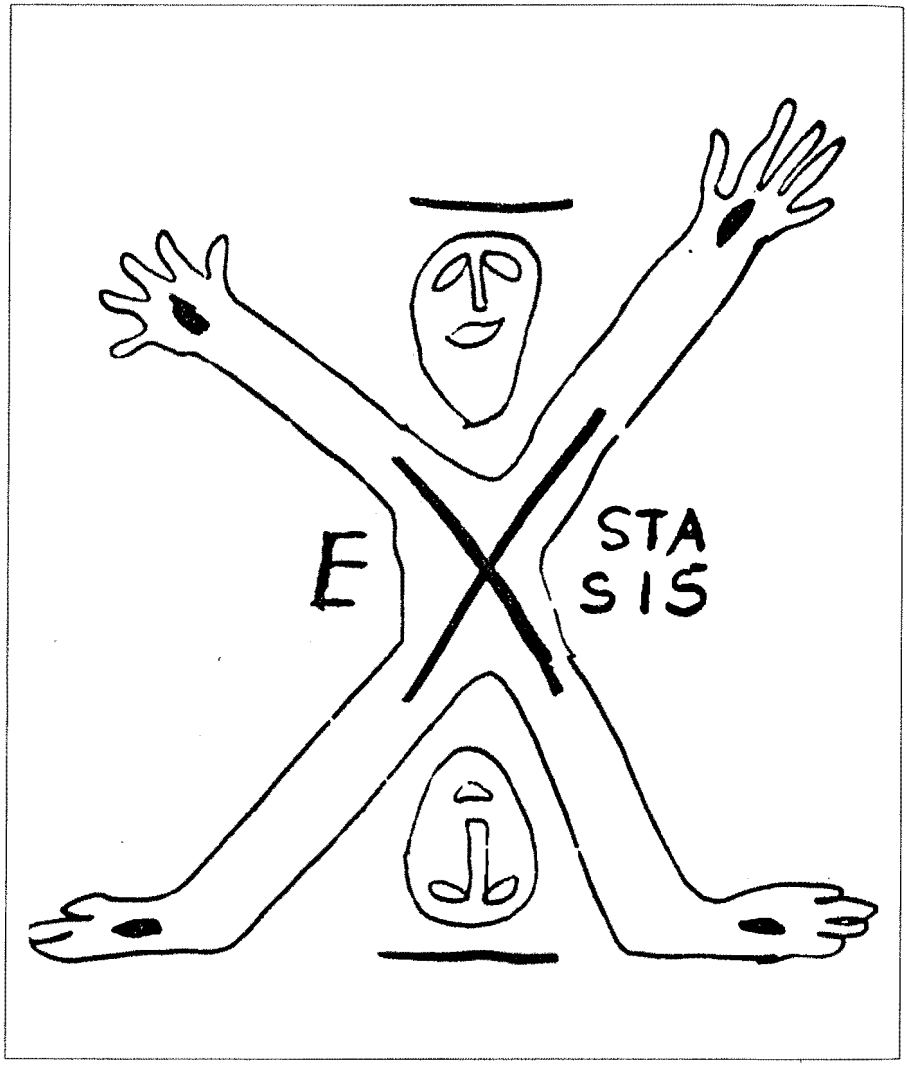
Lo sublime implica también el grado máximo de desdiscursivización de la palabra, más la emoción más intensa en la imagen que Barthes supo descubrir en algunos fotogramas del Potemkin. Las imágenes de esta película pueden ayudarnos a situar este extremo donde esa forma cognoscitiva que para Eisenstein es el montaje no queda al servicio del tratado ni del pensamiento, sino de una forma para él superior de pensamiento que es el arte. "La revolución –dice y no hay razón para pensar que no es honesto– me ha dado lo que para mí más cuesta en la vida: me ha hecho artista"[7]. Pero, claro está, no a todos les dio la posibilidad de crear estas imágenes.

Dos imágenes

Me agradaría concluir fijando mi atención en una imagen diseñada por el propio Eisenstein. Se trata de un diseño realizado para su filme *Alexander Nevski*. Los brazos en cruz, completamente abiertos, pero también las piernas. Parece que este cuerpo se encuentra con un tronco destrozado por esta asimilación de sus cuatro extremidades. La cruz está asimilada a la crucifixión del Cristo hasta tal punto que, por una parte, conserva la huella de los clavos sobre las extremidades y, además, no respeta la posición de los pies del Cristo, pudorosamente superpuestos en la iconografía tradicional. A diferencia de éste, el bosquejo de Eisenstein anuncia una descorporeización.

