

*Silvestra Mariniello*

## **El cine y la supresión del medio**

*(traducción de Esther Cohen)*

Resulta siempre más fácil argumentar a partir de ejemplos. Lev Kuleshov es bien conocido como director para los historiadores del cine, a pesar de que su trabajo ha sido entendido, o quizás malentendido, de una manera que justifica una perspectiva específica y delimitada de la historia del cine. El caso de Kuleshov resulta muy interesante para la discusión sobre la institucionalización de los estudios sobre cine y para ver el papel que la narrativa ha desempeñado en ésta.

El cine era todavía muy joven. Los directores de cine en Hollywood apenas habían empezado a mover la cámara y a conectar los cuadros para producir un efecto en los espectadores: captando su atención a partir de la alternancia de dos movimientos que llevaban hacia un mismo punto, obligándolos a comparar diferentes situaciones, impactándolos con un *close-up* o un detalle. En Rusia, especialmente después de la Revolución, este cine extranjero despertó profundo interés y curiosidad; los directores de cine trataron de aprender la lección pero, al mismo tiempo, trataron de entender sus implicaciones teóricas y sistematizarlas. El cine, escogido por el estado soviético como el Arte del pueblo, se convirtió en el objeto de un campo específico de estudio; se enseñaba en escuelas públicas, se escribía acerca de él en revistas especializadas; en otras palabras, sufrió un proceso de institucionalización. Kuleshov actúa precisamente en la frontera entre el cine como una empresa económica, como aventura y

oficio, y como arte cinematográfico, donde las dos caras, la del arte y las finanzas, a menudo se empalman y la línea divisoria se vuelve confusa y se desvanece. Al encontrarse ubicado en esta coyuntura entre lo "artístico" y lo "comercial", Kuleshov produjo la hábil reducción del significado de su trabajo a sus experimentos sobre el montaje. El director, en el momento mismo en que está operando, es expropiado de su propia actividad a través de un proceso que se lleva a cabo por la necesidad de establecer distinciones, no sólo entre Arte y no arte, sino también entre técnica, historia y teoría (que en los escritos de Kuleshov no aparecen de ninguna manera como enfoques separados) como objetos diferentes que tienen un control institucional más obvio. En esta "división del trabajo" (inseparable de la constitución de cualquier actividad en un campo de estudio oficialmente reconocido), el joven Kuleshov, asignado para reeditar viejas películas rusas para un público soviético, adquiere el papel del "técnico", del "pionero" del nuevo arte. A continuación, quiero hablar en particular del llamado "efecto Kuleshov" y de las operaciones ideológicas que conlleva. Utilizando una metáfora, podría decirse que el efecto Kuleshov, la manera en que ha sido construido por los críticos, es el alfiler que ha servido para detener para siempre una fuga "sucias" y "perturbadora"; es el dispositivo que hace posible la clasificación de Kuleshov y, con ella, la fundación de los estudios cinematográficos.

En agosto de 1919, Lenin firma el decreto para la nacionalización de la industria cinematográfica, bajo la dirección del Comisariado del Pueblo para la Ilustración. Es un periodo de transición; todo necesita reorganizarse. Kuleshov es contratado por el Comité de Cinematografía, donde es asignado a trabajar, por orden de Gardin —uno de los pocos directores de la vieja guardia que decidió quedarse—, como jefe de la Sección de Reedición, diseñada para crear, a través del montaje, nuevas películas a partir de las viejas, para el auditorio soviético. En esta situación se crea el efecto Kuleshov: un experimento con el montaje, experimento al que su nombre quedará ligado de manera casi exclusiva. Se trataba de una serie de tres secuencias cortas, donde el mismo *close-up* del actor Moszhujin estaba conectado con una serie

