
La máquina de pensar

Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein

Eduardo A. Russo*

Resumen / De las incertezas al tiempo subjetivo

El delineamiento de la estética y la poética de Eisenstein y su relación con los formalistas rusos constituyen el eje del ensayo. Las relaciones entre el pensar y el hacer, entre teoría y praxis ubican a la filmografía de Eisenstein como un intento de pensar con imágenes los conceptos desarrollados en forma colectiva por el mencionado formalismo. El autor define al sujeto eisensteiniano como reflexivo. Hacer un film y ver un film no serían más que otra instancia de las formas de pensar. Desde esta óptica el análisis de la filmografía de Eisenstein es abordado desde tópicos tales como el montaje, la idea del "tipaz", de la pantalla como ícono de emoción, de la analogía musical, etc., en un recorrido que transita desde el formalismo inicial hasta la obra de Eisenstein en el marco del stalinismo.

Descriptores

Automatismos / Cambio social / Cine / Estructuralismo / Formalismo ruso / Inteligencia colectiva / Lingüística / Montaje / Revolución rusa

Summary / The thinking machine

The delineation of Eisenstein's esthetic and poetic and his relation with the Russian formalists constitute the axis of the essay. The relations between the thinking and the making, between the theory and the praxis place Eisenstein's filming as an attempt of thinking on images the developed concepts in a communal manner by the mentioned formalism. The author defines the eisensteinian subject as a reflexive one. Making a film and watching a film would not be more than another step in the way of thinking. From this optic the analysis of Eisenstein's filming it is faces from topics like the montage, the idea of the "tipaz", the screen as an emotional icon, of the musical analogy, etc., in a space that goes from the initial formalism to Eisenstein's work in the Stalinism background.

Resumo / A máquina de pensar

O delineamento da estética e da poética de Eisenstein e a sua relação com os formalistas russos constituem o eixo do ensaio. As relações entre o pensar e o fazer, entre teoria e práxis coloca a filmografia de Eisenstein como uma tentativa de pensar por meio de imagens os conceitos desenvolvidos de modo coletivo pelo citado formalismo.

O autor define o sujeito eisensteiniano como reflexivo.

Fazer um filme e assistir a um filme seriam somente uma outra instância dos modos de pensar. Desde esta óptica a análise da filmografia Eisenstein é abordada desde tópicos como o copião, a idéia do "tipaz", da tela como ícone da emoção e da analogia musical, etc., e um percurso que transita desde o formalismo inicial ate a obra de Eisenstein no marco do Stalinismo.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos. N° 15 (2003). pp 59-68. ISSN 1668-0227

*Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. infocedyc@palermo.edu
Eduardo Russo: Doctor en Psicología. Profesor Titular en la Universidad Nacional de La Plata y de la Universidad de Palermo.

La articulación entre teoría y praxis en la realización audiovisual se ha desplegado, en la obra de Sergei Eisenstein, de acuerdo a una lógica de excepción, contrariando las fronteras que usualmente se instalan entre la creación y recepción filmicas como actos fundamentalmente irreflexivos, y su conceptualización desde una exterioridad o en un a posteriori. Como parte indisoluble de su producción teórica, los films eisensteinianos se ofrecen como un intento de pensar con imágenes, en una iniciativa fundada particularmente en conceptos desarrollados en forma colectiva por el pensamiento del formalismo ruso.

El sujeto eisensteiniano se erige así como partícipe de una actividad reflexiva, producida en el contacto mismo con el discurso audiovisual: ver un film, hacer un film, no serían de acuerdo a este modelo sino otros modos de pensar, mediante un soporte que hoy llamaríamos multimediático, con imágenes, sonidos, palabra oral y escritura en el contacto mismo con el discurso audiovisual.

Introducción

Este escrito intenta concentrarse en un aspecto de la producción de Sergei Eisenstein: el del delineamiento inicial de su poética a partir de su contacto estrecho y determinante con el núcleo de investigadores conocidos bajo la denominación colectiva de formalistas, prolongado durante la segunda mitad de los años '20. No obstante lo ajustado de este recorte, algunos de los puntos que trataremos —como podrá verse— se expanden hacia la totalidad del pensamiento y la producción cinematográfica de Eisenstein, y también hacia la manera en que él supo pensar la experiencia audiovisual. Más aún, algunos de los ítem a trabajar incorporarán ciertas ideas que se extienden a un campo más vasto, el del arte y el pensamiento en general, buscando una conexión entre teoría y praxis, entre palabras e imágenes, en busca de una poética que suture la brecha tradicionalmente determinada a partir de su establecimiento como territorios separados. Por la índole de las preocupaciones sostenidas tanto por Eisenstein como por los integrantes del grupo formalista, nuestra exposición se ubicará insistente-mente en una zona donde se disuelven fronteras dentro del campo de la experiencia. En lugar de terrenos rigurosamente delimitados, observaremos cómo algunos desarrollos se empeñan en tender puentes entre el pensar y el hacer, la teoría y la praxis, la

