

Juan José Caballero Molina

EN TORNO A LA PERMEABILIDAD DE LA TEORÍA CINEMATOGRAFICA: UNA REFLEXIÓN SOBRE LAS *CORRELACIONES* EN EL MARCO DE LA ESCUELA CLÁSICA SOVIÉTICA

Las diferentes iniciativas y tradiciones teóricas surgidas en torno al escrutinio especulativo o analítico sobre el lenguaje, la imagen o la música siempre se han visto guiadas, en última instancia, por la voluntad de desentrañar su naturaleza, funcionamiento y alcance comunicativo. Gracias a su estudio hemos conseguido adquirir un conocimiento más concreto y preciso sobre nosotros mismos.

El acercamiento al ser humano se traza por intercesión de aquellos dispositivos de los que este se vale para manifestarse y establecer vínculos expresivos o comunicativos. Nuestro afán por conocer —insistimos— siempre está auspiciado por nuestro deseo de conocernos. Esa necesidad perentoria de la que ha dimanado el conjunto de las ciencias humanas ha frecuentado no obstante contextos especialmente proclives a dar cobijo a ese espíritu indagador y a impulsarlo. Uno de ellos, sin duda, es el sobrevenido tras la Revolución soviética. Allí confluyen de manera vigorosa e intensa los esfuerzos de una pléyade de investigadores, intelectuales y creadores que, en la expresión cinematográfica —joven por entonces—, hallaron una plataforma privilegiada donde explorar cómo se genera y se formaliza el sentido merced a toda suerte de correlaciones de naturaleza paramétrica, retórica y audiovisual que se desea promover dentro de ella. El presente artículo versa precisamente sobre la reflexión desatada en torno a estas, para tratar de aportar una perspectiva nueva e integradora allí donde todo parece haber sido ya dicho desde mucho tiempo atrás.

MATÈRIA, núm. 16-17, 2020,
ISSN 1579-2641, p. 227-243

Recepció: 18-1-2019
Acceptació: 22-3-2019

El desvelamiento formalista de la correlación creativa

Como bien sabemos, los frentes teórico-prácticos abiertos fueron de lo más dispares. Pero, no obstante, todos ellos se afianzaban sobre un mismo sus-

¹ Avanzándose a la corriente filmológica —de la cual se constituyó en claro precedente— y a la subsiguiente tradición cognitivista.

² Donde se dan cita los elementos aglutinados en torno al Círculo Lingüístico de Moscú, de filiación funcionalista (Roman Jakobson, Osip Brik, Boris Tomachevski...), y aquellos integrados dentro de la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético de Petersburgo (Viktor Sklovski, Yuri Tynianov, Boris Eikhenbaum...).

³ Véase François ALBÈRA, *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Barcelona, Paidós, 1979.

trato, que respondía al neurótico afán por conseguir aislar y relacionar el conjunto de los procedimientos formales y expresivos que se dan cita en el desarrollo creativo. El objetivo último no era otro que implementar una taxonomía de la función creativa.

Con esta resuelta voluntad de alcanzar la concreción sistematizada de los entresijos sintácticos, gramaticales y enunciativos a través de los cuales se forja cualquier tipo de obra, comienza a reclamarse de forma insistente esa dimensión pragmática, burlada hasta aquella fecha.¹

Ya entonces se advierte con meridiana claridad que, en cualquier intento mínimamente serio de establecer un código normativo, como el que se proponen los miembros de los círculos formalistas,² el espectador no puede sino ser contemplado como uno de los ejes centrales en el proceso creativo. Fruto de ese cometido será un ambicioso e inspirador proyecto colectivo, coordinado por Boris Eikhenbaum, que cristaliza en un texto fundador: *Poetika kino (La poética del cine, 1927)*. En él se lleva a cabo toda una selección antológica de las contribuciones sustanciales derivadas de la pluma de estos críticos y teóricos interesados en el medio cinematográfico (y, en muchos casos, implicados en él activa o, incluso, profesionalmente).

Desde las páginas de esta obra clave (así como desde el conjunto de la producción teórica consagrada al dominio de lo cinematográfico)³ se incide una y otra vez en la manera en que el cine, si bien se nutre de todo cuanto «toma prestado» de la realidad (objetos, personas, espacios...), comienza a transformarla en material apto para ser integrado en la expresión cinematográfica desde el mismo momento en que captura o aprehende esa materia profílmica a través del objetivo de la cámara. Con ese tratamiento «cinematogénico» —al que Eikhenbaum aludía—, *lo real* se ve filtrado, reelaborado, hasta adquirir un nuevo aspecto y naturaleza semiótica.

Rápidamente se constata que a ese mundo visible nuestro le ha sido otorgada una insospechada capacidad comunicativa merced a eso que Yuri Tynianov, uno de los verdaderos puntales formalistas, se permite denominar una «correlación semántica». El cine convierte en expresiva aquella realidad «indiferente» denunciada por Rilke, y le confiere un revelador alcance comunicativo donde ya nada es lo que parece, porque se halla sometido al escrutinio de una nueva e inquisitiva mirada.

A partir de esta premisa fundamental se adopta una sugerente perspectiva reevaluatora, desde la cual el propio Tynianov pone al descubierto el carácter lábil de ese nuevo medio expresivo, al que destaca en su condición de arte vocacionalmente discursivo cuando señala que «el montaje no es un enlace entre los encuadres, es una alternancia diferencial de encuadres, y precisamente por esto sólo pueden sucederse encuadres que tengan entre sí

un punto de correlación».⁴ Para él, repetición y diferencia son los ejes sobre los que actúa el principio semiótico de la articulación discursiva del montaje.

Más allá de la centralidad semiótica que es reivindicada aquí por Tynianov para la operación de montaje, lo que resulta especialmente esclarecedor en este breve fragmento es la manera en que se postula ese principio de «sucesión diferencial» o «correlación» *entre* las imágenes; desde el que, obviamente, como no tardaremos en comprobar, se puede acto seguido proclamar la revocación de los paradigmas de la transparencia, la continuidad y la verosimilitud instaurados durante el proceso de institucionalización experimentado por el medio cinematográfico en el curso de sus tres primeras décadas.⁵

Asimismo, en su texto «Problemas de cine-estilística», también incluido en *La poética del cine*, Boris Eikhenbaum —otro de los puntales de la tradición formalista— se aventura a conferirle al montaje la responsabilidad de convertir en significante el material, entendiéndolo entonces como una operación de índole constructiva en la que —añade— los encuadres se encadenan construyendo las «cine frases», a partir de las que se articulan los «cine períodos».