de tomas de un plato de sopa, de una mujer muerta y de un niño jugando. El efecto producido en el espectador era la ilusión de una alteración en la expresión facial del actor, que de hecho era la misma, nunca cambiaba; de acuerdo con el contexto, el público leería en esa cara sin expresión, hambre, pena o amor. El resultado del experimento fue el reconocimiento y la confirmación de la "enorme fuerza del montaje". ¿En qué sentido? La interpretación de este concepto no es obvia. ¿La fuerza de la alteración del material, por ejemplo, como Kuleshov dirá después? Y si es así, ¿cuáles son las consecuencias? ¿O es la manipulación del espectador por parte del autor? ¿O, inclusive, la fuerza de controlar la "realidad" a través de su representación? Los años entre 1918 y 1920, además de su producción filmica en los años siguientes, fueron años de una intensa y variada actividad para el director. Edita, filma documentales, toma parte en la organización del Instituto Nacional de Cinematografía junto con Gardin; empieza a enseñar y, mientras lo hace, sigue experimentando, tratando de entender la naturaleza del medio cinematográfico; escribe artículos teóricos. En las numerosas historias del cine, sin embargo, es ese experimento el que convierte a Kuleshov en el "ingeniero del montaje" y en el pionero que abre la brecha que otros habrían de seguir, como la persona que, al aplicar el método científico a la práctica cinematográfica, establece la identidad del cine en el principio de yuxtaposición de dos imágenes y posibilita, así, el *desarrollo* de un nuevo *arte*. El resto tiene poca importancia y, más aún, si uno tomara en cuenta los otros aspectos de la actividad de Kuleshov, lo haría en relación con su primer experimento. En otras palabras, uno lee sus otras actividades a través de la limitada perspectiva de este experimento. ¿Por qué? En 1986, la revista de cine francoamericana *Iris*, dedica un número completo a este aspecto. La investigación histórica muestra la imposibilidad de dar, incluso, al efecto Kuleshov una fisonomía bien definida. Es imposible calcular su fecha, que fluctúa, de acuerdo con diversos documentos, entre 1917 y 1923. Es imposible decir con seguridad cuál era su contenido (la descripción de las tomas relacionadas con el *close-up* de Moszhujin varían en las diferentes versiones); apenas si conocemos las circunstancias en las que sucedió (número de

espectadores, bagaje social y cultural de los espectadores). El efecto Kuleshov es, paradójicamente, un experimento fantasma que nos remite a la historia de su interpretación.

Nuestra pregunta, entonces, no es ¿cuál es el efecto Kuleshov? [...] sino otra totalmente distinta: ¿cómo ha utilizado la literatura sobre el cine el efecto Kuleshov? El efecto Kuleshov se ha convertido en una de nuestras grandes mitologías; ¿qué implica la inversión en esa mitología?<sup>1</sup>

Dana Polan responde a estas preguntas identificando una serie de principios estéticos que sirven para afianzar la interpretación tradicional del director soviético. La experiencia individual de un autor se convierte en el origen del *arte* (cinematográfico) y posibilita a este último su *desarrollo* y le permite constituirse en una tradición fundamentalmente autónoma. El breve prefacio al *Arte del cine*, escrito por los discípulos de Kuleshov, ya nos permite prever el sentido de tal operación y sus consecuencias: “En el pasado no teníamos cine —ahora lo tenemos. El estado de nuestro cine se desarrolló a partir de Kuleshov.[...] Nosotros hacemos películas, Kuleshov hizo cinematografía”<sup>2</sup>

La tradición aparece aquí instituida con toda su autoridad. Hay una pregunta más, la más importante: ¿por qué razón, de todos los experimentos posibles (incluyendo los otros experimentos sobre montaje), los críticos han privilegiado las tres secuencias editadas del *close-up* de Moszhujin? Paradójicamente, el efecto Kuleshov, precisamente por su aspecto fantasmal, se presta mejor que ningún otro documento para iniciar el proceso de institucionalización de los estudios sobre cine. Como sugiere Dana Polan, “el teórico del cine se convierte en el equivalente de un palimpsesto, una mancha de tinta a partir de la cual uno puede deducir casi cualquier posición estética.”<sup>3</sup>

Al hablar acerca de sus otros experimentos con el montaje, realizados

<sup>1</sup>Dana Polan, “The ‘Kuleshov Effect’ Effect”, en *Iris*, vol. 4, n. 1 I semestre 1986 (Fontag Press Limoges) p. 98.