ciencia y el arte, lo visual y lo atinente a otros sentidos, o entre el cine y otras disciplinas estéticas. Pero antes de adentrarnos en esta relación crítica, la de Eisenstein y el formalismo, se hace conveniente despejar el segundo de los términos participantes en este vínculo. En vida, a Eisenstein no le fue ajeno el calificativo de "formalista", aunque no precisamente para designar su adscripción al grupo original. Su uso como denominación de una escuela (para algunos, un "método" aunque más bien podría calificárselo como una perspectiva, una forma de abordaje del hecho estético) que había sido esgrimido con orgullo, como una carta de identidad en los efervescentes años '20 de la revolución, poco más tarde derivaría hacia el epíteto, esgrimido por los comisarios del realismo socialista. Para Eisenstein, en sus últimos años, la de "formalista" solía ser una de las acusaciones más corrientes. Se la utilizaba para aludir a un cierto privilegio en la atención a la forma sobre el contenido, con el necesario correlato contrarrevolucionario y decadente. Por cierto es que aquel núcleo de estudiosos revolucionarios que desarrollaron el formalismo en las teorías y prácticas ligadas al lenguaje verbal también padecieron, en mayor o menor medida, las penurias de la fosilización cultural bajo el stalinismo. Aquello duró un período muy prolongado, por lo que la referencia al formalismo hasta hoy suele despertar dentro de ciertos ámbitos, en una primera evocación y casi de modo inadvertido, aquel tono descalificador. De modo que será precisando el término como accederemos a un sentido estricto: ¿de qué formalismo se trata cuando lo mencionamos en la poética de Sergei Eisenstein?

El formalismo ruso: Itinerario de una década (1916-1927)

En occidente, los formalistas rusos fueron apreciados en conjunto hacia el auge del estructuralismo de los '60. Críticos y teóricos literarios pudieron advertir, en contacto con algunos de sus sobrevivientes, la complejidad y la condición pionera de aquellos que ya en los últimos tramos de la Rusia zarista estaban dando forma a una nueva manera de entender a la literatura y a la producción estética en general. La primera antología de trabajos formalistas, *Compilaciones sobre la teoría del lenguaje poético*, editada por el lingüista Jakubinski en 1916, ya provee en su estado maduro algunas de las premisas del grupo. Dos

años antes, en su ensayo “La resurrección de la palabra”, Víctor Sklovski definía a la percepción artística como “aquella en la cual se experimenta la forma (quizá no sólo la forma, sino necesariamente la forma)” (Todorov, 1973: 30). Más allá de algún célebre título de artículo, lo que caracterizaba a los formalistas no era propiamente un método, sino una serie de asunciones básicas, un enfoque general sobre el hecho estético y sobre la obra de arte. Sobre esta última, fue crucial la noción formulada de la manera más concisa por Boris Eijenbaum en “La obra como construcción”: la obra no es un reflejo, ni de las emociones de su autor, ni de la realidad, “sino que es siempre construcción y juego”. Yuri Tinianov, en “La noción de construcción”, elevaría al grado de consigna esta condición, considerando que lo característico de la producción estética consiste en descomponer el mundo en signos y recombinarlo en forma artística. (Todorov, 1973: 85-88)

Hacia 1915, un año antes de la primera publicación colectiva del formalismo, Sklovski postuló, atendiendo a la percepción de lo artístico, la existencia de un proceso que designó como *ostranenie*, traducido a nuestra lengua de formas diversas, como singularización, distanciamiento o extrañamiento. Esta *ostranenie* no era el único procedimiento por el que la obra de arte opera en el espectador (al menos Sklovski propuso otro, de similar importancia, el de *zatrudnenie*, o enriquecimiento perceptivo), pero le prestó especial atención por ser el responsable de provocar, en la recepción estética, un estado despegado de la condición automática con la que habitualmente percibimos el mundo. Para los formalistas, a partir de esta proposición de Sklovski (expandida en su célebre ensayo “El arte como artificio”) la *ostranenie* es un antídoto contra la automatización que acecha en la vida cotidiana, que desvitaliza la experiencia. Sklovski fue conciso al respecto: “El arte existe para que uno pueda recobrar la sensación de la vida” (Todorov, 1973: 60; Thompson, 1988: 10). Con esto, el formalismo rompe la oposición entre arte y vida, adjudicando a lo estético una función en el enriquecimiento de la experiencia, dado que la percepción artística era concebida como una actividad compleja que reordenaba tanto los sentidos como el sentido, involucrando razón, sensación y sentimiento.

Si las preocupaciones originales del grupo concernían a la literatura y a la lengua, lo hacían con una irreverencia acorde a esta disolución de barreras entre arte y vida. Sklovski resumiría

mucho más tarde el sentido de aquella empresa, que consideraba a la escritura como un artesanado, en La disimilitud de lo similar: “Yo solía decir que no destronamos a la literatura, sino que la desatornillamos” (Sklovski, 1973: 34). Por otra parte, vieron tempranamente en el cine el medio por excelencia para poner a prueba su crítica a la idea romántica del genio creador; un arte colectivo, de factura tecnológica y grupal, y de alcance potencialmente masivo. Sklovski fue acaso el más consecuente en el desarrollo de sus ideas sobre el cine, desde un temprano ensayo titulado “A propósito del cinematógrafo” (1918) hasta su tardío Eisenstein (1972), pero no fue el único: Eichenbaum, Tinianov, Jakobson, Kazanski y Piotrovski estuvieron entre los formalistas destacados que se ocuparon consecuentemente del cine, y junto a los camarógrafos Mijailov y Moskvín publicaron en 1927 el volumen *Poetika Kino* (Poética del cine), epicentro de la reflexión del formalismo sobre este arte.