Lo verdaderamente relevante de su aportación —como apunta Pedro Sangro Colón— es que, por primera vez, se reconoce abiertamente la necesidad de la colaboración del espectador en la construcción discursiva. Efectivamente, el espectador «debe efectuar un complejo esfuerzo cerebral» —que el autor bautiza con el nombre de «discurso interior» y describe como el equivalente al «lenguaje verbal del pensamiento»—, que permitirá —según sus propias palabras— «la percepción y la comprensión del filme». En resumidas cuentas, este «discurso interior» al que se refiere se va a ocupar, sencillamente, de «conectar entre sí los encuadres aislados».⁶

Lo visible, el dominio de la visibilidad (sobre la que ya había comenzado a reflexionar Béla Balázs,⁷ como les constaba a todos estos autores), se analiza desde las distintas aproximaciones formalistas como algo irrevocablemente desacreditado en su vulgar acepción especular, porque el procedimiento de construcción cinematográfico no es otro que ese *salto* que, según Tynianov, se registra «de un encuadre a otro»⁸ y nos legitima para establecer una productiva analogía con la creación poética.

Exploración del abismo entre los planos

Los cineastas soviéticos,⁹ por su parte, son conscientes de que el sistema de articulación o construcción fílmico heredado (en el que todos ellos se

⁴ Yuri TYNIANOV, «Los fundamentos del cine» (1927), F. ALBÈRA, *Los formalistas rusos...*, p. 112.

⁵ V. Noël BURCH, *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1991.

⁶ Pedro SANGRO COLÓN, *Teoría del montaje cinematográfico: texto y textualidad*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca / Caja Duero, 2000, p. 369.

⁷ F. ALBÈRA, *Los formalistas rusos...*, pp. 25-26.

⁸ Y. TYNIANOV, «Los fundamentos...», p. 98.

⁹ Y, junto con ellos, otros muchos creadores de los más diversos ámbitos o disciplinas artísticas, entre los que se cuentan Konstantin Malevich, Osip Mandelstam, Vladimir Mayakovski y Vsevolod Meyerhold.

¹⁰ Véase Serguei M. EISENSTEIN, «Dickens, Griffith y el filme de hoy», *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1989.

¹¹ Del modo, por ejemplo, en que consiguen plasmarlo Serguei Mijailovich Eisenstein en *Oktiabr (Octubre, 1927)* o Dovjenko en *Arsenal (1928)*, cuando ambos construyen artificialmente la acción de un disparo o un ametrallamiento, combinando, por mediación de un montaje con un alto nivel de fragmentación, una vertiginosa sucesión alternada de primeros planos del rostro crispado de un soldado y planos detalle de un arma.

¹² Myriam TSIKOUNAS, «Ruses et Soviétiques: des conceptions différentes», *CinémAction*, vol. 72, 1994, p. 27.

formaron,¹⁰ gracias al legado de David Wark Griffith) no se puede adaptar a las necesidades y retos que se les plantean en el nuevo *statu quo*. No solo aspiran a contar historias —ni siquiera como objetivo fundamental—, sino también a transmitir ideas. Apuestan de forma decidida por un cine *ensayístico*, de tesis e incluso poético, porque, en definitiva, lo que persiguen es establecer un pacto comunicativo sustancialmente distinto con el público, y se comprometen a suministrarle un auténtico *instrumento hermenéutico de desvelamiento de lo real*.

Todos, sin excepción, reivindicarán el papel neurálgico que en esa empresa habrá de desarrollar el montaje. Todos se sirven de él para asignarle unos objetivos sensiblemente coincidentes, partiendo para ello de afirmar su íntima naturaleza interpretativa, discursiva, mediante la cual —en plena sintonía con el pensamiento expresado más arriba por Tyniánov— se pretende abordar el universo sensible de una manera inédita, para metamorfosearlo en algo radicalmente nuevo.

Entienden que, a través del montaje, como manifestó Pudovkin, es posible neutralizar el tiempo y vencer el espacio. Gracias a él, creen estar en disposición de consolidar aquella ansiada maestría que todos confían en alcanzar a ejercer sobre el control de los acontecimientos, de las acciones representadas, de todo cuanto debe ser significado; hasta el extremo de poder sugerirlo, sin tener siquiera la necesidad de representarlo o filmarlo¹¹ (tal como lo exigiría imperativamente, por ejemplo, el futuro principio del «montaje prohibido» instaurado en el seno del «realismo ontológico» formulado por André Bazin).

Sin embargo, se ven asimismo distanciados por diferencias sustanciales que afectan a sus respectivos programas teórico-creativos, sintetizados de modo significativo por Myriam Tsikounas¹² según dos cuestiones nucleares: *a)* que estos creadores no coinciden en la manera de producir o generar fílmicamente el sentido, y *b)* que se alinean u organizan en torno a esa cuestión central de los intervalos (por la que nosotros nos interesamos).

Estima Tsikounas que, en tanto que para unos la significación se debe forjar fuera del cuadro, sobre la base, pues, de la yuxtaposición, la colisión o el conflicto, para los otros, al contrario, el pensamiento nace de la adición de planos, y no de su choque. Suscribe, así, esa posición tradicional que establece la existencia de un ala creativa de derechas enfrentada a un ala creativa de izquierdas, o, lo que es lo mismo, un posicionamiento favorable a la continuidad así como al respeto a la integridad dramática y argumental (ejemplarizado, por lo habitual, en la figura de Pudovkin), frente a otro radicalizado (y asociado, emblemáticamente, a la figura de Vertov) que, con declarado desinterés por el andamiaje narrativo, se manifiesta en pro de la discontinuidad y rechaza cualquier coartada dramática.

Olvida Tsikounas, sin embargo, que las posiciones nunca fueron monolíticas, ni se mantuvieron inalterables. Lejos de eso, estuvieron sujetas a lo largo del tiempo a no pocos renuncios, matizaciones y golpes de timón, más o menos voluntarios (propiciados, como es evidente, por el cambio de rumbo que afectaba a la turbulenta política cultural soviética durante aquellos años, pero también por el traumático impacto ocasionado por la llegada del cine sonoro).

Tampoco advierte esta autora que esa doble problemática a la que alude se sustancia, admirablemente, en ese concepto neurálgico que es el intervalo.

La noción de *intervalo* es adquirida por el ámbito teórico cinematográfico gracias a la intervención activa de Dziga Vertov, quien la toma prestada del campo léxico de la musicología.¹³ En términos musicales, este concepto (conocido desde los tiempos de Aristóxeno de Tarento) identifica la *diferencia de altura* existente entre dos notas musicales. Esta brecha entre las distintas frecuencias de las notas se puede mesurar objetivamente y expresar aritméticamente.