<sup>2</sup>R. Levaco, *Kuleshov on Film* (Berkeley: University of California Press), p. 41.

<sup>3</sup>Dana Polan, cit. p. 98

después con sus alumnos del taller, Kuleshov insiste explícitamente en la posibilidad de alterar el material; su atención no está puesta en el proceso narrativo tanto como en la interacción entre cine y “realidad”. Con respecto al efecto Kuleshov, el director se restringe a los límites de una apresurada alusión a la “enorme fuerza” del montaje. ¿Entonces, qué está en juego en este experimento? En sus *Notes historiques en marge de l'expérience de Kouleshov*,<sup>4</sup> Iouri Tsyviane se remonta a los orígenes del cine ruso para probar que el efecto Kuleshov, es decir, la tendencia a leer dos textos yuxtapuestos como si fuera uno, construyendo así la historia, formaba parte de la experiencia del público, antes de que fuera teorizado por el director soviético y que se convirtiera en la base del lenguaje cinematográfico que habría de desarrollarse. El espectáculo cinematográfico original, en efecto, estaba hecho de diferentes películas, que se seguían una tras otra en la pantalla, sin ninguna ruptura en su continuidad. Para el espectador, la película no existía, existía el espectáculo, donde los diferentes segmentos interactuaban para producir una infinidad de historias posibles. La urgencia de introducir límites entre los textos y, por lo tanto, de institucionalizar el cine como lo conocemos en la actualidad vino principalmente de la censura, preocupada por la “contaminación semiótica” de ciertos temas; por ejemplo, no estaba permitido mostrar a la familia imperial, a menos de que las secuencias en donde aparecía estuvieran claramente separadas de lo que precedía y de lo que continuaba (ya fuera corriendo la cortina o después de largos intervalos, etc.). El origen histórico del experimento de Kuleshov se da en este contexto: por un lado, un público que acostumbraba relacionar tomas y secuencias de diferentes películas, y racionalizar cualquier inconsistencia que dentro del contenido de las imágenes pudiera perjudicar a la narración. Por otro lado, la tendencia (del Estado) a fijar los límites del texto filmico y controlar la lectura. El joven director observa la aparición de un texto a través de la recepción de segmentos narrativos heterogéneos; pero, ya en este momento de su carrera, su interés se inclina más hacia el proceso de la lectura que hacia sus resultados, más por la contaminación semiótica

<sup>4</sup>Iouri Tsyviane, “Notes historiques en marge de l'expérience de Kouleshov”, en *Iris*, cit. p. 49.

entre las tomas que por marcar los límites de cada uno de los textos producidos. El objeto de la experimentación de Kuleshov es, de hecho, la relación entre medio y “realidad”, y no la conexión narrativa de las tomas. Esta es la manera en que tiene que ser entendida la fuerza del montaje: como alteración de material que, en su momento, se convierte en relación; algo que existe en relación con un contexto y una mirada, no más un objeto fijo de conocimiento. ¿Qué sucede en la transcripción del experimento que hace la crítica occidental? Las notas históricas de Tsyviane ayudan a entender qué es lo que está en juego en la definición del efecto Kuleshov. El cine no tiene aún una identidad, todas las posibilidades están todavía abiertas, es necesario cerrar algunas. Este primer experimento del director soviético ofrece la oportunidad de hacerlo. Los teóricos e historiadores del cine lo interpretan como el origen del lenguaje cinematográfico y la fundación de la narrativa filmica y, al hacerlo, establecen, al mismo tiempo, que el cine es narración.