Aunque la influencia del grupo — desde el apogeo del estructuralismo — ha sido vasta desde los ‘60 especialmente en relación a la teoría y crítica literarias (también en cuanto a la estética general, aunque en menor grado) sus efectos sobre la teoría del cine durante las décadas siguientes fueron de mucha menor difusión que algunas de las ideas eisensteinianas a las que estuvieron íntimamente ligadas. El del formalismo fue el intento colectivo más consistente producido en las primeras décadas del siglo por formular un enfoque teórico y analítico sobre lo audiovisual, al que todavía puede volverse con provecho, dado que está lejos de haber agotado sus frutos. Y subrayamos audiovisual dado que, a pesar de que *Poetika Kino* se centrara —por razones históricas evidentes— en el cine del período mudo, aportes tardíos aunque innegablemente ligados con este modo de abordaje, como el de Roman Jakobson en “¿Decadencia del cine?” (Eagle, 1981: 161-166) incorpora hacia 1931 la reflexión sobre el sonido como parte no solo legítima sino constitutiva del fenómeno cinematográfico, en una perspectiva semiótica claramente adelantada a su tiempo, si consideramos la gran dificultad para integrar lo acústico que manifestaba la teoría cinematográfica junto a buena parte de los cineastas consagrados de entonces.

A todas luces, sería extremadamente parcial concentrar el impacto del legado formalista como centrado en los ecos de su presentación dentro del auge del estructuralismo, al que hicimos mención al comienzo de este parágrafo.

Lo que parece haberse evidenciado en aquel tramo inicial del período posrevolucionario es la conciencia de un grupo compacto, activo, con un enfoque o premisas básicas comunes. La dispersión dio lugar a variadas secuelas, en distintos entornos geográficos y culturales. De modo fragmentario, los desarrollos formalistas pudieron apreciarse en otros lugares y períodos. Desde los años '30 en el Círculo de Praga, gracias a la influencia de Jakobson y Mukarovsky, pasando por el notable emprendimiento de Todorov en la Francia de los '60, hasta el despliegue que en la ex Unión Soviética pudo tener, hacia los '70, la escuela de Tartú liderada por Juri Lotman, mientras que en los Estados Unidos, al mismo tiempo, Fredric Jameson, entre otros, emprendía su revisión dentro del terreno de la crítica cultural (Jameson, 1972).

Es necesario resaltar que la atención al cine, si bien intermitente, no cesaba de reaparecer en estas variadas corrientes y autores que a lo largo de varias décadas, fueron influidas por la empresa formalista (baste reparar, al respecto, el peso que el cine como objeto de estudio posee en las obras de investigadores por otra parte tan disímiles como Lotman o Jameson). Y dentro del campo estricto de la teoría cinematográfica —ya no de la semiótica general o la reflexión sobre la literatura— ha sido crucial su herencia en los desarrollos que Kristin Thompson promovería a mediados de los '80, que permitieron bautizar a su enfoque como neoformalista, en directo reclamo del linaje de aquellos precursores.

Numerosas ideas que usualmente leemos y discutimos a partir de Eisenstein nacieron en el diálogo con los formalistas y su particular intrincación de teoría y praxis. Trataremos en lo que sigue de exponer algunos de estos cruciales puntos de contacto.

Eisenstein en el caldero formalista

Un dato que sólo en apariencia es meramente cronológico o circunstancial: los años de mayor ebullición teórica del pensamiento eisensteiniano corrieron a la par del auge formalista: puede localizárselos entre su fecha de arribo al cine con *La Huelga* (1924) y *La línea general* (1929). En los términos usuales, se trata del período que suele conocerse como el del "primer Eisenstein", aquel del momento más efervescente de su práctica cinematográfica. En ese lapso, Eisenstein tenía relación cotidiana con los formalistas, así como con algunos de los poetas futuristas: era un diálogo de pares, donde no se

ponía énfasis en la paternidad de las ideas sino en la manera en que estas circulaban, y permitían el acuerdo o la polémica. Cabe destacar que varios de los integrantes del grupo formalista, contemporáneamente a sus desarrollos en teoría y práctica literarias, incursionaron en la realización cinemato-gráfica. En particular, Victor Sklovski, con su guión para la excepcional *Dura Lex* (1926), de Lev Kulechov, dio forma a una contribución que impulsó la articulación teórico-práctica en términos insólitos, todavía hoy por apreciar en su justa medida. Entre los formalistas, el trío compuesto por Sklovski, Tinianov y Eichenbaum fue a Eisenstein el más cercano. *La Huelga*, *Potemkin*, fueron intensamente discutidas y comentadas en los artículos de *Poética Kino*. *Octubre* y *La línea general* fueron objetos de debate teórico durante su realización. Pero a la vez, en los mismos escritos y films de Eisenstein cabe advertir la impronta formalista. Reseñemos algunos de los puntos más remarcables de este contacto, que exponen claramente su gestación colectiva. La imagen de la factoría era, en el grupo, algo más que una figura recurrente: daba forma a un procedimiento típico de elaboración de ideas que, a la vez, reclamaba una forma de despliegue estético, fuera discutida en forma verbal, escrita en papel o en pantalla.