Vertov, como afirman Jacques Aumont y Michel Marie,¹⁴ adopta el intervalo como una «correspondencia abstracta (aritmética)», sobre la que poder fundar «un tipo de cinematografía no narrativa e incluso no ficcional» (ya propuesto, en 1922, en «Nosotros: variante de un manifiesto»,¹⁵ donde se rechaza programáticamente cualquier tentación literaria, teatral o de orden psicologizante). Es decir, lo integra en una clave figurada desde la que, asumiendo una posición decididamente constructivista, se permite aludir semióticamente no solo a las «correlaciones» formales o paramétricas externas, los *movimientos* localizados entre planos sucesivos (a partir de escalas, ángulos, dinamismo interno del cuadro y juegos entre luces y sombras, así como entre velocidades de filmación), sino también a las que se registran en los planos compuestos (ya sea por capas superpuestas de imágenes, ya por imágenes acumuladas que segmentan el cuadro, o, incluso, por aquellas otras rearticuladas por mediación de la técnica de la *stop-motion*). Demuestra, por tanto, entender el intervalo como un principio semiótico operativo, gestado en el dinamismo dialéctico (diferencial) que actúa *entre* planos, pero también *dentro* de los propios planos, basculando entre el nivel de lo más concreto y nimio, y el de lo más difuso y significativo, a la par que enlaza lo microtextual (la frontera indiscerniblemente espaciotemporal que de forma virtual o conceptual se abre entre los planos) y lo macrotextual (aquello que se proyecta hacia el dominio de lo sensorial e ideológico), y fija así eso que el mismo Vertov definía como un «itinerario para el ojo» que se pueda expresar mediante una «simple ecuación visual».

¹³ Campo con el que este cineasta estaba familiarizado pues, no en vano, años atrás, hacia 1911, había llegado a constituir un laboratorio experimental centrado en la exploración del fenómeno sonoro.

¹⁴ Jacques AUMONT; Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, París, Armand Colin, 2007, p. 113.

¹⁵ Aquí se viene a fraguar la convergencia entre la concepción rítmico-musicalizante de la tradición vanguardista francesa (tanto en su vertiente «impresionista» como también en la del «cine puro») con la maquinista (de ascendente futurista y orientación constructivista, antes que productivista).

¹⁶ Véase P. SANGRO COLÓN, *Teoría...*, p. 36.

¹⁷ P. SANGRO COLÓN, *Teoría...*, p. 37.

¹⁸ Silvestra MARINIELLO, *El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*, Madrid, Cátedra, 1992. Siguiendo a esta autora, diremos que las investigaciones llevadas a cabo en torno al «efecto Kuleshov» revelan la imposibilidad de atribuirle una fisonomía precisa dado que es imposible definir la fecha del experimento (que oscila, según los diversos testimonios, entre 1917 y 1923), como también lo es decir con seguridad cuál era su contenido exacto (pues la descripción de los encuadres que siguen al primer plano de Mosjukin varía en las diferentes versiones, y prácticamente nunca aparece citado de manera coincidente, y ni tan siquiera se conocen bien las circunstancias en las que se realizó).

Porque si para Vertov, antes que nada, el cine es un instrumento de comprensión y análisis, el intervalo constituye el factor discursivo cohesionador o articulador tanto de aquello que se ve como de aquello otro que no se ve, y facilita la llave de acceso a la interpretación, el «desciframiento», puesto que a través de él, como señala Pedro Sangro Colón, se determina¹⁶ la jerarquía analítica (el orden y la longitud, en resumidas cuentas) de los diferentes fragmentos enunciativamente integrados, así como la *relación visual* que se establece entre ellos.

Una obra cinematográfica, para Vertov, resulta de la «permutación incesante de estos trozos-imágenes hasta (conseguir) que todos ellos estén colocados en un orden rítmico en el cual los encadenamientos de sentidos coincidirán con los encadenamientos visuales»,¹⁷ lo que favorecerá que se establezca un espacio de acogida, transmisión y diálogo tanto del yo enunciatario como de la figura del enunciatario.

Pero la problemática en torno al intervalo se extiende, como hemos dicho antes, bastante más allá de la figura de Vertov. Así, Lev Kuleshov, desde las trascendentales experiencias impulsadas por él en su «taller» moscovita de la Escuela Cinematográfica del Estado (futura Universidad Panrusa Guerásimov de Cinematografía), integrado dentro del Comité del Film de Moscú, se constituye en uno de los pioneros incuestionables de todo lo relativo a la productividad expresiva o semántica obtenida a través de la naturaleza diversa de las relaciones de «dependencia» trazadas entre los planos.

Como afirma Silvestra Mariniello, detrás de todas esas experiencias tan apasionantes como misteriosas y equívocamente documentadas¹⁸ (que van desde el afamadísimo «efecto Kuleshov» hasta los «films sin película», pasando por la «geografía creadora» o la «mujer ideal»), lo que en realidad trasciende es una voluntad inquebrantable de hacerse con el control exacto y absoluto sobre el espectador, arrastrándolo en la dirección deseada, y reducir así el peligro que representa la indeseable contaminación semiótica que se opera entre las imágenes, hasta conseguir articular un discurso preciso y diáfano.

Con Kuleshov se afirma la férrea convicción de que lo que caracteriza el cine no es la restitución de una realidad sino su producción, es decir, su indisimulada y fascinante condición discursiva.

Así, por ejemplo, merced a esa construcción puramente abstracta y experimental que es el «efecto Kuleshov» (dado que, tal y como dice Mariniello, nadie tiene ocasión de localizarla ni validarla empíricamente dentro del visionado de un film convencional), su artífice investiga sobre la capacidad de impregnación y contagio semántico que ejercen unas piezas del discurso sobre otras, así como la forma en que el conjunto del cuerpo enunciativo gobierna sobre todas y cada una de las piezas que lo integran,

y establece el dominio de la unidad textual. Su misión consiste en forjar una realidad incontrovertible que el público se vea abocado a compulsar, pese a no sostenerse más que sobre la pura virtualidad discursiva.

Por el camino, Kuleshov, desempeñándose como un afanoso demiurgo, se permite construir paisajes o personas que son fruto de su imaginación, conjugando a su antojo lo fílmico y procediendo a imponer su voluntad sobre lo profílmico. Tanto es así que en sus obras los actores y actrices se ven desposeídos de su exclusividad; basta con la sola presencia de «tipos», que responden a un procedimiento riguroso de formalización y depuración expresivas. La expresividad del intérprete se ve transferida al montaje, y aquel deviene una marioneta en manos del autor-montador. Sus registros son duros, geométricos y estáticos. No se requiere de él que actúe, sino que *componga* su personaje. De hecho, cualquier imagen *robada* (como lo era la del propio rostro neutro y desprovisto de emoción de Mosjukin, que habría de permitir la formulación teórica del citado «efecto Kuleshov») puede suscitar cualquier emoción que el público esté dispuesto a atribuirle. Con su anuencia, se instrumentaliza a los intérpretes, y se procede a una reificación tan manifiesta de estos, que no podemos sustraernos al modo en que los objetos rivalizan en protagonismo con ellos.