La *esencia* del cine consiste en la composición, en la sucesión de diferentes tomas. Reconociendo que el principio orgánico del cine se encuentra más allá de los límites de cada una de las tomas, principalmente en su secuencia, Kuleshov establece el principio de la construcción del cine, de una narrativa del cine construida a partir de un gran número de pequeñas piezas.<sup>5</sup>

Uno encierra dentro del texto una experiencia, más aún, la fija como el origen del texto, aunque, de hecho, ésta niega los límites del propio texto. ¿Por qué? Este acercamiento ofrece la oportunidad de reducir el peligro de una contaminación semiótica entre las imágenes, circunscribiéndola dentro de los límites de las posibilidades de una unidad mayor del texto, y controlando la lectura remitiéndola a esa unidad (orgánica). Además: comprendiendo la fuerza del montaje como la fuerza para crear (o subvertir) el continuum narrativo espacio-temporal, el “arte” cinematográfico se liga a la tradición literaria y reduce el medio a instrumento de un pensamiento preexistente. El cine

<sup>5</sup>G. Aristarco, *Storia delle teoriche del film* (Turín: Einaudi, 1960), p. 125.

es simplemente otra manera de representar la "realidad", como la literatura (con algunas diferencias técnicas). Este fenómeno nuevo e inquietante (el cine), se vuelve inofensivo cuando se aplican las categorías literarias para describirlo y se establece una diferencia entre técnica y arte. En los sesenta y principios de los setenta, la introducción de la semiótica en los estudios sobre cine y, en particular, la identificación entre imagen y expresión, servirá al mismo propósito de mantener el medio bajo control dentro de un proyecto totalitario que requiere de la narración (como mimética y de representación). El efecto Kuleshov nos dice que el cine ha sido institucionalizado como narrativa que exige censura y control. Para entender mejor lo que esto implica, necesitamos ver más de cerca el momento histórico, cuando se hace posible entender el cine como lenguaje y cuando esto abre el camino para la subordinación del lenguaje del cine a la narrativa. En Europa, la teoría del cine había nacido del ímpetu por probar el derecho del cine a ser visto como arte; estableció un corpus de obras maestras que debían distinguirse de las películas comunes, y elaboró un sistema de reglas para identificar esas obras de arte. En la Unión Soviética, al igual que en los Estados Unidos, la situación es diferente. En Estados Unidos no existe una verdadera tradición de estudios sobre cine; la gente hace películas, experimenta con el cine; el cine se convierte, rápidamente, en un fenómeno industrial de gran alcance (en 1917, cubre casi totalmente la producción de todo el mundo), y también se convierte en una institución cultural gigantesca. Los trabajos teóricos son raros en Estados Unidos. Los pocos que se encuentran reflejan la problemática europea: la especificidad del cine, la diferencia entre cine y teatro, entre cine y fotografía, la naturaleza artística del joven medio, etc. No hay necesidad de decirlo, el cine americano vive en otra parte, indiferente a la literatura crítica. En la Unión Soviética, la teoría desempeña un papel completamente diferente. El debate se hace eco, obviamente, de las preguntas sobre la especificidad del cine y del cine como arte, pero la revolución hace que la relación entre teoría y práctica se convierta en una necesidad, y saber si una película es una obra de arte se vuelve algo secundario comparado con la necesidad de saber hasta dónde ésta tiene un efecto sobre el público. Se estudia el

efecto que las películas norteamericanas causan en el público para entender las múltiples posibilidades del medio cinematográfico. La Unión Soviética, entonces, al menos en una primera etapa, toma el lugar del interlocutor en relación con las otras dos; comparte el pragmatismo americano y la tendencia europea hacia la especulación teórica. En este contexto se da la relación entre cine y formalismo. Dos aspectos, derivados del pensamiento formalista, son particularmente importantes con respecto a los trabajos de los directores soviéticos: 1) la atención que se da a las modalidades de producción y recepción del significado más que al significado mismo y, consecuentemente, 2) la introducción de la terminología lingüística en su discurso crítico. Los estudios sobre montaje, los experimentos sobre la movilidad de la cámara, la comparación entre actuación teatral y actuación cinematográfica, articulan una investigación sobre los procesos de significación en el cine; los cineastas tratan de identificar y definir la sintaxis y, algunas veces, inclusive el léxico del nuevo lenguaje. Hablan acerca de frases cinematográficas, frases-idea, comparan las tomas con las letras del alfabeto, con los ideogramas chinos; describen la toma como un signo o un símbolo, tratando de entender la forma en que opera; quieren saber cómo, a partir de la yuxtaposición de varios cuadros, se origina un significado (no importa cuál), o cómo funciona la recepción de imágenes (no importa cuáles imágenes). Al principio, no es realmente importante *lo* que la cámara toma, o *qué* edición relaciona, sino *cómo* la lente interfiere con la mirada humana, *cómo* el montaje produce diferentes significados al unir diferentes tomas o al organizar de manera diferente el material dentro del mismo cuadro.