Del montaje de atracciones al montaje intelectual

En una primera aproximación, los conceptos eisensteinianos que más ligados se presentan a la poética formalista del cine son los de sus teorías del montaje. Formuladas en mutación permanente desde su aparición pre-cinematográfica en "*El montaje de atracciones*" (1923), estas nociones se encuentran notablemente ligadas al concepto sklovskiano de *ostranenie*. En ambos casos se trata de descolocar al espectador para sacudir sus automatismos, para presentar una conmoción estética que aisle a la obra del resto del mundo, como realmente presenciada. El espectáculo en el que Eisenstein pensaba desde el inicio también se proponía "recuperar la sensación de la vida". El choque eisensteiniano equivale a la desautomatización propuesta por Sklovski. En eso se alinea frente al resto de las prácticas montajísticas de los '20 en la Unión soviética, ya fuera el constructivismo de Pudovkin como los collages de Vertov o la experimentación con los artificios del *raccord* en Kulechov. Este principio de colisión en cada operación de montaje se

mantendría en la evolución hacia el montaje intelectual, donde se acentuaría la consideración del film como un artificio compuesto por signos que de por sí, en forma aislada, se encontrarían carentes de significado, cobrando sentido en la función a que los somete la construcción. Incluso, Tinianov y Kazanski fueron adelantados en postular la existencia de signos dentro de los planos que autorizarían a pensar el montaje no sólo como maniobra de edición, sino también como una potencialidad interior al plano e incluso al cuadro: no se trata de otra cosa que del germen de los posteriores conceptos eisensteinianos de montaje interno y montaje vertical.

Los actores y el tipaz

Otra de las ideas eisensteinianas desarrolladas en íntimo contacto con el formalismo fue la del tipaz, el uso de actores funcionales, operando de acuerdo a su aspecto físico —muy especialmente su rostro— y no su despliegue interpretativo. Boris Kazanski, en el ambicioso ensayo “La naturaleza del cine” —donde toma como punto de partida la propuesta de fundación de una ciencia del cine llamada cinematología— propuso su visión del actor como modelo, superficie a ser capturada por la cámara como otro signo más a ser organizado en el film. En la misma orientación, algo muy diferente a la totalidad impuesta por el cuerpo del actor es lo que operaba en los films de Eisenstein: compuestos por fragmentos de cuerpos o caras, mezclándose con animales o máquinas en *La Huelga*, los modelos eran preferentemente extraídos de la calle. Pero esta noción de actor en Eisenstein llegaría lejos; baste ver en qué extraña criatura se transforma Nikolai Cherkasov —con todo su bagaje stanislavskiano a cuestas— en *Iván el Terrible* para apreciar los alcances de esta noción de personaje como construcción semántica, como un sistema de signos en acción dramática.

La imagen y la emoción

Aunque Kazanski no parece haber sido en lo personal tan cercano a Eisenstein como otros formalistas, dentro de su contribución teórica a *Poetika Kino* pueden establecerse notorios puntos de contacto con preocupaciones y desarrollos eisensteinianos. A los citados, cabe agregar la idea de que al cine le era posible proponer en pantalla íconos de emociones, imágenes que más allá de su valor referencial o

poético, se asemejaran en su misma forma a sentimientos. Una analogía musical funda esta postulación, que permitiría a Eisenstein pensar en estructuras composicionales que remitirían a estados emocionales de fuerte captura. De allí derivaría a sus posteriores elaboraciones sobre el pathos y el éxtasis. Esta presencia de formas de organización musical en el film sería promovida por el cineasta como compartida por construcciones semánticas que apuntan a un modo inédito de lenguaje que, sin dejar de ser poético, apunta a una forma superior de pensamiento.

El film como construcción

Hemos dado cuenta del peso de la noción de construcción en el pensamiento formalista. En Eisenstein, esta idea llega al extremo de proponer que la imagen que importa no es la tomada por la cámara desde el mundo visible, sino la que se construye en ese artificio llamado film. La experiencia formalista propone al arte en general —y al cine en particular— como una percepción que por su separación de la vida cotidiana produce el efecto estético que amplía los márgenes de lo vivido. Para ellos, la interpretación del sentido de una obra no era el fin del análisis, sino una tarea entre otras. Les interesaba ante todo conocer sus mecanismos, “desatornillarla” —en términos de Sklovski; empresa que no podía sino seducir a Eisenstein. La interpretación era para ellos algo operacional: se trataba de entender esas maquinarias, para mejor construir las (lo hemos señalado, una de las ocupaciones usuales de varios formalistas consistía en la escritura de guiones para cine). Y entendiéndolas —tanto como produciendo obras artísticas— trataban de contribuir a la construcción de un mundo donde la vida, a la vez de proponerse como más plena, se hacía más inteligible.