Así, por ejemplo, en la magnífica escena de la masacre en la cabaña a orillas del Yukón, perteneciente al primer acto de *Po zakonu (Dura lex, 1926)*, constatamos hasta qué punto es sostenible en la obra de Kuleshov la afirmación de que, en cuanto al drama, aquella cafetera sobre la que tan insistentemente se vuelve a lo largo de la planificación de la escena trabaja más y mejor que la propia Olga Jojlova, y que resulta bastante más eficiente su *actuación* que la desarrollada por esa reconocida actriz soviética.¹⁹ El clímax dramático de la acción se escenifica a través de la forma en que se modula la actuación de ese humilde objeto, desde el sosiego hasta la exasperación.

Serguei Mijailovich Eisenstein participaba de buena parte de los anhelos y búsquedas de Kuleshov. También él en su etapa muda trabajaría con la técnica de la tipificación y se entregaría, asimismo, a la labor de conducir la voluntad del espectador en la dirección deseada. Pero, para ello, se desentendió de las imágenes limpias, asequibles y evidentes, decantándose por *roturar* el cerebro de aquel mediante toda una serie rigurosamente planificada de lo que él definía como *atracciones*, sin atender a las limitaciones que la estricta observación de la causalidad y de las coordenadas espaciotemporales pudiera imponer a su acción cinematográfica, esencialmente libre e intelectualizada.

Por «atracción» se entiende todo recurso o mecanismo sintáctico, asociativo, que se pueda conceptualizar como generador de una agresión o

¹⁹ Esta es una opinión plenamente congruente con aquella otra expresada por parte de Abbas Kiarostami en su *Leçon de cinéma*, incluida como extra en la edición francesa en DVD realizada por MK2 de su película *Bad ma ra khahad bord / Le vent nous emportera (El viento nos llevará, 1999)*, cuando analiza, en términos similares, la insospechada aparición en cuadro de un gallo, que consigue insuflarle a la imagen una tensión visual y un grado de intensidad muy superior al transmitido por la presencia del actor, que encarna al personaje protagonista.

²⁰ A las que recurre en las primeras obras de su filmografía, y que abandonará a partir de *Octubre* (1927).

²¹ S. M. EISENSTEIN, «El montaje de atracciones» (1923), Homero ALSINA-THEVENET, Joaquim ROMAGUERA I RAMIÓ (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 73-74.

²² P. SANGRO COLÓN, *Teoría...*, p. 51.

descarga (liberación energética de cualquier naturaleza, sensorial, emocional o intelectual) dirigida sobre el espectador.

La sucesión debidamente planificada de estos «momentos agresivos» del espectáculo cinematográfico tenía por objeto generar una serie de respuestas o reacciones en el espectador, para —por medio del *patetismo*— conseguir derivarlo, conducirlo (*atraerlo*, en definitiva) hacia una conclusión o tesis final de orden ideológico.

Eisenstein maximiza la intensidad de la secuencia de impactos que precipita sobre el espectador, procediendo a la enfatización perceptiva y del contenido concurrente en aquellos fragmentos implicados en la articulación enunciativa (mediante la inclusión de acciones agresivas y crueles, la reducción drástica de la duración media de los planos, su dinamismo interno, etc.).

Procediendo de este modo, se postula, tanto en el plano creativo como en el teórico, en favor de una concepción discursiva provocativa y sustancialmente dialéctica que orbita en torno a ese motor expresivo o creativo que es el «conflicto». Este se pone de manifiesto en su obsesiva fijación por no diegetizar, no naturalizar la cadena discursiva, y evidenciar las articulaciones fílmicas por todos los medios posibles (los *raccords* erróneos deliberados, las dobles acciones, las sobreimpresiones...).²⁰

En otras palabras, mediante la denuncia o «visualización» del *intervalo* se pretendía maximizar el valor productivo añadido del que era portador el enunciado. Y, desde ahí, Eisenstein procedía, en sustancia, a esa *neutralización* del espectáculo que él juzgaba necesaria para conseguir someter «al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada».²¹

El mismo Eisenstein no se cansó de repetir que la *atracción* (a través del *conflicto* implícito, que hemos abordado sucintamente de forma analítica) excede el mero efecto o truco con el que se suele caricaturizar, más que caracterizar. Debemos advertirla, en consecuencia, insertándose y desplazándose a voluntad, junto con el intervalo, *entre* lo discursivo y lo espectral, amalgamándolos a ambos. Como afirma Pedro Sangro Colón, «el significado cinemático queda generado sólo cuando la mente salta hasta su comprensión».²² Ese *salto cinemático* es la única exigencia necesaria, la clave de bóveda en torno a la que se anuda y se fragua toda esta compleja y arriesgada propuesta expresiva pergeñada por Eisenstein.

En lo sucesivo, la teoría cinematográfica, al amparo de esta constatación de la «parcial irrealidad» sobre la que se sostiene su objeto de estudio, ya no podrá permanecer ajena a lo que Béla Balázs sintetizó magníficamente al afirmar:

El montaje es realmente creativo cuando con su ayuda se percibe y se comprende algo no visible en los encuadres [...]. Tal como saltan chispas cuando acercamos dos objetos cargados de electricidad, la unión de las imágenes desencadena en el film este proceso asociativo, en cuyo desarrollo las imágenes se verifican unas a otras, tanto si lo ha querido el director como si no.²³

Eisenstein, instalado como estaba en una manifiesta desconfianza hacia el fotograma (de la cual nos habla ampliamente Sylvie Pierre),²⁴ se mostraba decididamente inclinado a un cine constituido por una sucesión de imágenes fijas, sobre las cuales pretendía ejercer un dominio absoluto, maníaco, como estrategia para evitar aquellas imágenes aisladas, excedentarias, que tanto lo horrorizaban. En su opinión, la *perfección* paraliza la obra. La imagen, tal como la concibe, debe ser dinámica y lábil, porque, antes que nada, es un instrumento humilde, casi pudoroso, pero también palpitante y muy poderoso, que basa su eficacia en su impacto fulgurante e inmediato sobre aquel a quien se dirige. Toda imagen es meditada (y apreciada) por Eisenstein en función de (esa) maniobra fundamental (orientada) hacia un destinatario; literalmente, diría Barthes, en cuanto «obviación», toda imagen es algo destinado a otro.