Desde la perspectiva de la herencia formalista, hay tres directores, cada uno significativo para la posterior historia del cine, que han sido institucionalizados en una forma muy particular: uno —Eisenstein— el modelo a imitar, el segundo —Vertov— el “otro”, el *avant-garde*, y el tercero —Kuleshov— el técnico (todos ellos constituyen por lo tanto un punto de referencia interesante para nuestra discusión), desarrollan una crítica más o menos explícita del concepto de representación y definen el concepto de escritura. Sin embargo, antes de referirme a la cuestión de la escritura y la representación, sería

interesante hacer notar que Kuleshov y Vertov han sido con frecuencia asociados por la crítica como “revolucionarios formales” y, opuestos a Eisenstein, identificado como el autor de la síntesis (del contenido y la forma), y tratar de dibujar la situación que determinó su diferente suerte crítica.

Como hemos visto —escribe Lebedev— Vertov y Kuleshov estaban preocupados principalmente por los aspectos formales y dejaron de lado los problemas ideológicos: Vertov pensó que se había referido a ellos sólo porque estaba trabajando con material documental, que reflejaba la realidad soviética; Kuleshov, en ese momento, no entendió el significado de los problemas ideológicos y los ignoró deliberadamente. Eisenstein fue el primero entre los innovadores que no concibió su experimentación en función de nuevas formas como algo separado de los nuevos temas sociales.<sup>6</sup>

Después de considerar el papel de Bajtín dentro de la crítica del formalismo, y después de considerar cómo el autor de Dostoievski y Rabelais fue excluido y reprimido en la Unión Soviética así como en Occidente, Tony Bennett, en su interesante trabajo sobre formalismo y marxismo, analiza la crítica literaria marxista y la posibilidad de diálogo entre formalismo y marxismo. Al escribir sobre la tradición marxista occidental, Bennett hace una afirmación muy interesante: él prueba, de hecho, que los principales teóricos, cuyos trabajos caracterizan el periodo histórico que va de los veinte hasta la fecha, contribuyeron en gran medida a los estudios literarios, pero que tal contribución muestra, al menos parcialmente, una aceptación incondicional de que los problemas relacionados con la estética tradicional son problemas que la teoría marxista tiene que tratar.

El resultado es ahora una tradición muy desarrollada de crítica marxista que, a pesar de que tiene un grado de sofisticación conceptual y un dominio de la literatura burguesa y la estética burguesa que pueden competir con la mejor crítica burguesa, sigue siendo un

<sup>6</sup>N. J. Lebedev, *Il cinema muto sovietico* (Turín: Einaudi, 1962), p. 194.

comentario sobre, una crítica de y una intencionada incorporación de la estética tradicional. Esta crítica fracasó en su intento por producir una nueva serie de cuestiones que hubieran ocupado totalmente el lugar de las preocupaciones de la estética premarxista.<sup>7</sup>