Del cine como fábrica de ideas

De acuerdo a lo considerado por Herbert Eagle en su exhaustiva compilación *Russian Formalist Film Theory*, hubo en aquellos años un trascendental impacto —tanto en Eisenstein como en los formalistas— de ciertas ideas que provenían no del campo de la teoría estética o literaria, sino de la psicología. No era la primera oportunidad que el grupo y el cineasta eran permeables a los desarrollos científicos (baste recordar que la primera publicación formalista

se hizo bajo el padrinazgo de la lingüística, mientras que Eisenstein era una verdadera esponja teórica, traduciendo y aprovechando con avidez todo tipo de teorías de distinta procedencia) pero cuando todos ellos se encontraron con los estudios de Lev Vigotsky, creyeron hallar una cantera de ideas muy cercanas a las que se encontraban conjeturando por otros caminos.

Los estudios de Vigotsky, por entonces en abierta polémica con las teorías tempranas de Jean Piaget, iban a ser recogidos en el volumen *Pensamiento y Lenguaje* (cuya primera edición data de 1934, año de la temprana muerte de su autor) pero ya circulaban en publicaciones especializadas a fines de los '20. Sus investigaciones sobre un "lenguaje interiorizado" o endofasia, a medio camino entre el pensamiento y la expresión verbal, como "una formación específica, con sus propias leyes y sus específicas relaciones complejas con otras formas de la actividad lingüística", entusiasmaron a los formalistas tanto como a Eisenstein (Vigotsky, 1962). Como los primeros, Vigotsky proponía el primado de la gramática sobre la lógica y el del sentido sobre el significado. La propuesta del *zaum*, el lenguaje transmental formalista, desplegado en un más acá de la palabra, adquirió nuevo relieve con las investigaciones del psicólogo. Por su parte, a Eisenstein le sirvieron para elaborar una teoría del funcionamiento del cine como un dispositivo de pensamiento, una máquina de pensar en imágenes. Hacia fines de los '20, el cineasta comenzó a esbozar la idea de que había dos tipos de pensamiento; el temático-lógico, que se transmitía por medio de la expresión verbal, y el imago-sensual, cuyo vehículo privilegiado era la imagen. El cine debería basar su poder en este último terreno, diseñando una forma de pensamiento icónico. En su conocido ensayo "Perspectivas" (1929), Eisenstein postulaba: "el movimiento de avance de nuestra época en el arte debe derribar la muralla china que se levanta entre la antítesis primaria de 'lenguaje de la lógica' y 'lenguaje de las imágenes'." (Aumont, 1987: 63) En su ayuda acudían la pintura y escritura japonesas y el teatro kabuki, en una particular lectura que las convertía en acabados ejemplos de montaje intelectual, así como demostraciones de esta ruptura de barreras entre palabra e imagen. En su decurso hacia lo que David Bordwell denominaría un "cine sin argumento" (Bordwell, 1993), Eisenstein intentó, guiado por la búsqueda de una intrincación creciente entre la imagen y el concepto, elaborar un discurso en el

que la narración cediera lugar a una estructura lógica que permitiera pensar mediante la articulación de imágenes estilizadas, que intentaban compartir la condición escrituraria de los ideogramas. En *La huelga*, el relato de una medida de fuerza revolucionaria —desde su organización, su crecimiento y desgaste hasta la violenta represión final— deja lugar a un análisis formal de la maquinaria social, los dispositivos de poder arquitecturados en el seno y alrededor de una huelga fabril. El argumento, en sentido narrativo, da paso a la argumentación, en sentido retórico. El anclaje en la narración sería prácticamente desvanecido en algunos pasajes de *Octubre*, donde el análisis de la situación política de los momentos anteriores a la revolución de 1917 (especialmente el tramo de doble poder protagonizado por el gobierno nominal de Kerenski y la fuerza militar de Kornilov) da curso a la disolución de la diégesis en pro de una estructura de razonamiento por la imagen, con el cual Eisenstein postulaba incluso una nueva posición para el espectador cinematográfico, destinatario de un cine todavía en germen, que todavía hoy parece dotado de una extrañeza ejemplar cuanto más en detalle se lo observa.