Pero, por el contrario, toda imagen es acechada por lo que Eisenstein llama el peligro del «solipsismo plástico», amenazada con el no dirigirse ya a nadie,²⁵ que la vacía de cometido, de objetivo, y la precipita en el onanismo esteticista y autocomplaciente.

Por eso, en el cine de Eisenstein las imágenes se hacen sentir antes que dejarse ver. Ninguna de ellas existe por y para sí misma. Su objetivo es la conquista del «patetismo» como estrategia *invasiva* del espectador, y esa misma funcionalidad las somete y las hace raquílicas (como diría Andrei Tarkovski),²⁶ hasta el extremo de arrebatarles tanto el espesor temporal como la profundidad semántica.

Así, por ejemplo, Eisenstein abraza la técnica de la «tipificación» en su etapa silente, para sustituir no solo la figura con el personaje, el gesto con el rictus o el rostro con la máscara, sino también lo particular con lo general y, sobre todo —tal y como apunta Sylvie Pierre—,²⁷ lo obtuso con lo obvio; porque mediante su adopción no pretende sino dominar, recluir, mantener bajo el más férreo control posible esa significación que se le antoja tan caprichosa como mudable o incierta, aunque eso sea al precio de incurrir en ese «arrêt sur image (ou arrêt dans l'image)»²⁸ del que nos habla Bellour.

²³ Béla BALÁZS, *El film, evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 83-86.

²⁴ Según esta autora, «Eisenstein desconfiaba de los fotogramas. Habría preferido que sus filmes se hubieran ilustrado con fotografías [...] que representaran no un plano del filme, sino una especie de síntesis de cada secuencia [...] era S. M. E. mismo quien tenía la costumbre de conservar sistemáticamente un fotograma de cada plano rodado por Tissé» (Sylvie PIERRE, «Elementos para una teoría del fotograma» (1971), Jorge URRUTIA (ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 238).

²⁵ S. PIERRE, «Elementos...», p. 239.

²⁶ Recordemos que en *Esculpir en el tiempo* (1984), Tarkovski dirige una acerada crítica contra Eisenstein al acusarlo de pretender articular la expresión fílmica partiendo de imágenes cojas, mutiladas, aberrantemente dependientes, en definitiva, por cuanto se ven desposeídas de esa «intensidad» expresiva y temporal que debiera serles propia (véase Andrei TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Rialp, 1991, pp. 129-149).

²⁷ S. PIERRE, «Elementos...», p. 245.

²⁸ Raymond BELLOUR, «L'interruption, l'instant» (1987), *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*. París, La Différence, 2002, p. 112.

²⁹ Véase Jacques AUMONT, *Montage Eisenstein (Theories of representation and difference)*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

³⁰ Si bien, recordémoslo, desprendida del referente ex-céntrico derivado de los espectáculos populares como el circo o el teatro de variedades, y también de la tradición cultural japonesa, encarnada en la forma poética del *haiku* y en la propia concreción gráfico-conceptual que la lengua japonesa halla en el *kanji*.

³¹ Vladimir IVANOV, «Eisenstein y la lingüística estructural moderna», J. URRUTIA (ed.), *Contribuciones...*, p. 94.

³² Si bien esta estrategia enunciativa, mediante la cual a un determinado material semiótico se le asigna formalmente una significación ajena a él hasta ese mismo momento, se traduce o denomina a menudo, según los autores, como «singularización» o «desfamiliarización».

³³ Véase Viktor SKLOVSKI, *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971.

Fundamentos de la beligerancia retórica desplegada por la puesta en escena eisensteniana

Entre todos aquellos que hicieron de la retórica cinematográfica un ámbito de estudio, Eisenstein merece ser mencionado en primer lugar por su decisiva y trascendental aportación en el ámbito tanto teórico como creativo. A través de la extensa y enmarañada serie de contribuciones que de su mano se suceden a lo largo de más de un cuarto de siglo, se va destilando un denso corpus teórico y conceptual, tan ambicioso, complejo y rabiósamente mutable, que se hace acreedor, con toda justicia, de que se le atribuya esa condición *autorreactiva* que Aumont acertadamente reivindica para él.²⁹

Este productivo e infatigable trabajo teorizador arranca, sustancialmente, de la febril tarea experimentadora desarrollada por este cineasta bajo el magisterio de Vsevolod Meyerhold en el seno del *Proletkult*; y se vería convenientemente cristalizada y precipitada en ese texto fundamental que habría de ser «El montaje de atracciones» (1923). En él, ya se establecía la «atracción» como «unidad molecular», «autónoma y primaria» del espectáculo teatral.³⁰

En torno a esta atracción nuclear se articula una auténtica puesta en escena «activa» (y que se constituiría en el germen primitivo de lo que, años más tarde, el mismo Eisenstein daría en llamar una «escritura patética»), desde la que se solicite o pueda activarse el impulso reflexivo y simbolizador requerido para «designar el concepto abstracto que la sola representación es incapaz de restituir».³¹

Mediante este transgresor operador creativo, el cineasta soviético se propuso potenciar la virulencia del impacto —en última instancia, *revelador*— que de forma abrupta, brutal, se pretendía vehicular hacia el espectador. En él podía advertirse sin dificultad (pese a que el propio Eisenstein se mostrase remiso a reconocerlo en sus escritos) cómo resonaban los ecos de aquel principio teórico introducido y desarrollado por Viktor Sklovski, conocido por «extrañamiento»³² (*ostranenie*), que se gestó inicialmente en el seno de la poética literaria como noción para identificar un procedimiento consistente en procurar un contacto novedoso, alternativo con la realidad, a partir del cual se pudiera forjar una auténtica visión enriquecedora y no un mero reconocimiento de los referentes aludidos.³³ Se legitima, en ocasiones, que la forma artística se torne rugosa, incómoda e incluso cruel, en aras, siempre, de promover su eficacia, sofisticación e instrumentalidad interpretativas.

El arte, por tanto, según lo asume no solo Eisenstein sino también buena parte del importante caudal renovador teórico-artístico soviético, debe cons-

tituirse, a través de la sorpresa o la increpación, en una vía de revelación «de nuevos mundos visuales en los escenarios familiares de nuestro entorno».³⁴

Eisenstein sabría hacer suyo ese reto. Así, desde la que sería su primera incursión cinematográfica, ese incipiente ejercicio metafórico-experimental —encuadrado en el marco productivo del *Proletkult*— que fue su *Diario de Glumov* (*Dnevnik Glumova*, 1923), se orientaría, de forma decidida, hacia la conquista de una percepción intensificada.