A la tradición teórica que podría sintetizarse en los dos polos de marxismo y estética, Bennett opone la posibilidad del marxismo contra la estética. Si relacionamos estas afirmaciones con los estudios sobre cine y, particularmente, con la teoría del cine en la Unión Soviética, se nos ofrece una perspectiva interesante: Eisenstein parece pertenecer a la tradición teórica, criticada por Bennett, de los grandes pensadores marxistas; Vertov aparece como el más atrevido y el más obstinado campeón en la lucha contra la estética, la personificación de esa posibilidad del marxismo contra la estética, adorada por Bennett. ¿Qué sucede con Kuleshov? Su trabajo enloquece a los lectores y a los espectadores porque “ignora” la estética. Inventa un cine que funciona sin la estética, que se mantiene en una posición incalificable en relación con este punto esencial; sus películas y sus escritos nos llevan a otra dimensión, pero ¿cuál? En otras palabras, si Bajtín, en el campo de los estudios literarios, actúa libre de premisas estéticas, en el campo de los estudios sobre cine, Kuleshov y Vertov (aunque cada uno de una manera diferente) plantean una serie de nuevas cuestiones que ocupan el lugar de los viejos problemas, heredados de los conceptos occidentales; ellos abren la posibilidad de un discurso totalmente nuevo sobre el cine, donde no queda espacio para la estética.

Pero veamos más de cerca el concepto de escritura en el que la conciencia del medio desempeña un papel importante y da lugar a las diferentes posibilidades del cine. Eisenstein opone el montaje a la representación como el principio dinámico que conduce al autor y al espectador por el mismo camino, hacia la producción de sentido y en contra de un registro pasivo de un acontecimiento. Pero la representación, negada por la escritura, vuelve cuando el montaje exige un autor-creador y un tema dominante. En otras palabras, Eisenstein elabora una idea de escritura de acuerdo con la cual la recepción del texto es

<sup>7</sup>Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (Nueva York: Methuen, 1979) p. 103.

una parte integral de su producción, y el texto mismo es tanto una realidad dinámica como la realización, cada vez, del proceso a través del cual espectador y autor lo producen. Pero, al mismo tiempo, el autor niega la inestabilidad de que tal idea de escritura implique (por ejemplo, el texto no es más un objeto fútil, analizable, sino un proceso), al reintroducir categorías como tema dominante, autor-creador, representación o imagen del tema, una unidad orgánica del trabajo, que nos haría retroceder de una dimensión lingüística a una dimensión estética, y de la escritura a la narrativa, como mimesis del continuum temporal de la "realidad". Tal contradicción es la consecuencia necesaria de un concepto de escritura completamente independiente de cualquier preocupación por el medio cinematográfico. El montaje es un principio abstracto que pertenece a todas las artes que merecen ese nombre. En el trabajo de Eisenstein, las modalidades de producción y recepción del sentido son cada vez menos interesantes, comparadas con el efecto que *el autor quiere producir en el espectador* a partir de un sentido universal (que puede expresarse por cualquier medio). De esta manera, la "tentación" formalista "queda superada", ignorando el medio que lleva a la estética.

Pero la composición en el sentido en que la entendemos aquí, es precisamente la estructuración que sirve en primer lugar para traducir la actitud del autor frente al contenido, forzando al espectador a adoptar la misma actitud frente a ese contenido.<sup>8</sup>

El concepto de autor-creador del trabajo (el momento más alto de subjetividad), la idea del montaje como una actividad que se origina en un sujeto, la justificación del poder (del autor sobre el espectador), y la noción de arte como una esfera separada e, implícitamente, del medio como instrumento; todos estos elementos se encuentran en la obra de Eisenstein y, analizándolos, es fácil entender por qué el director de *La huelga* tuvo una suerte diferente en la crítica *vis-à-vis* de los llamados "revolucionarios formales" (Vertov y Kuleshov).

<sup>8</sup>S.M.Eisenstein, *La non-indifférente nature* 1 (Paris: Union Générale d'Éditions, 1976), p. 81.

No es posible examinar aquí, con detenimiento, las implicaciones de la prosopopeya del kino-ojo en el cine de Vertov, pero es necesario subrayar esta figura retórica que aparece repetidamente en sus escritos.