Entre 1927 y 1929 —años de *Octubre* y de *La línea general* respectivamente y del epítome de la discusión formalista sobre el cine, a partir de la publicación de *Poética Kino*— Eisenstein emprende algunos de sus proyectos más audaces, de una rareza tan extrema que durante largo tiempo se pensó que no pasaban de ser caprichos, iniciativas vagas, o rudimentos de ideas apenas formuladas. Entre ellos se destacan *El capital* y *La casa de cristal*, que abordaremos algo más abajo. Proyectos de los cuales las notas de Eisenstein, publicadas muy tardíamente, dejan traslucir un verdadero método que apunta a un cine todavía no inventado, desprendido de toda anécdota narrativa y posibilitador de una experiencia que aúna estética y pensamiento, lógica y emoción. Una utopía cinematográfica que encontraba su germinación en los mismos momentos en que el formalismo y el realizador comenzaban a ver trunca su experiencia cuando más se acercaba a una sistematización radical, por medio de una radicalización sistemática. Los hechos históricos asfixiaron ambas empresas, que evidentemente eran de alto riesgo para las pretensiones oficiales. Como bien reflexiona Todorov sobre este brusco desenlace: "La única lección positiva de este fin violento de la reflexión formalista es que la literatura y la crítica no encuentran, con toda evidencia, su fin en sí mismas. De otro

modo, el estado no se hubiera molestado en reglamentarlas.” (Todorov, 1994: 44) Lo mismo vale para la experiencia eisensteiniana. Esto indicaría que la actividad de uno y otros no era, de modo alguno, una cuestión de formalismo en el sentido descalificador que luego se haría durante largo tiempo imperante, como preocupación banal por el ornamento o lo insustancial. Dicho abordaje, de un claro sentido político, tenía efectos concretos sobre un modo de pensar y de producir. No se los reprimió por decadentes, sino por inconvenientes; allí comenzó otra historia, que no es la que aquí nos ocupa. Pero ésta dejó marcas que se extienden hasta el presente. En el caso del grupo formalista, la diáspora o el largo opacamiento en el propio territorio fue el destino casi obligado. En cuanto a Eisenstein, su carrera prosiguió de modo “oficial”, hasta derivar en una problemática y engañosa afiliación a una ortodoxia intelectual y cinematográfica en décadas siguientes. No obstante, la articulación entre teoría y praxis iba a ser, a cada momento, el centro mismo de su gesto desafiante a cualquier cristalización académica. A riesgo de simplificar en extremo, pero en virtud de diseñar un trazado de conjunto, es posible advertir dos orientaciones básicas de este tránsito a lo largo de su obra:

El ciclo Eisenstein: la práctica cinematográfica provoca a la teoría...

En ese primer movimiento produce los textos que van desde el célebre “Montaje de atracciones” (1923), producto de sus actividades como decorador y director de escena en el Proletkult y previo a su primer largometraje, *La huelga*, hasta *La línea general*.

Fue diseñando proyectos como *SME* arribó al punto de máxima intensidad en este primer movimiento. Dos de ellos —luego de ese increíble ensayo argumentativo puesto en pantalla que fue *Octubre* y la no menos experimental *La línea general*— fueron, como ya señalamos, considerados durante largo tiempo como meras y enigmáticas ocurrencias eisensteinianas: se trata de *El Capital* y *La casa de cristal*.

a. Filmar *El Capital* de Karl Marx parecía una provocación máxima, un alegato extremo contra el cine narrativo, a la vez de un intento superlativo por postular al cine como una maquinaria de generación de ideas: el objetivo era ni más ni menos que poner al alcance del proletariado el materialismo dialéctico —no la

propaganda, sino el análisis marxista de la lucha de clases— mediante el poder del cine. Por supuesto, el de un cine que todavía debía ser construido más allá de la anécdota; que proveyera elementos cuya disposición provocaran en el espectador un estado de intervención activa, procesos mentales que lo convertirían en autor del film. Las notas sobre *El Capital*, publicadas en 1973, muestran hasta qué punto *SME* había avanzado en la fundamentación de este proyecto, buscando diseñar ese lenguaje que necesitaría de la invención de un nuevo cine.

b. Hubo además otro intento de igual grado de extrañeza: *La casa de cristal*. Eisenstein llegó a Hollywood con ese proyecto obsesivo que creía iba a producirle la Paramount. Una ficción satírica —según Marie Seton, inspirada en *Nosotros*, de Eugene Zamiatin— donde los personajes residían en celdas de vidrio transparente. Planificaba permanentemente situaciones de conflicto entre las distintas celdas, para lo que requeriría espacios difícilmente imaginables (paredes y pisos vidriados, planos en profundidad que ya había experimentado en *La línea general*, trayectorias de cámara y elementos disonantes que hasta contaban con la aparición de un “hombre artificial”; Al parecer, *SME* la pensó durante varias temporadas como su contestación a la *Metrópolis* languiana). Sus interlocutores —excepto Charles Chaplin— no parecían tomar muy en serio un proyecto al que él concedió un buen tiempo —hasta intentó retomarlo en la última etapa de su vida. La publicación, en 1979, de sus escritos sobre el proyecto indica hasta qué grado la ideación de este film —que con una tenacidad a toda prueba confiaba que pronto serían películas— lo obligó a teorizar sobre los alcances del cine, y la necesidad de extensión de sus fronteras, anticipándose a lo que hoy llamaríamos espacios virtuales.