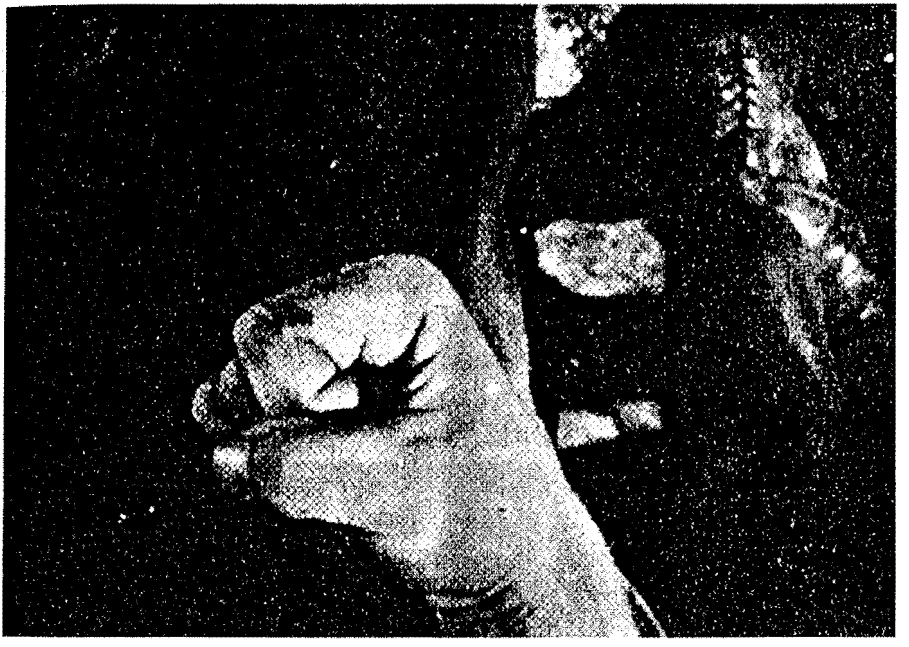
Hay algo más. Los brazos abiertos demuestran un júbilo incontenible, pero la correspondencia con lo sucedido a las piernas demuestra la figura de la inversión. Y es esto justamente lo que ocurre, pues también la cabeza está dibujada abajo, como si la posición del cuerpo fuera reversible. En suma, la X de la palabra éxtasis ha sido concebida como metáfora de todo el cuerpo hasta el punto de disgregarlo, en un sublime acto de goce, en el que se da un vuelco completo al personaje representado. Pero en él también anida el dolor, el de los clavos, el del sufrimiento, el de la referencia cristológica que es inseparable de ese salir de sí que es lo patético.

7 Citado por Viktor Shklovski, *Eisenstein*, Barcelona, Anagrama, 1973, p. 52.



Dibujo de Sergei Eisenstein para la película *Alexander Nevski* (1938)

Las imágenes del Potemkin nos dan una muestra sintagmática de cuanto decimos. Observemos rápidamente el trayecto que nos conduce desde el dolor más intenso y paralizador, el duelo que incluso el puerto de Odesa, con sus espesas brumas, cubre con un velo al muerto heroico Vakulinchuk, hasta esa explosión del puño cerrado, casi literalmente impulsado por el dolor insoportable de la madre que se enjuga el llanto ante el cadáver de su hijo. De la música del paisaje (sinestesia, pues) marcada por el duelo por la muerte, génesis de una melancolía que incapacita para la acción, Eisenstein hará nacer la euforia que la revolución inscribe en ese puño inequívoca-



El acorazado Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925)

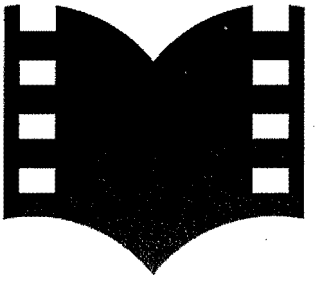
mente proletario, impulsado por la rabia y movido a distancia por el desgarro del sufrimiento. No es necesario repetirlo, sin éxtasis ni dolor no hay posible vivencia de lo sublime.

¿QUÉ DECIR?

La literatura, en suma, ha desaparecido de nuestro discurso, pero ¿quizá no desaparece en Juan de Yepes? Hay otra forma, más afortunada, de plantearlo: quizá en ambos casos se trate de la versión más sublime de la literatura y el cine, cuando ambos han sido capaces de aproximarse, siempre peligrosamente, a lo más difícil, a lo imposible de decir.

Carmen Peña Ardid
coordinadora

Encuentros sobre Literatura y Cine



Instituto de Estudios Turolenses
Excma. Diputación Provincial de Teruel

CAJA DE AHORROS DE LA INMACULADA
Servicio Cultural

Edición
Instituto de Estudios Turolenses
Caja de Ahorros de la Inmaculada

Diseño gráfico y maquetación
Víctor M. Lahuerta Guillén

Impresión
INO Reproducciones, SA
Ctra. de Castellón, km 3,800. Pol. Miguel Servet, nave 13
50013 Zaragoza

Encuadernación
Fontanet, SA

ISBN
84-86982-92-8

Depósito legal
Z-2934/99

© de los textos, los respectivos autores. 1999

© del diseño gráfico, Víctor M. Lahuerta Guillén. Zaragoza, 1999

© de la presente edición, Instituto de Estudios Turolenses. Teruel, 1999 / Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza, 1999

Hecho e impreso en España / Made and printed in Spain