El exigente compromiso asumido por Eisenstein con la titánica tarea que le supuso transformar la arquitectura enunciativa cinematográfica en un depurado y complejo «ingenio semiótico», tenía por objeto —insistimos una vez más— conseguir ejercer un dominio férreo y riguroso al máximo sobre algo tan esencialmente abierto como es la imagen.³⁵ Apoyándose sobre el arsenal conceptual que le procura el estadio alcanzado en aquellos momentos por distintas disciplinas del ámbito de las ciencias humanas y sociales (lingüística, pedagogía, etnología, psicología experimental, reflexología conductista, psicoanálisis...), Eisenstein se dispone a adentrarse en los entresijos del pensamiento visual.

Así, de la mano de Lucien Lévy-Bruhl, Eisenstein cree hallar la clave de acceso y penetración en este por medio de ese «pensamiento prelógico», subyacente y fundamental, desde el que afloran las imágenes,³⁶ que habrán de ser traducidas verbalmente para poder comunicarlas en una forma discursiva articulada y coherente.

La sintaxis cinematográfica, piensa él, pone a su alcance un vehículo privilegiado para rescatar estas imágenes, para restituir las merced a la rehabilitación del primitivismo metafórico y al espontáneo e inmediato despojamiento sensorial. Llega, incluso, a concebir la posibilidad de establecer las correspondencias íntimas, las equivalencias que se pueden trazar entre lenguaje y pensamiento por mediación de la imagen cinematográfica, gracias a la consustancialidad, el «isomorfismo morfológico» y de funcionamiento que él cree advertir entre el mecanismo psíquico del espectador y la lógica que gobierna la organización estructural de la enunciativa cinematográfica.

Más allá de las objeciones que Jacques Aumont realiza a esta sugestiva —pero tramposa— baza del «pensamiento prelógico», adoptada y esgrimida dentro del corpus teórico eisensteiniano,³⁷ hemos de decir que lo que en realidad se resistía a admitir Eisenstein era que en el cine no todo puede reducirse lisa y llanamente a un acto lingüístico.

Eisenstein aspiraba a la consecución de una sintaxis cinematográfica ajustada, eficaz y universalmente válida. Y, de este modo, nosotros creemos que la *película* (no el *cine*, como repetía Pasolini sin descanso) *piensa*,

³⁴ Rudolf ARNHEIM, «Estudio sobre el contrapunto espacial», Steve YATES (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 49.

³⁵ Como afirma Jacques Aumont: «El joven Eisenstein, que ambiciona un total dominio de los medios de su arte, quiere ante todo crear películas cuyo efecto en el espectador pueda determinarse de antemano con suficiente certeza. Por lo tanto, resulta esencial conocer cuanto en la actividad psicológica pueda calcularse y dominarse. Influido por los debates en torno al pavlovismo y al behaviorismo, adopta de manera más o menos explícita un modelo donde, clásicamente, el intelecto es superior a la emoción (porque arraiga en el sistema nervioso "superior"), pero donde ambos funcionan sobre una misma base "reflexológica": acción engendra reacción» (véase Jacques AUMONT, *Last teorías de los cineastas. La concepción de los grandes cineastas*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 29).

³⁶ No nos deja de sorprender que, años más tarde, Pier Paolo Pasolini parezca forjar a partir de este pensamiento prelógico su idea de un «sotto-film mítico e infantil» que, subrepticamente, de un modo casi sofocado por la racionalidad, recorre ese «cine de poesía», instalado en el sustrato «irracional» e «hipnótico» del potente metaforismo primordial, al que, en última instancia, se ve abocado (por cuanto al cine, según este intelectual orgánico, solo le es dado

expresar abstracciones o conceptos por vía parabólica: véase Pier Paolo PASOLINI, *Empirismo erético*, Milán, Garzanti, 2000, pp. 172-175).

³⁷ Véase J. AUMONT, *Las teorías...*, p. 52.

³⁸ En virtud del cual, según palabras del propio Eisenstein, «cuanto mejores son las imágenes de filme [sic], más se acerca éste a un fárrago deshilvanado de hermosas frases, a un escaparate de baratillo, al álbum de sellos de colores». Citado en S. PIERRE, «Elementos...», p. 238.

³⁹ S. PIERRE, «Elementos...», p. 242.

no deja de hacerlo, pero lo hace a través de nosotros, *en nosotros*. Porque es en el tránsito mismo hacia la adopción del *tú* como *yo* donde el pensamiento se articula y emerge esa interpretación hacia la que nos deslizamos. Ese pensamiento nunca es algo insertado por entero en el texto; nunca se limita a ser meramente recogido y reproducido en este.

Para Eisenstein, la imagen cinematográfica, necesariamente, debía cumplir un cometido concreto y tener asociado un destinatario preciso, mediante los cuales poder constituirse en *gesto significativo obvio*; pues, según él, ningún plano podía aspirar a ser válido por o para sí mismo (siendo así que el temido fantasma del «solipsismo plástico»³⁸ —al que ya hemos aludido— rápidamente se convertiría en el principal enemigo del paradigma eisensteiniano de la eficiencia dialéctico-integradora).

Como afirma Sylvie Pierre, la sola posibilidad de la imagen «justa» (o, lo que es lo mismo, aquella que es concebida como autosuficiente y necesaria) resulta completamente ajena, repulsiva, al posicionamiento discursivo de Eisenstein, porque,

[...] por decirlo con mayor exactitud, precisamente (esta) no tiene más que una existencia ideal: es lo que todas las imágenes particulares deben, mediante su trabajo (duración, posición, calculadas en función de ciertas circunstancias precisas del discurso), contribuir a suscitar en la mente del espectador.³⁹

Para él, el funcionamiento enunciativo se apoya sobre la complementariedad, el diálogo interactivo y el movimiento incesantes. Y, por eso mismo, por ningún concepto esa «supraimagen» resultante (virtual, al tiempo que liberada del marco constreñidor gracias a su capacidad inherente para proyectar ecos y conflictos entre las diferentes «células de montaje») puede llegar a quedar reducida hasta el extremo de verse materializada por una simple imagen particularizada, aislada o escindida de ese flujo discursivo frente al que pugna por destacarse, reivindicándose como preeminente.

En rigor, para Eisenstein la imagen cinematográfica se reformula en nuestro interior, ya que es el resultado de la asimilación o metabolización que hacemos de los materiales que nos entregan, convenientemente integrados dentro del discurso cinematográfico, el cual parece transformarse en un lenguaje arcaico e iluminado por conexiones mágicas.