Yo soy Kino-ojo. Yo soy un constructor. Te he colocado, a ti, a quien he creado hoy, en un espacio extraordinario que no existía hasta este momento cuando también lo creé. En este espacio, hay doce paredes tomadas por mí en diversos lugares del mundo.<sup>9</sup>

Vertov dota a la cámara de lenguaje, la hace hablar refiriéndose a sí misma con el pronombre Yo, le otorga voluntad pero, al mismo tiempo, provee a este "Yo" de características que no son las mismas del sujeto psicológico. En el momento en que el kino-ojo se constituye en una persona, niega al sujeto psicológico dotado de pensamiento en la tradición occidental, ya que este kino-ojo sigue siendo una pluralidad que no sólo no pertenece al sujeto psicológico, sino que pone en peligro su existencia y estabilidad. Pluralidad en relación con la mirada, posición, naturaleza (el "kino-ojo" es al mismo tiempo un instrumento mecánico y escritura). A través de la personificación, se niega, paradójicamente, el mismo concepto de sujeto. ¿Cuál es el estatuto del kino-ojo? La cámara de Vertov no es un instrumento mecánico ni, figurativamente, una persona (por ejemplo, un sujeto más poderoso); es el medio que hace posible la acción (*agency*). El kino-ojo es al mismo tiempo cámara y montaje, no es posible relacionarlo con un referente, ni con un objeto mecánico, ni con una serie de reglas gramaticales (montaje). Junto con el kino-ojo surge un concepto de escritura completamente diferente de la representación; un concepto extraordinariamente moderno, que es inclusive más común ahora. Estamos muy lejos de la idea de escritura como una representación gráfica de sonidos o, metafóricamente, de una realidad preexistente. Escribir no es representar hechos "reales" a través de imágenes, por ejemplo. No existe nada que sea realidad antes de la cámara; existe una manera de mirar a través de la cámara, una manera

<sup>9</sup>A. Michelson, ed., *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov* (Berkeley: Univ. of California Press), p. 17.

de registrar en la película lo que la cámara ve y una manera de organizar de diferente forma los diversos momentos de esa visión. La kino-escritura, la inscripción de las posibilidades de la mirada mecánica, no ilustra ideas o temas, no copia la realidad, sino que la construye y la organiza. Al contradecir su propia esencia (la cámara opera, en efecto, de acuerdo con las leyes de la perspectiva de Alberti), el ojo mecánico niega el principio renacentista de la centralidad del hombre (y su mirada) en el universo, condición necesaria para la representación (de un objeto por un sujeto, mediante un instrumento). Para Vertov, por lo tanto, el estudio de las modalidades de producción y de recepción del sentido está indisolublemente ligado al análisis del trabajo con la cámara. Las películas son, antes que nada, proyectos, experimentos, momentos diferentes de una práctica cinematográfica que nunca pone énfasis en el resultado, es decir, la obra terminada. Las premisas básicas de la estética (sujeto y obra, así como mimesis) son negadas. Pero, si esto es cierto, también es verdad que no es difícil identificar un principio moral que opera dentro de la mente del director, que lo coloca de nuevo en el mismo sistema al que se está oponiendo. Su lucha contra el arte a favor de la realidad, contra el entretenimiento y a favor de los hechos, restablece las oposiciones (por ejemplo, entre ficción y el mundo real) que sus premisas teóricas le permitirían superar. Su hostilidad en contra del llamado arte hace que Vertov se aleje del nivel retórico y de la preocupación por el lenguaje (lenguaje cinematográfico), sin tomar en cuenta lo que éste tiene que decir acerca de la naturaleza del mundo.

¿Qué sucede con Kuleshov? Los experimentos sobre montaje lo llevan, también a él, como a los otros, a una crítica, más o menos explícita, del concepto de representación.

Esta escena particular demostró la increíble fuerza del montaje que, de hecho, fue tan poderosa que logró alterar la esencia misma del material. A partir de esta escena, comprendimos que la fuerza básica del cine está en el montaje, porque a partir de él es posible deshacer y reconstruir y, finalmente, rehacer el material.<sup>10</sup>

<sup>10</sup>Levaco, *Kuleshov*, p. 52.