... y la teoría retorna sobre la práctica cinematográfica

Si el primer período de intensa reflexión eisensteiniana sobre el cine se sitúa en la segunda mitad de los años 20 (y del cual el primer testimonio conocido bajo la forma de libro fue *La forma en el cine* (Eisenstein, 1949) hubo otro momento privilegiado, que se puede localizar al final de la siguiente década. Aquí parece haber un movimiento simultáneo en dos sentidos opuestos. El de la reflexión a posteriori sobre sus primeros films (ensayos tardíos, por ejemplo, sobre aspectos de *La Huelga* y

Potemkin) y el de la preparación programática para los nuevos intentos, que incorporarían de un modo prácticamente único en toda la historia del cine factores como la música y el color. En este tramo, las películas parecen la continuación de la teoría por otros medios, y la reflexión parece la continuación de un montaje inacabado, como lo prueban los ensayos recogidos en *El sentido del cine* (Eisenstein, 1970). El insistía a Marie Seton: en sus ensayos nada había de teoría para ser aplicada. Las imágenes seguían el camino de su pensamiento allí donde las palabras mostraban sus limitaciones. El nudo de teoría y praxis se mantenía ajustado, como en los momentos más plenos del formalismo inicial: filmar le permitiría avanzar en la teoría, así como escribir —en los largos intervalos en que se veía ligado a la enseñanza, entre proyectos inacabados o trabados— no era sino otra forma de hacer cine. Y siempre progresando de un conflicto a otro. Apunta Aumont: “Parece que (SME) es casi incapaz de trabajar intensivamente un concepto de manera lógica prefiriendo siempre, en lugar de eso, inventar otro nuevo.” (Aumont, 1987: 25) A falta de método estable y vocación de sistema, Eisenstein hizo suya la divisa de Leonardo, ostinato rigore, y la acompañó de movimiento perpetuo: la consigna fue no detenerse nunca en esa lucha tenaz. Solo, enfermo, a pesar de que durante la temporada anterior telegraficara a su amigo Jay Leyda que todo iba bien, y seguía trabajando en la tercera parte de su opera magna (“Everything OK continue working Ivan”), no lo sorprendió a los 50 años una muerte que venía augurando insistentemente: fue trabajando como lo encontró la crisis final un 11 de febrero de 1948. De ella dejó testimonio en unas líneas escritas mientras sobrevinía el ataque. Tal como recordaba su amigo Viktor Sklovski, entre referencias a Pushkin, a Gogol y al color en el cine —en una carta que estaba escribiendo a Kulechov— quedó en la caligrafía su registro de los primeros síntomas del espasmo cardíaco. Las palabras finales del texto decían: “Entonces, voy a brindar una breve descripción de cómo fue construída la secuencia en color de Iván el Terrible”. La construcción obedecía a un elaborado andamiaje teórico que ya no conoceremos. El infarto fatal interrumpió el escrito. (Sklovski, 1972: 193) Lejos estaban aquellos momentos fundantes donde la conexión directa entre el pensamiento y la acción parecía el punto ideal donde se generaba la obra colectiva, donde —al decir— de Sklovski, todos los protagonistas tenían la conciencia de

estar viviendo un tiempo de precursores (Sklovski, 1973: 52).

(In)conclusión de una idea

Si atendemos a esa condición de tránsito de doble orientación mantenido por Eisenstein y el grupo formalista, no debería entenderse que lo anteriormente expuesto evidencia algo así como una fuente oculta de algunos conceptos clave del pensamiento eisensteiniano. Más bien parece hablar de la factura colectiva de algunas nociones que nos apartan del resistente mito del genio solitario, destilando sus ideas desde alguna interioridad inefable, para instalarnos de lleno en la imagen de la fábrica que tanto sedujera a los artistas como a los teóricos del arte de la revolución. Eisenschitz y Grinbaum han resaltado este clima común de confianza en la factura colectiva tanto de lo artístico como del pensamiento, que incluso determinó en ellos una temporaria fascinación por Hollywood y su versión cinematográfica de la línea de montaje (Eisenschitz y Grinbaum, 1993: 49). Una revisión en detalle de lo que eran las variantes de esa orientación común hacia una inteligencia colectiva, tal como la apreciaron los críticos constructivistas de la revista *Kinephot*, los intelectuales de LEF —que unían por igual a constructivistas y formalistas— o las discusiones en torno a la función y sentido del cine, tal como se desplegó en la última publicación hacia 1927, nos llevarían fuera de los márgenes del presente artículo. De todas maneras, es con el formalismo donde se advierten las mayores coincidencias, y hasta puede apreciarse que lo que muchos han considerado como producciones singulares de la genialidad eisensteiniana eran conceptos que, por así decirlo, flotaban consensuados en el ambiente formalista. Sólo que —ardua tarea— cupo a Eisenstein llevarlos a su forma concreta, de existencia filmica, como fragmentos de un cine que si llegó a la obra maestra no fue por vocación de lograr piezas consumadas, sino de producir hitos en el seguimiento de un proyecto inconcluso. Su producción testimonia una labor monumental que no ha contado (pese a la canonización, a los homenajes y a su temprana presencia en las currículas académicas) con una herencia aprovechada sistemáticamente. Más bien, la obra de Eisenstein se erige como una anomalía magnífica y un enigma que todavía es preciso descifrar. Más que en las diversas manifestaciones de las que podrían considerarse formas de la modernidad en el cine (el neorrealismo, los “nuevos cines” de los años 60), que