Consideraciones en torno a la concreción de la práctica metafórica en la obra de Eisenstein

Al amparo de este sustrato teórico, la metáfora campa a sus anchas en la arriesgada práctica cinematográfica eisensteniana, en su condición de tropo dialéctico que actúa *por salto* (entre lo diegético y lo extradiegético, o lo conocido y lo desconocido, si se prefiere) y que, en puridad, exige que uno de los términos de eso a lo que todavía, por comodidad, llamaremos «comparación», el «comparante» o el «comparado», no se halle presente.

En este punto nos vemos urgidos a detenernos para realizar una serie de puntualizaciones necesarias (que, esperemos, puedan resultar productivas en más de un sentido) sobre la quinta y última modalidad de montaje establecida por Eisenstein dentro de su clásica escala clasificatoria: el montaje intelectual. Es en esta categoría —en la que, según su autor, se alcanza el rango del más alto nivel de complejidad expresiva— donde halla acomodo el dominio metafórico a juicio de los diferentes teóricos que a lo largo del tiempo se han ocupado de ella (desde André Bazin hasta Trevor Whittock, pasando por Jean Mitry, Jacques Aumont o Vicente Sánchez-Biosca), pese a que, como es bien sabido, resulta ineludible en ella la presencia de ambos términos.

Por tanto, de lo que ahora se trata es de evaluar la forma harto peculiar y heterodoxa en que, dentro de esta categoría del montaje, el intersticio articulador se reivindica en su papel de espacio de diálogo, de *intercambio*, donde la contigüidad no entraña adición, sino «sustitución» o «presencia-ausente».⁴⁰

El segundo término de la metáfora eisensteniana desplaza al primero de la única forma en que le es dado hacerlo: *por sucesión*. Y lo desactiva, arrebatándole su aspecto, su contexto, su *aquí y ahora*;⁴¹ metabolizándolo hasta (con)fundirse con él, concediéndole una presencia anómala, paradójica, que no es signo sino de su íntima —pero efectiva— ausencia, de ese desvanecimiento al que está irremisiblemente abocado, al haberse visto fracturadas las articulaciones convencionales o de uso común, y haberse constituido un nuevo entorno expresivo en el que las imágenes o elementos base (dotados de una extraña y paradójica presencia, a la par atenuada y enfática) devienen semánticamente *translúcidos* y son procesados simbólicamente en un sentido concreto.

En este punto, a título de ejemplo, nos puede resultar muy ilustrativo y clarificador constatar cuáles son las premisas sobre las cuales Eisenstein crea y organiza la estructura de montaje de *Octubre*, en la que se procede a establecer uno de estos flujos de dialéctica metafórica entre dos series de planos que nos muestran de forma entrelazada a Kerenski, por un lado, y

⁴⁰ Una vez mencionada esta expresión, no deseamos sus-traernos a la conveniencia de hacer notar el sugerente paralelismo que, sin apenas dificultad, podemos trazar con ese operador teórico, de raíz psicoanalítico-lacanianiana, que es la *sutura* (implantado en el ámbito de los estudios cinematográficos por Jean-Pierre Oudart, a mediados de la década de los setenta), y, más concretamente, con lo que este autor identificó como «Ausente Uno».

⁴¹ Esto es, ese leve soplo que, según nos descubrió Walter Benjamin en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), anima la naturaleza íntima que habita en lo original y lo auténtico, informando su esencia, y nos somete al ejercicio de una contemplación cultural a la que nos rendimos.

⁴² Véase el *découpage* y el estudio correspondiente del fragmento en: Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 219-247.

⁴³ En completo desacuerdo, por otro lado, con lo expresado por Jacques Aumont y Michel Marie, cuando afirman que la figura del pavo, junto con la de Napoleón, presentada más tarde, «signifient sa vanité et son appétit de pouvoir, mais ils ne se substituent pas à son image, et n'acquièrent ce sens que parce qu'ils lui sont au contraire associés par montage» (J. AUMONT; M. MARIE, *Dictionnaire...*, p. 124).

⁴⁴ La cursiva es nuestra.

⁴⁵ Josep Carles LAÍNEZ, *Construcción metafórica y análisis fílmico*, Valencia, Diputació de València – Institutió Alfons el Magnànim, 2003, pp. 63-64.

a un curioso autómatas con la figura de un pavo real, por otro.⁴² Pero analicemos en qué condiciones concretas se despliega esto.

En primer lugar, tal y como hemos apuntado previamente, nos hallamos ante una estructura compleja, un sintagma alternante, sostenido por una comparación referencial a la que se suma la enfática contigüidad discursiva, la cual, por la cuidada y virtuosa forma en que interactúa, nos da a entender bien a las claras que no pretende ni mucho menos limitarse a forjar una mera comparación entre ambos términos, dado que esta habría podido trazarse de una forma mucho más directa y rápida, sin dejar de ser un incisivo comentario irónico.

Pero, más allá de eso, lo que resulta harto notorio es la rigurosa estrategia metonímica que Eisenstein diseña y despliega, renunciando, en todo momento, a reintegrarnos esas figuras a su contexto o a restituírnoslas en su aspecto corpóreo original. Es decir, al margen de la palmaria descontextualización, Eisenstein somete ambos elementos de base a una férrea deslocalización, así como a una agresiva y persistente segmentación, y favorece así la mutua transferencia entre los términos alternantes, porque lo que se pretende es pergeñar una nueva realidad mestiza o quimérica en la que un individuo se traduce en una serie de atributos de estatus, suntuarios, así como enteramente despersonalizados, y un ingenio mecánico despliega su ritual seductor con la convicción de un comportamiento inscrito en el material genético.

Se fragua, de esta manera,⁴³ el *feed-back* entre lo humano y lo mecánico (o, si se prefiere, entre todo lo que, no siendo humano, *parece serlo*), amalgamándolo en una simbiosis perfecta e indiscernible para favorecer que la frontera entre lo presente y lo ausente se transite con total impunidad, hasta conseguir que, finalmente, Kerenski no *sea visto como* un pavo, sino que *sea* un pavo.

Se afirma, así, la emergencia de un universo metafórico, de naturaleza profundamente conceptual, que fractura cualquier tipo de relación que pueda llegar a establecerse con aquel otro del que se sirve como referencia.

Nada nos autoriza, pues, a concluir del modo rígido e integrista en que, al hilo del comentario que desarrolla sobre el ámbito metafórico en Eisenstein, lo hace Josep Carles Laínez al afirmar que

[...] es impropio denominar metáfora a un proceso compositivo de dos imágenes que se suceden y que no están comparando (*no se puede utilizar otro verbo*)⁴⁴ una situación con otra. La retórica tiene delimitado para esta figura el término de comparación [...]. La comparación es la única figura retórica casi ejemplificable materialmente. Dos objetos (dos planos) consecutivos sólo responden a una estructura «A es como B», no a ninguna otra ajena.⁴⁵

Obviando que, fuera incluso de todo lo explicado más arriba, en cualquier caso:

- a) Siempre persiste la presencia, aunque esta sea puramente *mental*, sugerida. Sin ella, la metáfora sería sencillamente inasumible como medio expresivo, porque, de forma implícita (y tal como sucede con el concepto de «sutura»⁴⁶ propuesto por Jean-Pierre Oudart y en línea, asimismo, con la perspectiva teórica adoptada por Susan Sontag al abordar la naturaleza del registro fotográfico)⁴⁷ esta se afirma como «signo de una ausencia», es decir, como evidencia de aquello que, pese a ser invocado, no puede ser restablecido más que a través del recuerdo, la memoria.
- b) Las imágenes fílmicas se alinean discursivamente por sucesión, secuencialmente,⁴⁸ no con la simultaneidad —o, cuando menos, la recuperabilidad voluntaria— que permite el texto literario, pero eso no entraña, en absoluto, que la presencia pueda perpetuarse más allá del tránsito traumático que impone el cambio de plano, o que pretendamos ver su corolario necesario, la ausencia, como algo prescindible, que puede llegar a ser expulsado.
- c) El cine carece de los conectores comparativos («como», «igual que»...) presentes en el lenguaje verbal. Es únicamente al espectador a quien compete asumir ese papel integrador, ante la acometida que supone la flagrante transgresión diegética derivada de la dialéctica impuesta entre dos imágenes de naturaleza no coincidente (pese al grado de relativa similitud que ambas puedan poseer).

Otro ejemplo lo hallamos en la efectista secuencia de *Octubre* en la que, de forma entrelazada con toda una serie de planos que nos explicitan cómo se pone en funcionamiento la maquinaria de guerra del vetusto imperio ruso para aprestarse a participar en la Primera Guerra Mundial, observamos cómo se reconstruye la imponente estatua mayestática del zar Alejandro III, que había sido derribada por el pueblo en los albores de la revolución (tal y como se mostró en el inicio mismo de la película).

La carga metafórica de la que se dota esa acción (no solo inverosímil, sino también reñida con las más elementales leyes físicas), más allá de exceder ampliamente la unidad discursiva del plano, reposa sobre tres aspectos confluyentes por medio de los cuales los límites de lo secuencial e incluso de lo diegético se ven superados, transgredidos, aspectos que deben ser tomados en consideración para un análisis ponderado:

- a) El citado entrelazado alternante, con los planos (absolutamente deslocalizados, faltos de contexto tanto espacial como temporal) que mues-

⁴⁶ No en vano, Jacques Aumont y Michel Marie se refieren a ella definiéndola como «metáfora que quiere indicar (hipotéticamente, claro está) la clausura del enunciado fílmico» (véase J. AUMONT; M. MARIE, *Dictionnaire...*, p. 242).

⁴⁷ Susan SONTAG, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996.

⁴⁸ Esta es una premisa constitutiva, consustancial, de lo fílmico a la cual se opuso toda una serie de rigurosos films experimentales que incluyen desde el *Wavelength* (1966), de Michael Snow, hasta algunos de los más virulentos ejemplos anticinematográficos surgidos entre las filas de ese último gran estertor vanguardista que significó el movimiento situacionista.

tran la forma en que se está construyendo industrialmente, *ensamblando*, un ingenio bélico. *Acción progresiva*.

- b) La acción inicial de referencia, en la que se nos había testimoniado la demolición del monumento zarista, frente a la cual ahora se va a reaccionar. *Acción progresiva*.
- c) La *atracción*, la acción inaudita misma de la *reconstrucción*, que viene a suceder al derrocamiento (revirtiéndolo hasta desintegrarlo, como si nunca hubiera existido) de lo que no es sino un símbolo (pretendidamente intemporal, eterno) del poder zarista, que ahora se ve *restituido*. *Acción regresiva*.

Este último aspecto (el correspondiente a la única acción regresiva, antinaturalista) es, sin duda, el más importante de los tres concurrentes, porque en él se anudan solidariamente la dimensión física, la conceptual y la simbólica de esa *restauración* (regresión, involución, si se quiere) denunciada ante los espectadores, y de este modo se clausuran.

La metáfora en manos de Eisenstein se nos desvela, así, como un constructo estratificado en el que los términos metafóricos se abren, se bifurcan, parecen diseminarse, para acabar contribuyendo a la gestación del sentido figurado complejo al que ese tejido retórico nos enfrenta. A través de él, el dispositivo cinematográfico no solo consigue domesticar la realidad, sino que además la dota de locuacidad.

JUAN JOSÉ CABALLERO MOLINA
Universitat de Barcelona
juanjo.caballero@ub.edu

EN TORNO A LA PERMEABILIDAD DE LA TEORÍA CINEMATOGRAFICA: UNA REFLEXIÓN
SOBRE LAS *CORRELACIONES* EN EL MARCO DE LA ESCUELA CLÁSICA SOVIÉTICA

Dentro de la intensa escena teórica que se despliega en el contexto soviético posrevolucionario con el objeto de explorar y desentrañar los engranajes sobre los que se articula la práctica creativa de cualquier tipo, la expresión cinematográfica se constituirá en una plataforma privilegiada en la que se aunarán los dominios reflexivos propios de la teoría literaria y de la musicología.

Así, en el seno de la temprana tradición teorizadora emanada sustancialmente del ejercicio de montaje se suscita un apasionado diálogo especulativo en torno a ritmos, metáforas e intervalos. Desvelar, desde una perspectiva integradora, las íntimas conexiones que se tejen en su interior, constituye el objeto de este artículo.

Palabras clave: cine soviético, montaje, formalismo, teoría del cine, intervalo, correlación, metáfora, Eisenstein, atracción

REGARDING THE PERMEABILITY OF FILM THEORY: A REFLECTION ON *CORRELATIONS*
WITHIN THE FRAMEWORK OF THE SOVIET CLASSICAL SCHOOL

Within the intense theoretical scene that unfolded in the post-revolutionary Soviet context, with the objective of exploring and deconstructing the mechanisms which articulate any creative work, cinematographic expression would become a privileged platform where the reflective domains cite literary theory and musicology, among others.

Thus, in the core of the early theorizing tradition emanating mainly from the editing practice, a passionate speculative dialogue about rhythms, metaphors and intervals is developed. The article reveals an integrating perspective, the intimate connections that are woven within.

Keywords: Soviet cinema, editing, formalism, cinema theory, interval, correlation, metaphor, Eisenstein, attraction

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