El material no es independiente de la maquinaria del cine; el material es vida vista a través de la cámara y organizada (organizable) en la mesa de edición, no es vida antes de la edición o antes de que la lente la capte. *Este* material es el que puede ser alterado. Estamos totalmente dentro del ámbito de la semiótica o, mejor dicho, de la retórica; el referente (el mundo exterior) ha sido hecho a un lado como un ancla y el foco de atención está puesto en las posibilidades del lenguaje y en sus modalidades de funcionamiento, mientras que mantener ese lenguaje es algo histórico y un producto social. En este terreno, Kuleshov elabora un concepto de escritura, aunque no utiliza esta palabra que, al igual que el concepto de Vertov, pone en cuestionamiento la tradición estética occidental.

Él (el director) no debe concebir el contenido del episodio en primer lugar y después buscar el material visual para su realización. El concepto de un episodio, y el razonamiento acerca de éste, debe surgir de imágenes visuales, de ese material que será filmado. Más aún, los diferentes cortes, la diferente construcción —el montaje de las tomas— puede cambiar el concepto de todo el episodio.<sup>11</sup>

La representación se convierte en algo imposible porque no existe realidad, ni física ni conceptual, que preexista a la cámara o al montaje. No hay un sujeto-creador, un tema dominante, o un concepto que “deba ser expresado” visualmente; hay sólo escritura como acción (*agency*), como proceso, sin origen, sin objeto; en otras palabras, sin la pretensión de expresar un juicio acerca del mundo. El concepto de un episodio, de una visión u otra del mundo, depende, en efecto, de la disposición de las tomas y no de una relación con una supuesta realidad exterior. ¿Qué otra cosa podría ser esta disposición de las tomas sino retórica? Kuleshov opera precisamente en el nivel de la retórica y esto es lo que hace que su cine sea tan diferente y tan problemático. Si, por un lado, la herencia formalista lo lleva a desarrollar una idea de escritura como acción, eso no deja lugar para la estética del artista-sujeto ni para la estética de la obra. Kuleshov, como Vertov, concibe

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 92.

las películas más como diferentes momentos de una práctica cinematográfica que como resultados, realizaciones. Por otro lado, reconocer el aspecto retórico del lenguaje (lenguaje cinematográfico), lo lleva más allá del formalismo; en otras palabras, más allá de las series de oposiciones que el formalismo es incapaz de superar. La narración, entonces, es lo contrario de la omnipotencia, contraria a su papel de subordinación dentro de un contexto referencial.

La narración, entendida como la representación mimética de un tiempo lineal, pertenece al mismo proyecto de la estética. El objetivo de reducir el cine a una "gran sintagmática" es el de reafirmar la fuerza de un sujeto que tiene control sobre un mundo que puede ser representado y conocido para él/ella; el problema de los múltiples y diversos casos se resuelve con la distinción entre verdad y ficción (arte). El medio, como he tratado de mostrar, debe olvidarse precisamente porque no permite que esta estructura se mantenga. Actualmente, en una sociedad de multimedia se convierte en algo urgente el cuestionamiento de la filosofía del arte cinematográfico, y ésta es en efecto la dirección que han tomado los estudios recientes como, por ejemplo, los de Deleuze<sup>12</sup> o de De Lauretis.<sup>13</sup>

<sup>12</sup>G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-Mouvement* (París: Les Éditions de Minuit, 1983).

<sup>13</sup>T. De Lauretis, *Alice Doesn't* (Bloomington: Indiana University Press, 1984) y S. Heath, *The Cinematic Apparatus* (Londres: The Macmillan Press LTD, 1980).

*Acta Poetica* 11, editada por el Instituto de Investigaciones Filológicas, siendo jefe del departamento de publicaciones José Botello Hernández, se terminó de imprimir en los talleres de Impresos Chávez, S.A. de C.V., el día 27 de diciembre de 1991. La edición, compuesta en tipo Times New Roman PS en impresora láser propiedad del Instituto, consta de 1000 ejemplares.