compartieron con SME más que otra cosa ciertos ideales de intervención del cine en procesos de cambio social, en el plano de la creación las influencias más directas se advirtieron, si bien en forma esporádica, a lo largo de la prolongada — y siempre lateral al cuerpo principal del cine— tradición del experimentalismo: desde los trabajos en fílmico hasta las actuales experiencias del videoarte. La imbricación entre la innovación y lo programático en SME ha sido íntima para estas corrientes: “Hay que preparar un lugar en los cerebros para el advenimiento de temas totalmente nuevos que, multiplicados por las posibilidades de una tecnología renovada, exigirán una estética absolutamente nueva para la materialización inteligente de estos temas en las grandes obras del mañana”.¹ Además, los efectos eisensteinianos insisten en el heterogéneo campo de lo que hoy se suele denominar como arte multimedia o digital. Esto no significa que “el cine del siglo XXI será eisensteiniano” ni nada parecido. Simplemente indica que la modernidad sostenida por Eisenstein a lo largo de sus ocho films y sus todavía no calculables escritos nos los instalan en una posición levemente distinta que aquella propia de la contemporaneidad. El revelador estudio de Bordwell culmina con una evaluación sobre la vigencia de SME que elige titular: “Eisenstein, nuestro contemporáneo” (Bordwell, 1993: 265) Demos un paso más: un anacronismo desviante hace que Eisenstein adelante, como se suele decir de los relojes cuando avanzan más rápidamente que lo que indica la hora oficial. Conecta un concepto a otro siempre demasiado rápido, ametrallando con sus ideas y quemando las conexiones para devolver al todo su condición de ígneo estallido de fragmentos, propicios para la nueva combinatoria. Eisenstein adelantaba cuando proyectaba *El Capital* y *La casa de cristal*; se anticipaba dramáticamente a la técnica de su tiempo y al estado de un medio que reclamaba —y aún sigue— formas de organización apegadas a la linealidad narrativa, al armado de espacios según códigos de continuidad, a la búsqueda de cierto efecto de totalidad en respuesta a las expectativas del espectador frente a una película. Eisenstein pedía una actividad distinta, para la cual ese de la butaca acaso mereciera otro nombre que el de espectador. La apuesta eisensteiniana promueve un cine potenciado como máquina de pensar, aunque un pensamiento que trascendiera las tradicionales dicotomías entre palabra e imagen, entre lo sensorial y el sentido. Bajo ese aspecto, algo de

lo más importante de su legado parece todavía por ser descifrado. El desajuste entre lo que SME trataba de pensar y lo que uno se encuentra dispuesto a entender (o desea entender) ha provocado un equívoco tras otro. Y no estaría mal contar con que lo estipulado aquí bien puede sumarse a la larga lista, aunque uno espera que al menos se trate de esos casos felices que Harold Bloom supo designar como *creative misreadings*. Lecturas que no obstante su desajuste consciente permiten pensar algo nuevo. Desde una perspectiva genealógica, una atención al entorno y a las ideas en las que el cineasta pensaba y era pensado (por su lenguaje, por sus semejantes que oficiaban de interlocutores, de los cuales los formalistas fueron porción destacada) en su período formativo en cuanto a la reflexión sobre el cine, puede dar algunas claves decisivas. Nos detendremos aquí, entonces, contemplando el aspecto elegido de esa tarea de conjunto —sin equivalentes en el arte o la teoría estética del siglo XX— y la parte que tocó a Eisenstein en ese diálogo, concretado en sus películas y escritos.

Notas

¹ Eisenstein, S.M. en *Notas de un director*, citado por Bongiovanni, Pierre, “Eisenstein y digital”, en La Ferla, Jorge (comp.), *La revolución del video*, Buenos Aires, UBA-CBC, 1996, pp. 75-88.

Bibliografía

Aumont, Jacques

(1987), *Montage Eisenstein*, Bloomington, Indiana University Press.

Bordwell, David

(1993), *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, Ma.-London, Harvard University Press.

Eisenschitz, Bernard. y Grinbaum, Blanche

(1993), “Les avant-gardes des années 20” en AA. VV. *Cinéma russe et soviétique*, Paris, Ed. Centre Pompidou.

Eagle, Herbert

(1981), *Russian Formalist Film Theory*, Michigan, Slavonic Studies.

Eisenstein, Sergei

(1949), *Film Form*, New York, Harcourt&Brace.

Eisenstein, Sergei

(1970), *El sentido del cine*, México, Siglo XXI.

Eisenstein, Sergei

(1976), *La non-indiferente nature*, París, UGE.

Jameson, Fredric

(1972), *The Prison-House of Language*, Princeton, Princeton University Press.

Sklovski, Victor

(1972), *Eisenstein*, Barcelona, Anagrama.

Sklovski, Victor

(1973), *La disimilitud de lo similar –los orígenes del formalismo–*, Madrid, Alberto Corazón.

Thompson, Kristin

(1988), *Breaking the Glass Armor*, Princeton, Princeton University Press,

Todorov, Tzvetan

(1973), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.

Todorov, Tzvetan

(1994) *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós.

Vigotsky, Lev

(1962), *Pensamiento y lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI.