

Benjamín E. Mayer

Eisenstein y Derrida: montaje, diferancia, sinergia, metafísica *

COMÚNMENTE LOS CRÍTICOS citan el concepto eisensteiniano del montaje, pero casi siempre lo consideran sólo la contraparte teórica del famoso estilo cinematográfico de las primeras películas de Eisenstein (*La huelga* [1924], *El acorazado Potemkin* [1925], y *Octubre* [1927]), ya que en sus proyectos posteriores concluidos (*Lo viejo y lo nuevo* [1929], *Alexander Nevsky* [1938] e *Iván el Terrible* [1944-1948]) Eisenstein parece volverse más ortodoxo y distante, traidor incluso, del genuino y original vanguardismo del “montaje”. De esta manera, tradicionalmente consideran el “‘cine del montaje’” como “un cine en el que se producen significados particulares mediante yuxtaposiciones, extremadamente evidentes y a menudo sorprendentes, de tomas”, y en donde cuento, trama y actores, esto es, el “flujo narrativo [de un tiempo y espacio ficticios] . . . tiende a subordinarse a la imagen cinematográfica” (Cook 1990: 218). Aunque sin duda dicha concepción del montaje ha resultado útil, el vasto número de líneas dedicadas por Eisens-

* Trabajo basado en mi tesis de maestría en teoría crítica, Universidad de Sussex, Inglaterra, 1990. Deseo agradecer a Rod Kedward y a Geoff Bennington por haberme introducido respectivamente a Eisenstein y a Derrida. Lo dedico a Saskia N. Brown.

tein a esta noción sugiere que lo que está en juego aquí rebasa tan llana definición. Por desgracia, los intentos por leer globalmente los escritos eisensteinianos en busca de un cuerpo teórico coherente han resultado vanos; sus traductores al inglés ven en él a un pensador “inconsistente” y “oscuro” (Eisenstein 1988: 25; 1987: xxiii), e incluso Aumont, uno de sus más apasionados y eruditos estudiosos, concluye que “de ninguna manera” encontramos “exactitud y precisión” en el trabajo teórico eisensteiniano (1987: 7), sino sólo “una serie de desplazamientos continuos o deslizamientos . . . que nunca logran dar en el blanco” (*op. cit.*, 9-10); para este autor no hay propiamente una teoría global del montaje (*cf. op. cit.*, 156), sino sólo una “misma afirmación ‘extremista’ del montaje: ningún discurso es sostenible si no está construido, ninguna operación intelectual es posible a menos de que sea producto de una ingeniería” (*op. cit.*, 151); Aumont opina que Eisenstein invoca el montaje “azarosamente, como un medio obsesivo para afirmar la universalidad de la manipulación, más allá de cualquier consideración de la especificidad del medio de expresión” (*ibid.*). Por mi parte, basado en el trabajo teórico de Jacques Derrida, quisiera arriesgar la tesis de que sí es posible discernir contornos claros, aunque contradictorios, de una “teoría” del montaje en Eisenstein. Aunque no ofreceré más que un primer esbozo, espero proporcionar al lector suficientes elementos para que, al retornar a los escritos originales, pueda percatarse de que si bien Eisenstein desplaza y desliza, su pensamiento es de una coherencia notable, aun, o especialmente, en la constancia de sus contradicciones.

Desde mi punto de vista, el texto eisensteiniano está caracterizado por un paradójico doble gesto: por un lado Eisenstein reconoce lo que Derrida llama el “juego” de la diferencia y converge con el desplazamiento derridiano del privilegio metafísico de la presencia, pero, por otro, Eisenstein continuamente busca clausurar dicho juego al determinarlo secundario respecto a un pun-

to privilegiado de presencia. A pesar de la insistencia derridiana en que es precisamente dicho gesto lo que caracteriza al pensamiento occidental (Derrida 1987: 384), su carácter paradójico no deja de resultar asombroso. Por razones didácticas he optado por dirigirme por separado a cada momento de dicho gesto, aunque esto no refleje en manera alguna su constante interrelación en Eisenstein.

La *Declaración* (1928) acerca de la cuestión del sonido nos proporciona un ejemplo puntual de la manera en que dicho gesto paradójico habita el texto eisensteiniano. En este breve documento, a propósito de la novedosa posibilidad técnica de incluir una banda sonora en las películas, Eisenstein y sus colegas desean “enumerar una serie de premisas de principio de naturaleza teórica, ya que . . . una concepción equivocada de las potencialidades dentro de este nuevo descubrimiento técnico no sólo podría minar el desarrollo y perfección del cine como arte, sino que amenaza también con destruir sus logros formales actuales” (1986: 235 [1928: DE]). Para entender la citada paradoja, basta notar que en dicho documento se implican simultáneamente dos cuestiones: primera, Eisenstein se presenta seguro de poder establecer una serie de premisas acerca del futuro uso adecuado del sonido en la cinematografía antes de haber experimentado empíricamente con él, siendo *a priori* su conclusión que el sonido debe ser, al igual que todos los otros elementos ya utilizados en la cinematografía, “tratado simplemente como un nuevo elemento del montaje” (*op. cit.*, 237); y segunda, leemos que el arribo del sonido “inevitadamente” (*ibid.*), y al fin, proveerá a los cineastas con los medios decisivos para integrar a la composición cinematográfica global todo título y secuencia explicativa. Indicaré, pues, cómo ambos momentos del mencionado gesto paradójico están implicados respectivamente por estas dos cuestiones, y cómo es que este doble gesto resulta finalmente insostenible.

... en verdad, cuanto más se desarrollan las artes, más dependen unas de otras para su definición. Pediremos prestado a la pintura primero, y lo llamaremos modelo. Pediremos luego prestado a la música y lo llamaremos ritmo. (E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, citado en Eisenstein 1986b: 52 [1940: ss]).

Primera cuestión implicada. ¿Por qué está tan seguro Eisenstein de poder teorizar *a priori* en torno al uso del sonido en la cinematografía? Su aproximación a esta cuestión es sencilla pero profunda: por principio y, por tanto, indistintamente *a priori* o *a posteriori*, el montaje abarca el sonido al igual que cualquier otro elemento cinematográfico posible y, por eso, “la transición del montaje mudo al filme sonoro o montaje audiovisual no cambia nada *en principio*” (1986b: 53 [1940: ss]). ¿Qué debe implicar el montaje para que esto sea verdad? En mi lectura, la tematización eisensteiniana del montaje es paralela a la tematización derridiana de la *diferancia* y sus diversas “substituciones no sinonímicas” (Derrida 1989: 48). En seguida apunto los términos simples de dicho paralelismo; posteriormente propondré los términos compuestos.

Diferancia y montaje son nociones de carácter general o “semiótico”. En Derrida la temática de la *diferancia* no trata de un campo en particular sino de la significación en general: “se trata de elaborar... una doctrina formal de las condiciones a las que debe satisfacer un discurso para tener un sentido, para ‘querer decir’, incluso si es falso o contradictorio” (Derrida 1978: 63). Lo mismo sucede en Eisenstein, para quien la temática del montaje siempre excede el campo de la cinematografía: “el principio del montaje en el filme es solamente una aplicación particular del *principio del montaje en general*” (1986b: 30 [1939: PI]; cf. 1986: 233 [1944: DG]). Así como la *escritura* derridiana supone la “esencia y el contenido” de actividades tan diversas como la inscripción pictográfica o ideográfica, la cine-

matografía, coreografía, pintura, música, escultura, atletismo, política y demás (Derrida 1978: 14-15), el montaje eisensteiniano se refiere a “las *leyes* generales de la *forma*, que están en la base no sólo de las obras de arte filmicas, sino de todas las obras de arte, de todas las artes en general” (1986: 230 [1944: DG]; cf. 1986: 122-123 [1935: FF]; 1987: 140 [1945-1947: P]).

Tanto en Derrida como en Eisenstein, lo que inaugura la posibilidad general de la significación es la diferencia, en el sentido de que “no hay más que diferencias *sin términos positivos*” (Saussure 1992, 168-169). Así como Derrida reconoce que “el término, la plenitud que se denomina sensible, no aparecerían como tales sin la diferencia o la oposición que les dan *forma*” (Derrida 1978: 81), Eisenstein concluye que es el “*principio de comparación* [lo] que nos permite la percepción y definición en cualquier campo” (1986: 55 [1929: AD]). En Derrida la diferencia supone la liminalidad de un espaciamento, pausa, vacío, puntuación, intervalo o discontinuidad mediante la cual cualquier término se constituye frente a los otros (Derrida 1978: 88). Y, análogamente, en Eisenstein leemos que “la mera producción de simples significados surge como un proceso de yuxtaposición” (1986: 226 [1944: DG]; cf. 1986b: 11ss. [1939: PI]; 1988: 80 [1926: BFS]), por lo que la esencia de cualquier construcción semántica la constituye, paradójicamente, el vacío liminal del “empalme de montaje” (1987: 332 [1945-1947: NN]). Así, Eisenstein coincide con la reconsideración derridiana (Derrida 1978: 56) de la periferia como lo verdaderamente central: en tanto sede de la relación con lo otro, el limen es lo que posibilita los significados en general (cf. Derrida 1987: 9, 59-60, 97-98).

Ambos suponen también el reconocimiento de la tradición en el sentido de que “debido a que el signo es arbitrario, no conoce más ley que la de la tradición, y precisamente por estar fundado en la tradición puede ser arbitrario” (Saussure 1992: 112). En Derrida la posibilidad misma de la significación implica una mínima

tradicionalidad (Derrida 1978: 60) que permite a cualquier elemento semántico permanecer mínimamente idéntico a sí mismo y por tanto reconocible y repetible (Derrida 1989: 359); la profundidad de dicho reconocimiento puede constatarse en los conceptos derridianos de *iteración* y *paleonimia* (Derrida 1989: 356, 1975: 7). Eisenstein, por su parte, enfatiza que los significados siempre se generan en relación con una tradición puesto que derivan del conflicto “dinámico” o “dialéctico” entre “la concepción general y la representación particular” (1986: 49 [1929: AD]; cf. 1986: 76 [1929: MM]; 1978: 201-204 [1945-1947: OST], 186 [1945-1947: P]); su interés por la sección áurea y otras convenciones formales (cf. Eisenstein 1986b: 73ss. [1940: ss]; 1987: 18, 23 [1939: OST]) así como sus intentos por clasificar los diferentes tipos de conflictos estructurales en el cuadro cinematográfico (1986: 42-43 [1929: PC]) también ejemplifican su reconocimiento de la importancia de la tradicionalidad.

También en ambos es desplazada la positividad. En Derrida se desplaza la idea de la identidad positiva, y las presencias se tornan secundarias respecto al juego de la diferencia que las origina (Derrida 1989: 48); cualquier signo “puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable . . . no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto” (Derrida 1989: 361-362). Lo mismo sucede en Eisenstein, quien, acerca del “dominante” de la imagen cinematográfica (aquello que podría considerarse el sentido fundamental de una imagen), escribe: “considerarlo como algo independiente, absoluto e invariablemente estable es inadmisibles” puesto que “las características del dominante son variables y muy relativas . . . depende de la combinación de tomas [que a su vez depende del dominante]”; es decir, una imagen nunca es unívoca sino que permanece siempre “como un *ideograma* de significado múltiple [que] . . . puede ser leído sólo en yuxtaposición” (1986: 65-66 [1929: CD]).

Hasta aquí los términos simples del paralelismo entre Eisenstein y Derrida. Ahora apuntaré los términos compuestos de dicho paralelismo con referencia a las cuestiones de *sinestesia*, *traducibilidad* y *metáfora* que agruparé bajo el genérico *sinergia*,¹ que implica siempre la interacción de una pluralidad irreducible de lenguajes.

Pero, antes, ¿cómo se aproxima Derrida a la cuestión de la sinergia? Para él las cuestiones de la diferencia y la sinergia están tan fundamentalmente relacionadas que separarlas sería inadmisibles; la posibilidad de cualquier sistema de significación es originada por el juego de la diferencia e, inversamente, el juego de la diferencia desde siempre implica una sinergia fundamental, una pluralidad irreducible de lenguajes o géneros de *escritura*: “hay siempre *más de una lengua en la lengua*” (Derrida 1989b: 72), “la heterogeneidad de las escrituras es la escritura misma . . . es en primer lugar numerosa o no es” (Derrida 1975: 535). (En vista de ello podríamos reescribir *escritura* como *escritura(s)* como indicación de la pluralidad irreducible de lenguajes que el juego de la diferencia simultáneamente genera y requiere para poder generar). Pero, ¿por qué necesariamente esta pluralidad original?

Veamos. Los signos son constituidos mediante el juego de la diferencia que implica el total del conjunto de signos al que pertenecen. Este juego constituye y relaciona recíprocamente dichos signos pero no pertenece propiamente a ninguno. En vista de que abre su misma posibilidad, el juego puede considerarse más originario que los signos a los que da pie, y sin embargo no precede a los signos cuya propiedad origina, pues en sí mismo no es nada, no es una instancia autónoma y original propia en sí misma respecto a los signos cuya relación facilita: “como no es nada, ni aparece en sí, ni tiene fenomenalidad alguna propia e independiente, y como no se muestra, se retira, está estructuralmente

¹ “Beneficio adicional obtenido por una pluralidad de sistemas al conjugarse en la formación de un sistema mayor”. (Bullock *et al.* 1977).

en retirada” (Derrida 1989b, 69). Una forma de expresar lo anterior económicamente es decir que la diferencia “diferencia” o “difiere” de sí misma en un doble sentido. Primero: es *diferente* a sí misma, es una *igualdad* que sin embargo no es *idéntica* pues constituye simultáneamente el origen de la posibilidad de la igualdad y de la no-identidad (Derrida 1989c: 129).² Y segundo: *difiere* o *se retrasa* de sí misma, nunca está presente a sí misma pues “es *a priori* retirada, inapariencia, señal que se borra en su encentadura” (Derrida 1989b: 69). Como tal, dicha dinámica por definición no puede ser localizada ni nombrada, ni es posible dirigirse a ella: “no es ni pasiva ni activa, ni una ni múltiple, ni sujeto ni predicado, no separa más de lo que une” (Derrida 1989b: 73); toda oposición de este tipo encuentra su posibilidad en ella pero no puede a su vez saturarla.

En tanto que “origen” de la posibilidad de cualquier cosa, el juego de la diferencia es por definición singular y, sin embargo, por no ser una única totalidad, es siempre de antemano plural: es “singularmente plural en sí, se divide y se reúne en la retirada de la retirada” (Derrida 1989: 75). La diferencia “misma” solamente puede constituir (solamente puede constituirse mediante) una multiplicidad original e irreducible de dominios, esencias y existencias cuya posibilidad inaugura; si dicha multiplicidad fuera reducible a un único sistema de significación idéntico a sí mismo la sistematicidad de dicho metasistema solamente podría revelarse si fuera presentada en sí misma, es decir si fuera presentada la diferencia *en sí*. Pero por definición esto es imposible, porque aquello que puede presentarse lo puede hacer sólo gracias a su sujeción al juego de la diferencia, ese juego cuya misma posibilidad llamamos “diferencia” sólo muy transitoriamente (porque “innombrable

² “We provisionally give the name difference to this sameness which is not identical”. Dicho pasaje forma parte de una introducción al ensayo “Difference” (Derrida 1989c) que no aparece en la versión española “La difference” (Derrida 1989).

es el juego que hace que haya efectos nominales” [Derrida 61: 1989]).

Así pues, en el origen hay una “sinergia y una sinestesia fundamentales” (Derrida 1978: 120) en relación a la cual toda determinación de independencia en general resulta muy secundaria; podemos reescribir *escritura* como *escritura(s)* porque el carácter general de la *escritura* —la *escritura* que jamás puede ser presentada en sí— es precisamente lo que las diversas formas irreducibles de *escritura* guardan en común como la apertura de su misma posibilidad; es en (la posibilidad de) la intersección de esencias, existencias y dominios irreduciblemente heterogéneos que la diferencia “en sí” se “establece consigo [misma], con la retirada de sí [misma]” (Derrida 1989b: 72). Formulado de manera sencilla pero falaz esto significa que ningún lenguaje podría funcionar absolutamente por sí solo, pues la esencia de su funcionamiento solamente puede ser aprehendida por cualquier usuario hipotético mediante la comparación con otro lenguaje respecto al cual su mutua esencia como lenguajes —la *escritura* que suscribe a ambos— es revelada; lo que resulta falaz de esta formulación es que todos sus elementos (comenzando por el usuario hipotético) son siempre de antemano meros efectos del juego de dicha sinergia original.

Por lo menos tres consecuencias se derivan de este vislumbramiento de la multiplicidad original e irreducible de los lenguajes.³ Primera, desatender la dinámica de la sinergia es desatender uno de los elementos fundamentales del movimiento que posibilita el “funcionamiento” del lenguaje. Segunda, la cuestión de la traducibilidad es esencial: “un texto vive solamente . . . si es *al mismo tiempo* traducible e intraducible . . . Totalmente traducible, desaparece en tanto texto, escritura, cuerpo de lenguaje. Totalmente intraducible, aun al interior de lo que se considera un solo lenguaje, muere de in-

³ El texto derridiano global podría leerse como una serie de exploraciones de las consecuencias de la comprensión de dicha sinergia fundamental, pero no podré desarrollar adecuadamente esta idea aquí.

mediato" (Derrida 1979: 102). Es decir, cualquier lenguaje sólo es constituido mediante la posibilidad de la comparación con, y la articulación por medio de, otros lenguajes irreducibles.⁴ Tercera, es posible postular una "contaminación" original, una "ley de impureza" (Derrida 1979: 206) o una "metaforicidad generalizada" en relación a la cual resulta muy secundaria la distinción entre propio e impropio, concepto y metáfora, y demás oposiciones: "antes de ser un procedimiento retórico en el lenguaje, la metáfora sería el surgimiento del lenguaje mismo" (Derrida 1989d: 151); como tal, "no hay nada que no pase con la metáfora y por medio de la metáfora" (Derrida 1989b: 37); no hay metametáfora posible.

Al retomar el texto eisensteiniano, podemos advertir que allí se trata la cuestión de la sinergia de una manera análoga. Ello no sorprende en vista de que si en verdad diferencia y montaje son análogos en los términos simples anteriormente expuestos, todo lo recién mencionado acerca de la diferencia se aplicaría también al montaje aun cuando Eisenstein no desarrolla estos argumentos explícitamente. Lo interesante es que es posible rastrear la lógica implícita —precisamente la lógica sinérgica de la diferencia— que enlaza y explica algunos de los aspectos más peculiares del texto eisensteiniano: Eisenstein parece tomar en cuenta las tres consecuencias del vislumbramiento de la sinergia fundamental arriba mencionadas.

En cuanto a la primera consecuencia, Eisenstein muestra un interés sistemático por puntos donde los discursos hacen referencia a su propia naturaleza *escrita* y se enfrentan a la particularidad de su forma (Derrida 1989: 333) reconociendo así la diversidad de niveles de significación posibles que habitan un mismo punto discursivo. Por ejemplo, se entusiasma con la poesía japo-

⁴ Valga mencionar aquí que cualquier discusión de las desventajas de mi lectura tanto de Eisenstein como de Derrida en *traducción* tendría necesariamente que tomar en cuenta dicha cuestión en tanto cuestión teórica fundamental en ambos autores.

nesa *tanka* porque "escrita, puede juzgarse tanto pictórica como poéticamente, y [su] escritura tiene el mismo valor como caligrafía que como poema" (1986: 30 [1928: IN]); en cuanto al ideograma, Eisenstein no solamente se interesa por el juego sinérgico que supone la combinación de lo que llama "jeroglíficos" en la formación de un concepto "gráficamente irrepresentable" (1986: 34 [1929: PC]) sino que además comenta acerca del reconocimiento sinérgico implicado por una escritura a la vez fonética y no fonética: "los japoneses escriben *todas* las letras, empleando ambas formas [fonéticas y no fonéticas] a la vez. No es extraño que compongan frases con *dibujos* de jeroglíficos junto con las letras de varios alfabetos distintos" (1986: 30 [1928: IN]). En el Eisenstein tardío el interés por dichos puntos no disminuye: sostiene un interés en la caligrafía en tanto "música para los ojos" (1987: 221 [1945-1947: NN]) y no sólo vehículo de comunicación verbal; también se refiere, entre otras cosas, a un tipo de poesía rusa infantil en la que se introducen dibujos de objetos cuyos nombres riman con la estrofa anterior, resultando así un poema simultáneamente lingüístico y gráfico (*op. cit.*, 223 ss. [1945-1947: NN]). Así pues, a diferencia del filósofo ("Valéry recuerda al filósofo que la filosofía se escribe [y] que el filósofo es filósofo en tanto que lo olvida" [Derrida 1989: 331]), Eisenstein constantemente pretende recordar e investigar las condiciones sinérgicas de la *escritura*, es decir, la necesaria coexistencia de múltiples niveles de significado posible contemplados por cualquier punto discursivo.

⁵ En cuanto a la segunda consecuencia, Eisenstein repetidamente reconoce la importancia fundamental de la traducción. En el caso de los ejemplos de puntos donde los discursos parecen reconocer su propia naturaleza *escrita*, la cuestión de la traducción queda solamente implícita: en el caso del poema *tanka* la posibilidad de la traducibilidad o de una sistematicidad común a sus elementos caligráficos y lingüísticos es tan evidentemente esencial que dicha cuestión ni siquiera es tematizada,

puesto que el poema mismo encarna la posibilidad de interacción regulada entre sistemas de significación irreducibles; sin embargo, hay otros ejemplos donde dicha cuestión es tematizada explícitamente: Eisenstein reconoce al teatro *kabuki* como otra instancia de reconocimiento sinérgico, en donde, debido a su composición deliberadamente sinestésica, “‘oímos el movimiento’ y ‘vemos el sonido’” (1986: 27 [1928: IN]), y, por tanto, todos los elementos del espectáculo son en principio equivalentes (no se utilizan “acompañamientos” suplementarios como en el teatro occidental); en este caso, tanto las sensaciones visuales como las auditivas son reducidas a un “denominador común” (1986: 47 [1929: PC]; cf. 1986: 29 [1928: IN]) mediante el cual es determinada su utilización, y señala, precisamente, la posibilidad de traducir entre sistemas de significación diferentes. (Debe subrayarse aquí que Eisenstein incluso se refiere a la cuestión de la mínima necesaria *intraducibilidad* que implica la dinámica de la sinergia: dice que a pesar de que las sensaciones sonoras y visuales son recíprocamente traducibles también son irreducibles en tanto que “valores de dimensiones diferentes” [Eisenstein 1986: 70 (1929: CD)]). Sin embargo, el ejemplo más claro del compromiso eisensteiniano con la cuestión de la traducibilidad es la famosa noción de la *atracción* (cf. Eisenstein 1988: 34 [1923: MA]) que tanto figuró en sus primeras formulaciones: “una unidad de medida . . . La ciencia conoce los ‘iones’, los ‘electrones’, los ‘neutrones’. Que en el arte haya ‘atracciones’” (1970: 16 [1945: HBF]); aquí la “atracción”, unidad de efecto semántico en general considerado “independientemente del *área* del efecto [y] solamente desde el punto de vista de su posibilidad” (1987: 298 [1945-1947: NN]) funje como común denominador por excelencia y, por lo tanto, señala de la manera más general la posibilidad de la traducción entre diferentes recursos o géneros artísticos.

En cuanto a la tercera consecuencia, y en contraste con la urgencia clásica de mantener a cualquier costo

la distinción entre lo propio y lo metafórico, Eisenstein con gran consistencia basa toda una metodología en la conclusión de que, como dice Derrida, toda lectura es esencialmente “metafórica o metonímica o las dos cosas a la vez . . . y la división no pasa entre una lectura trópica y una lectura apropiada o literal, justa y verdadera, sino entre capacidades trópicas” (1989b: 50). A lo largo de toda su carrera, Eisenstein se aproxima a una abundancia de textos leyéndolos de manera deliberadamente “metafórica” (como diríamos desde el logocentrismo): aborda un arte en términos de otro, un género de escritura en términos de otro.⁵ Por ejemplo, lee como guiones cinematográficos pasajes enteros de las novelas de Zola (1988: 95 [1928: LC]) y Pushkin (1986b: 38 [1939: PI]) y pinturas de Leonardo (*op. cit.*, 24 [1939: PI]); en reconocimiento de sus habilidades como editor demostradas en la famosa *Vista de Toledo*, Eisenstein honra al Greco como “precursor del noticiero” (*op. cit.*, 76 [1940: ss]); asimismo, el concepto eisensteiniano de *naturaleza no indiferente* se refiere a la manera en que el “cine mudo escribía su propia música” (1987: 216 [1945-1947: NN]) por medio del tratamiento de paisajes como elemento musical. Ninguno de estos pasajes puede en manera alguna ser descalificado simplemente como ejemplo de un estilo de escritura un tanto pomposo: cuando en el Eisenstein temprano leemos que una descripción de un hombre en particular es *siempre* metafórica (“su cabello negro azabache. . . las ondas de su pelo. . .” [1986: 61 [1929: AD]) observamos un claro reconocimiento de que no existe una metafórica. Y por eso

⁵ A pesar de reconocer que la metáfora constituye la base de porciones importantes de sus teorías y que cuando Eisenstein se refiere a ella es siempre en relación a la cuestión fundamental del sentido, Aumont considera como *fetichista* o mera *autocensura* (en el sentido freudiano) la utilización eisensteiniana de la metáfora (Aumont 1987: 10 y 158). Según él es meramente una forma de evadir el rigor analítico: “¿cuál es el efecto de esta verdadera ‘cortina’ de significantes superpuestos al texto ‘virgen’ —una noción que no tiene importancia alguna [en Eisenstein]? . . . el *como* estructural de la metáfora es un *ábrete sésamo* porque autoriza *cualquier* sustitución. Todo puede ser comparado, todo puede expresarse figuradamente” (*op. cit.*, 10). Resulta ocioso señalar el clasicismo de esta réplica.

no sorprende que, más tarde, él mismo haya defendido sus lecturas metafóricas en los siguientes términos:

No quiero decir que la estructura extática de las obras de arte esté construida de acuerdo con la fórmula de la fisión del núcleo atómico de uranio, o que un misil esté diseñado siguiendo la forma y a similitud de un poema patético. Hacerlo sería ridículo y estúpido. Pero también me resistiré a considerar dichos fenómenos como meramente “análogos”, o “correspondientes” solamente en apariencia. ¿Qué es lo que quiero decir? Que en cada una de estas áreas tan diferentes, y en cada una a su manera, están operando las mismas leyes... (1987: 198-199 [1945-1947: P]).

Es decir, no se trata de leer ciertos textos en términos de otros en forma reductiva ni, por el contrario, de ignorar la importancia de poder establecer lazos metafóricos entre diferentes factores: lo importante es que cualquier efecto de significación presupone las “leyes” de la forma eisensteinianas (la *escritura* derridiana) y que la efectividad de la lectura metafórica consiste precisamente en su capacidad de apuntar hacia las “leyes” operantes en cada uno de los factores comparados en su campo específico original; puesto que dichas “leyes” operan gracias a la traducibilidad entre sistemas de significación, la metáfora simultáneamente marca la posibilidad de la significación en general y, recíprocamente, sólo mediante su utilización puede accederse a las “leyes de la forma” que fundamentan cualquier *escritura*. Así pues, la práctica eisensteiniana de la lectura deliberadamente “metafórica” es, independientemente del grado del rigor y calidad de sus instancias particulares, completamente sistemática con respecto a la temática del montaje y la sinergia fundamental que ésta implica.

Y hasta aquí los términos compuestos del paralelismo entre Eisenstein y Derrida. Ahora sí es posible llegar a una comprensión cabal de por qué Eisenstein está tan seguro de poder teorizar *a priori* en torno al uso del so-

nido en la cinematografía; el razonamiento correspondiente involucra los niveles, tanto simple como compuesto, de la recién examinada temática del montaje.

Puesto que el montaje (en tanto temática semiótica) trata de la significación cinematográfica en general, no es raro que Eisenstein haya considerado con tanta naturalidad que el cine sonoro puede y debe ser abordado (al igual que el cine mudo) en términos del montaje, ni tampoco que haya afirmado que el tipo de problemas enfrentados por ambos es en principio el mismo. En tanto que medio de significación, el sonido está sujeto, tanto como cualquier otro medio a teorización en términos de montaje, y, por lo tanto, su integración a la cinematografía también es necesariamente concebible por medio del montaje (tanto *a priori* como *a posteriori*). Desde el punto de vista de la comprensión de la relación fundamental entre principio de montaje y sinergia, la novedosa integración de elementos sonoros (como el efecto de sonido, el diálogo y la música grabada)⁶ a la composición cinematográfica global no presenta tampoco ningún problema esencial, puesto que, como he señalado, la “utilización” de cualquier lenguaje siempre implica de antemano lidiar con su multiplicidad: “añadir” sonido a las películas no presenta ningún problema porque fundamentalmente siempre ha estado allí (virtualmente al menos); como lo ejemplifica el concepto eisensteiniano de “naturaleza no indiferente” (música silente), una lectura “metafórica” del cine mudo en términos sonoros fue posible siempre de antemano, y la mínima traducibilidad necesaria de cualquier lenguaje ya incorporado al cine mudo implica que dicho lenguaje siempre pudo ser articulado (y hasta cierto punto suplantado) por algún lenguaje sonoro. La novedosa

⁶ Antes de 1928, la música ya había sido “añadida” a las películas a manera de ejecuciones en vivo durante las proyecciones. Sin embargo, este hecho histórico es irrelevante aquí: más bien serían estas ideas las que explicarían la posibilidad de sincronizar una banda sonora y una secuencia de imágenes a fin de generar significados, independientemente de que se trate de una ejecución en vivo, de una grabación, etcétera.

capacidad técnica de la banda sonora simplemente permitió la concreción de todas estas posibilidades implícitas.

Claro, este argumento se aplicaría más allá de la cuestión del sonido, como Eisenstein mismo reconoce (*cf.* 1986b: 55-56 [1940: ss]): las cuestiones de la cinematografía tridimensional y del color son tratadas de la misma manera (*cf.* 1986: 234 [1944: DG]) y, de haber sido técnicamente posible su integración a la cinematografía, los mismos argumentos se hubieran aplicado en el caso de bandas olfativas o táctiles. Asimismo, este razonamiento fundamenta también la insistencia eisensteiniana en que la cinematografía no es ningún territorio “virgen” en vista de la “rica herencia cultural de épocas pasadas” (1986: 214 [1944: DG]), y su insistencia en que las técnicas cinematográficas pueden y deben ser aprendidas mediante una familiarización con las técnicas de artes más antiguas (1986: 84 [1932: CT]); así como en cierto sentido el sonido siempre había figurado de antemano en las películas, siempre de antemano ha existido (virtualmente) la cinematografía, antes incluso de su existencia empírica.

II

En el teatro Bolshoi de la U.R.S.S. en diciembre de 1925, en el vigésimo aniversario de la Revolución de 1905... la última toma de la película —la aproximación de la proa del acorazado [Potemkin]— había de rasgar... la pantalla... y revelar por detrás una verdadera reunión solemne y memorable de personas de carne y hueso —los participantes de los eventos de 1905 (Eisenstein 1987: 33-34 [1939: OST]).

El 14 de julio la noticia de la toma de la Bastilla llegó a oídos de Plancher-Valcour [en ese momento director de la *Comédie Française*], y en una verdadera explosión de pasión arrancó con su puño la cortina de tul (que separaba al público de los actores en el teatro) y la despedazó en dos exclamando: “¡Viva la libertad!” (*ibid.*, 34).

Segunda cuestión implicada. Sin embargo, y por otra parte, encontramos en la *Declaración* la idea de que el sonido ofrecerá “una salida orgánica” del atolladero del “subtítulo y todos los esfuerzos infructuosos por integrarlo en la composición de montaje (como partirlo en frases y aun en palabras, aumentando o disminuyendo el tamaño del tipo, empleando el movimiento de la cámara, la animación, etcétera)”, así como del “atolladero” de “los fragmentos EXPLICATIVOS (por ejemplo, algunos primeros planos insertados) que cargan la composición del montaje y retrasan el *tempo*” (1986: 326 [1928: DE]); es decir, encontramos la convicción de que el sonido proporcionará los medios definitivos para integrar títulos (incluyendo, ¿por qué no?, el título principal), así como las secuencias explicativas a la totalidad de la obra. ¿Qué implica esto? ¿Qué lógica subyace a dicha convicción? Para contestar estas preguntas me referiré a la caracterización eisensteiniana del proyecto cinematográfico en conjunto; lo que está en juego aquí es más visible en los escritos de Eisenstein, y, como es también más simple que la lógica expuesta en la primera parte de este trabajo, aquí seré mucho más breve.

Según Eisenstein, para que una obra de arte sea propiamente una obra debe satisfacer dos condiciones: primera, debe presentar la verdad revolucionaria y, segunda, debe anticipar en el espectador el estado utópico anhelado por el proyecto revolucionario (*cf.* 1986: 60 [1929: AD], 92 [1932: CT]; 1987: 27 [1939: OST], 167 [1945-1947: P]). ¿Qué es lo que ambas condiciones implican?

En cuanto a la primera: la cinematografía, en su contribución a la subversión del capitalismo, debe “agarrar por el pelo al aturdido espectador y, en un gesto imperioso, enfrentarlo directamente con los problemas de hoy” ([1929: DEN] citado en Aumont 1987: 45), “reeducar y ejercer una influencia sobre el pueblo” ([1945: SEI], *op. cit.*, 189), y “dotarlo de cartuchos” (1986: 82 [1932: CT]). Pero, ¿con qué fin?

La diferenciación, que entra en una sociedad en transición al capitalismo y que trae como consecuencia de la diferenciación económica percepciones diferenciadas del mundo, no se manifiesta todavía en muchas áreas culturales del Japón. De ahí que los japoneses sigan pensando "feudalmente", es decir, indiferenciadamente (1986: 31 [1928: IN])

... sólo a través de una verdadera abolición de contradicciones de clase... es posible la libertad espiritual de la opresión de las contradicciones (1987: 363 [1945-1947: NN]).

Si la promesa revolucionaria es la subversión del capitalismo, y si la "diferenciación económica y de percepción" son consecuencia del capitalismo, entonces la promesa revolucionaria debe consistir en la recuperación de ese estado original de indiferenciación en general. Puesto que "los extremos se encuentran" (1986: 32 [1928: IN]), el montaje, en tanto que "cumbre de una forma de sentir y resolver el mundo 'orgánico' diferenciadamente" (*ibid.*), ocupa un lugar privilegiado en todo esto: así como el capitalismo es presuntamente la fase cumbre antes de la inevitable llegada del socialismo, el "pensamiento de montaje" (*ibid.*), al parecer, es el pensamiento cumbre mediante el cual se recupera "el arcaísmo" (*ibid.*) original de utópica indiferencia.

Y, en cuanto a la segunda: para anticipar dicho arcaísmo, la obra debe despertar en el espectador una "pasión" o "éxtasis" en la que hay solamente "contenido puro sin forma" (1987: 178-179 [1945-1947: P]; *cf. op. cit.* 26 ss. [1939: OST], 167, 169-170 [1945-1947: P]), un estado de "autodisolución del yo en una sensación universal... de unísono general" (1987: 178 [1939: P]); de esta manera, la cinematografía evoca en el espectador el "presentimiento" de "la recreación socialista del universo" (1987: 363 [1945-1947: NN]), esto es, "la destrucción de las contradicciones sociales que ha estado

cada vez más cerca desde la caída de la estructura tribal" (*ibid.*, *cf. op. cit.*, 36 [1939: P]).

El punto es que la orientación de ambas condiciones resulta profundamente metafísica: en la promesa revolucionaria eisensteiniana se percibe la misma "ética de la presencia, de nostalgia del origen, de la inocencia arcaica y natural, de una pureza de la presencia" que Derrida encuentra en Lévi-Strauss (1989b: 400); por ello, y en vista de la anotación derridiana de que "las teologías infinitistas son siempre logocentrismos" puesto que "sólo el ser infinito puede reducir la diferencia en la presencia" (Derrida 1978: 92), no resulta sorprendente que Eisenstein a menudo se apoye en "las áreas del éxtasis religioso" (1987: 170 [1939: P]) para describir la naturaleza del estado de "pasión" generado en el espectador en anticipación de dicho estado utópico.

Lo que ello sugiere acerca de esta segunda implicación de la *Declaración* acerca del sonido es lo siguiente. Los títulos y secuencias explicativas constituyen formas esenciales de liminalidad cinematográfica (puesto que funjen como indicadores de comienzos, finales, contextos y subsecciones) y señalan la articulación interna de la obra y su constitución frente al exterior; por eso el deseo de integrarlos a la totalidad de la obra equivale al deseo de que la obra sea una positividad tal que se refiera solamente a sí misma y trascienda la necesidad de límites interiores o exteriores; este deseo es precisamente el deseo metafísico que Derrida caracteriza como aquel que "siempre habrá estado *contra* el *parergon*..." (Derrida 1987: 54) y que busca siempre determinar la liminalidad y lo sinérgico como secundarios frente a la positividad de la presencia aun cuando, por otra parte, su necesidad de *parerga* resulta ineludible. Este, claro, es el mismo deseo que habita los epígrafes de esta segunda parte, en donde la explosión o abolición de un *limen* se presenta como la esencia misma de lo revolucionario; se trate ya de rasgar la pantalla para suprimir la distinción entre lo "fílmico" y lo "actual" cuando el éxtasis revolucionario no puede más

ser contenido por el cuadro cinematográfico, o de concebir la libertad revolucionaria como la libertad de la "tiranía" del limen (cf. 1987: 33-34 [1939: ostr]), ambos epígrafes, así como la caracterización eisensteiniana del proyecto cinematográfico global y esta segunda tesis sobre el sonido, nos proporcionan suficientes elementos para afirmar que en Eisenstein opera toda una segunda lógica: se trata, simplemente, de la afirmación de la presencia como positividad trascendente del juego de la diferencia, con toda la carga metafísica que ello supone y en plena contradicción con el reconocimiento, previamente examinado, de la lógica sinérgica implicada por el montaje.

La operación simultánea y paradójica de ambas lógicas puede ser confirmada y observada en el caso de las siguientes tres cuestiones importantes: montaje y "realidad", el privilegio eisensteiniano de la cinematografía, y la reapropiación del montaje como "teoría".

Primera cuestión: montaje y "realidad". Por una parte Eisenstein está plenamente consciente de que el montaje, por definición (por razones ya expuestas), fundamenta cualquier estilo cinematográfico "desde las combinaciones naturalistas exactas... hasta las alteraciones completas —arreglos no provistos por la naturaleza— e incluso hasta un formalismo abstracto" (1986: 11 [1934: TC]; cf. *op. cit.*, 13; 1986: 63 [1929: AD]; 1986b: 16 [1939: PI]). Ésta es la razón por la que, a pesar de su rechazo inicial de cuento y trama (cf. 1988 [1923: MA/MFA]), Eisenstein posteriormente puede, sin contradicción alguna, referirse al montaje como "el medio de composición más poderoso para contar una historia" (1986: 106 [1934: LF]; cf. 1986b: 11 [1939: PI]) y mantener que un retorno estilístico a la trama e incluso a la utilización de estrellas de cine no es, en términos del montaje, un "retroceso" (1986: 117 [1935: FF]; cf. *op. cit.*, 118-119).⁷ De acuerdo con esta lógica, Eisenstein con-

verge con el desplazamiento derridiano de la tradicional oposición entre cosa y signo ("*la cosa misma es un signo*" [Derrida 1978: 64]); para Eisenstein, el *close-up* no constituye una forma de "mostrar o presentar" lo profílmico "concreto" sino más bien una forma de "significar, dar significado, designar" (1986: 219 [1944: DC]) coyunturalmente en una secuencia cinematográfica; así, "lo real" "no es, en manera alguna, la forma correcta de la percepción [sino simplemente] la función de una cierta forma de estructura social" (1986: 39 [1929: PC]) y, por lo tanto, dicho "real" está sujeto a "intervención activa... ruptura, construcción, y recorte" (1987: 291 [1945-1947: NN]).

Sin embargo, por otra parte, y en contradicción con lo anterior, Eisenstein metafísicamente afirma la positividad e inmanencia de lo "real": suscribe el sistema clásico de oposiciones como "hecho" vs. "arte" (1986b: 61 [1940: SS]), torna el "evento real" y lo "actual" profílmico en significados sujetos a ser fotográficamente fijados en sí (1986: 11 [1934: TC]), concibe la realidad como aquello a ser "percibido" (1986b: 54 [1940: SS]), y define la particularidad del medio cinematográfico con referencia a su *realismo* (1987: 299 [1945-1947: NN]).

Ambas lógicas también intervienen simultánea y paradójicamente en el rechazo eisensteiniano de la "transparencia" cinematográfica. Por una parte Eisenstein la rechaza en vista de que la capacidad cinematográfica para recrear la "ilusión" (1986: 236 [1928: DE]) de lo "real" debe utilizarse justamente para desplazarla y demostrar al espectador que se trata de una construcción y no de una inmanencia. Pero, por otra, dicha "transparencia" es rechazada por razones diametralmente opuestas y justamente en nombre del "realismo": Eisens-

en términos de su capacidad de artificio, antinaturalismo y manipulación" (Aumont 1987: 150; cf. 165); "[Eisenstein le guarda un] verdadero terror [al] naturalismo, a la ilusión dramática, a la verosimilitud aristotélica (y, anticipando un poco, lo que la historia del cine vendría a llamar 'transparencia')" (Aumont 1987: 42).

⁷ Esto refutaría la evaluación tradicional de que el montaje consiste de una praxis orientada contra el naturalismo simplemente: "incluso antes de que [el montaje] hubiera dado fruto alguno, Eisenstein lo evalúa

tein mantiene que la representación realista no constituye una forma tan efectiva de comunicar “lo concreto” como la de generar en el público, mediante recursos formales no “realistas” (1986b: 30 [1939: PI]), la experiencia de dicho “concreto”.

Segunda cuestión: el privilegio eisensteiniano de la cinematografía. Nuevamente, dicho privilegio es doble. Por una parte, en una aparente radicalización de la temática del montaje entendida como análoga a la diferencia derridiana, Eisenstein pretende establecer a la cinematografía como “el arte de las comparaciones” por excelencia (1988: 41 [1924: MFA]), y definir su especificidad no con referencia a la cuestión del trozo de montaje y sus relaciones sino al grado mayor de intensidad al que llega dicha cuestión allí en comparación con las demás artes (1986: 12 [1934: TC]). Aunque dicho privilegio resulta de entrada problemático (particularmente a la luz de la explicación derridiana acerca de por qué la clasificación jerárquica de las artes constituye un gesto metafísico [Derrida 1987: 22]), me parece que no debe ser rechazado sin más por sugerir las siguientes tres cuestiones significativas, por lo menos: *a*) que en vista de la singular habilidad de la cinematografía para “reconstruir” lo “real”, dicho medio también puede desplazarlo con singular efectividad; *b*) que los métodos de la cinematografía revelan con especial claridad el “sistema global y método del arte, exhaustivos para todas las artes” (1986: 180 [1939: RE]), es decir la *escritura* derridiana; *c*) que, puesto que integra un número mayor de lenguajes que ningún otro medio, la cinematografía tiene una vocación singular para reconocer el juego sinérgico del lenguaje. Sin embargo, el problema con todas estas cuestiones, por demás interesantes, es que (a partir de la propia tematización eisensteiniana del montaje) parecerían pertinentes sólo conyuntamente y no por principio. Esto es: *a*) hipotéticamente la cinematografía podría desplazar lo “real” más efectivamente sólo por ser considerada corrientemente como el medio más “realista” (y no porque en verdad se ape-

gue más fielmente a la “realidad”, argumento metafísico que supondría la determinabilidad de lo unívoco y genuinamente “real”); *b*) hipotéticamente la cinematografía podría ser capaz de revelar las “leyes generales de la forma” con especial claridad sólo porque corrientemente constituye un medio novedoso y, por lo tanto, y a diferencia de otros medios, su particular dispositivo de significación aún no se da por supuesto (y no porque sea un medio *escrito* en un grado mayor que los demás, noción que tendría sentido solamente desde un punto de vista metafísico); *c*) todo medio es, como ya expliqué, sinérgico por definición y en este sentido equivalente por principio (puesto que, como acabo de anotar, todo medio está *escrito* en el mismo grado). Mientras que las primeras dos cuestiones son aceptables sólo en su acepción histórica y no esencial, la tercera evidencia ya de manera franca la veta metafísica del texto eisensteiniano.

Y, por otra parte, es precisamente la lógica de dicha veta metafísica la que se manifiesta en las otras razones que propone Eisenstein para mantener que la cinematografía “no sólo es igual sino en muchos aspectos superior a las artes semejantes” (1986: 169 [1939: RE]). En su exigencia de dicho privilegio, Eisenstein trasciende los términos de una suscripción clásica al logocentrismo (la valoración de la palabra hablada como *personal* y *vívida*, y la devaluación de la escrita como *impersonal* y *mortífera*; cf. 1986: 229-230 [1944: DC]) para pasar a proponer que la cinematografía funciona a manera de “una tercera variedad de discurso: no discurso *hablado* ni discurso *escrito*, sino *discurso interno*, en donde la estructura afectiva [tan ligada al *pensamiento sensible* (*ibid.*) de los utópicos e indiferentes “pueblos primitivos” (cf. 1986: 123 [1935: FF])] funciona con una forma aún más plena y pura” (1986: 230 [1944: DC]); de esta manera, el espectador de cine no se limitaría a recibir el “mensaje” del autor como si lo recibiera de viva voz sino que él mismo lo “experimenta” (1986b: 29 [1939: PI]; cf. 1987: 28 [1939: OST]; 1987: 166-167

[1939: P]); es decir, el "cine-puño" (1988: 64 [1925: MAF]), que constituye un "tractor que surca la psique del público" (*op. cit.*, 62; cf. 1988: 39 [1924: MFA]) y cuyo objetivo debe ser "penetrar hasta el cráneo" (*op. cit.*, 64 [1925: MAF]), establece un contacto con el espectador cuyo grado de presencia es comparable, más que a un clásico acto de comunicación, a la sensación de dolor en el sujeto.

Tercera cuestión: la reapropiación del montaje como "teoría". Ya expliqué cómo, por un lado, Eisenstein desarrolla la temática del montaje de manera análoga al desarrollo derridiano de la temática de la diferencia. Sin embargo, por otro lado, Eisenstein simultáneamente define al principio de montaje, metafísicamente, como *principio unificador* (1986b: 15 [1939: PI]) valorando así la unidad como aquello a que debe aspirarse, y devaluando la heterogeneidad como decadente (cita al Platón del *Timéo*: "el mejor de los vínculos es aquel que hace de sí y de aquello que vincula una unidad tan definitiva como sea posible" 1987: 17 [1939: OST]; cf. *op. cit.*, 286-287 [1945-1947: NN]; 1986b: 73 [1940: ss]). De esta manera, simultánea y paradójicamente describe la yuxtaposición de fragmentos ya no sólo en términos de un "encadenamiento" sino ahora en términos de un "choque" (1986: 41 [1929: PC]; cf. 1987: 272 [1945-1947: NN]; 1986b: 15 [1939: PI]) del cual surge una síntesis definitiva; ahora determina la repetición meramente como medio para "facilitar la creación de un todo orgánico" (1986b: 69 [1940: ss]) que anticipa el estado deseado de reconciliación final (1987: 186 [1945-1947: P]). Y, lógicamente, todas las instancias ejemplares del montaje son, por lo tanto, ahora reinterpretadas (subrayo los términos claves en este sentido): el ideograma resulta de un choque del que "surge un concepto" (1986: 41 [1929: PC]) cuya unicidad y permanencia son incuestionables; el poema *tanka* es ahora una "fusión" de imágenes" (1986: 31 [1928: IN]) inequívoca y "perfectamente acabada" (1986: 36 [1929: PC]); el *Kabuki*, admirable por su "monismo" (1986: 26

[1928: IN]) y por la "totalidad" de su "provocación" (*op. cit.*, 27); la "atracción", una "unidad sistemática" (1987: 298 [1945-1947: NN]), un "elemento independiente primario" (1988: 34 [1923: MA]) del todo aislable en tanto molécula de efectividad. Asimismo, a pesar de la insaturabilidad estructural del montaje como análogo a la diferencia, que implica estrictamente que éste es *nada* en sí, ahora el montaje resulta ser *todo*: "sea en Milton o Mayakovski, encontramos siempre el mismo método de montaje" (1986: 49 [1939: PI]), que constituye por excelencia el "sistema unificado de métodos de la expresividad cinematográfica" (1986: 43 [1929: PC]), el medio para lograr *una unidad de orden superior . . . personificación orgánica de una sola concepción de idea, abarcando así todos sus elementos, partes, detalles del trabajo filmico*" (1986: 233 [1944: DG]) que, por si fuera poco, deriva de la Naturaleza, "cotidiana e inmutablemente la gran maestra, aun en las áreas correspondientes a los métodos más estilizados e intrincados de la composición" (1987: 306 [1945-1947: NN]; cf. 1986b: 18 [1939: PI]; 1987: 11 [1939: OST]). El problema con todo esto es simplemente que, en tanto que, por definición, "el montaje" es en sí mismo producto de un montaje, dicha temática no puede ser declarada unívoca, natural ni absoluta debido a su propia y necesaria insaturabilidad, exactamente de la misma manera en que, por su carácter paradójico, la diferencia derridiana, a pesar de ser "claramente . . . un concepto transcendental . . . con igual claridad constituye la razón por la que 'no es posible ninguna reducción puramente transcendental'" (Gasché 1986: 194-195).

La paradoja, ya evidente en estas tres cuestiones examinadas, es aguda y ubicua. A pesar de que por una parte Eisenstein reconoce el "principio de comparación" y el juego sinérgico de la liminalidad, por otra parte busca determinarlos, simultáneamente, como secundarios en relación a un punto de presencia. La paradoja radica en que, según la propia tematización eisensteiniana del montaje, serían más bien las presencias, con todos sus

atributos de estabilidad y determinabilidad, las que resultarían secundarias frente al juego sinérgico que les concede origen. Dicha paradoja es tan radical que no solamente resulta sorprendente constantemente, sino que incluso resulta inverosímil tener que afirmar que es insostenible: la lógica del montaje, en tanto análogo a la diferencia, constantemente complica, cuestiona y desplaza la veta metafísica en Eisenstein. En este sentido, a pesar de que ambas lógicas habitan la *Declaración* de 1928 y operan en la generalidad de los escritos teóricos eisensteinianos, en términos estrictos (y en una especie de síntesis ni hegeliana ni propiamente sintética) todo aquello implicado por la lógica que subyace al razonamiento eisensteiniano en torno a la posibilidad de teorizar *a priori* acerca del uso cinematográfico del sonido descentra necesariamente todo aquello implicado por la lógica que subyace a la convicción de que el sonido será decisivo para la integración de los límites a la obra: el deseo de abolir el limen nunca puede ser consumado porque, en términos del propio Eisenstein, ello implicaría la imposibilidad de significación, forma, estructura y contexto en general; la cortina de tul no es en sí misma el umbral mediante el cual el ámbito de lo teatral se constituye frente a su exterior, y, por lo tanto, rasgarla no equivale en manera alguna a rasgar el limen (sino sólo a estropear una cortina); si es verdad que anteriormente reinó la indiferencia, y puesto que sin diferencia no hay pensamiento ni existencia posibles, los japoneses sólo pueden haber pensado y existido, absurdamente, tras el arribo del capitalismo; por ello mismo, donde hay unidad hay necesariamente heterogeneidad; si una obra cinematográfica genuinamente lograra generar en el espectador aquel éxtasis anticipante del deseado estado utópico de presencia pura, desbordaría absolutamente su contorno y lo extinguiría en tanto espectador; si los títulos y secuencias explicativas fueran absolutamente integrados a la obra, otros elementos cinematográficos tendrían que suplirlos en tanto factores esenciales para la constitución de la obra

frente al “exterior” y por ello ambiguos puesto que nunca del todo “internos” a ella (por eso no sorprende que los cineastas aún no hayan logrado integrarlos del todo); lo “real” lo es tal en tanto que puede hacersele pasar por ficción, ya que, si ha de significar, necesariamente tiene que poder romper con su contexto “original”; si, confiando en el privilegio de la cinematografía, se abolieran las demás artes, la cinematografía desaparecería como tal pues perdería sus puntos de comparación en tanto “arte” diferente y específico; el montaje no puede erigirse propiamente en un “método” ya que su falibilidad está contemplada de antemano en el hecho de que, al igual que la temática de la diferencia, “puede muy bien, deberá ser relevado un día, prestarse él mismo, si no ya a su reemplazo, al menos a su encadenamiento en una cadena que en verdad no habrá gobernado nunca” (Derrida, 1989: 43).

Aunque Eisenstein nunca disipa conscientemente estas paradojas, por otra parte sí coincide con la conclusión derridiana a la que se llega tras la desconstrucción de la lógica metafísica, es decir, que las presencias desplazadas no son inexistentes o inválidas en un sentido simple, sino que más bien están “a la vez impresas y fracturadas” (Derrida 1977: 52): suceden, pero, puesto que están siempre de antemano sujetas al juego de la significación, lo hacen de una manera nunca absoluta ni absolutamente determinable. Por ejemplo, refiriéndose a la cuestión del color, Eisenstein concluye que:

... no obedecemos una ley “que lo abarca todo” en cuanto a “significados” y correspondencias absolutas entre colores y sonidos, y a relaciones absolutas en éstas y emociones específicas ... nosotros mismos decidimos qué colores servirán más para la expresión o emoción que necesitamos. Naturalmente, la interpretación “comúnmente aceptada” puede servir de impulso —y eficaz— para la construcción de las imágenes de color del drama (1986b: 112 [1940: cs]).

Eisenstein reconoce explícitamente la carencia de una "ley" transcendental que regule las correspondencias semánticas entre diversos elementos y las reacciones del espectador; ante ello, la solución que propone es sencilla pero profunda, nuevamente: referirse a la sistemática de la tradicionalidad —exactamente la solución propuesta por Derrida (1978: 91). Por ello el montaje, como la diferencia, "no es estructural: produce transformaciones sistemáticas y reguladas, pudiendo, hasta cierto punto, dar lugar a una ciencia estructural" (Derrida 1977: 37); el montaje no supone la muerte de los sistemas, sino sólo el reconocimiento de sus límites históricos. Así, en términos metodológicos, solamente es posible una "estrategia finalmente sin finalidad" (Derrida 1989: 42), aunque "estrategia" no sea el nombre adecuado ya para una operación "que rehúsa ser en último análisis dirigida por un horizonte teleo-escatológico" (Derrida, 1977: 92-93). Como dice Eisenstein: "Hay método. Pero... de las posiciones metodológicas preconcebidas no crece nada" (Eisenstein 1986: 87 [1932: CT]; cf. 1987: 1 [1945-1947: SAL]).⁸

La noción eisensteiniana del montaje, noción sofisticada y coherente en la constancia de sus contradicciones, rebasa con mucho la justificación de un estilo cinematográfico en particular. (Se requeriría de otro trabajo completo para comenzar a repensar las películas de Eisenstein a partir de esta lectura de sus escritos). Más allá de esto no quisiera determinar los posibles múltiples sentidos de este escrito.

⁸ Según Aumont "Con frecuencia se ha dicho que en Eisenstein no hay nunca teoría aplicada... Pero Eisenstein estaba plenamente consciente de ello... su prescripción para una práctica correcta era la siguiente: siempre hazlo novedoso, escoge 'bien' tus materiales, utiliza mucha intuición — pero también, asegúrate de poseer una sólida base teórica" (1979: 25, trad. mía). En mi propia lectura el llamado eisensteiniano no es meramente la invocación romántica de la "intuición": el hecho de que Eisenstein no prescribe una metodología absoluta y sin embargo insiste en que siempre hay método está firmemente sustentado en la temática del montaje.

Abreviaturas

He incluido entre corchetes la fecha del texto en cuestión, así como siglas abreviadas de su título para facilitar la labor de comparación de mi propia lectura con las de otros autores, y particularmente con sus correspondientes periodizaciones del desarrollo teórico de Eisenstein (yo postulo una continuidad fundamental del doble gesto eisensteiniano a lo largo de toda su obra).

- AD: Una aproximación dialéctica a la forma del cine.
- BFS: Béla Forgets the Scissors.
- CD: La cuarta dimensión fílmica.
- CT: Un curso de tratamiento.
- CS: Color y significado.
- DE: Declaración.
- DEN: Days of Enthusiasm.
- DG: Dickens, Griffith y el cine actual.
- FF: La forma fílmica: nuevos problemas.
- HBF: How I Became a Film Director.
- IN: Lo inesperado.
- FC: Literature and Cinema. Reply to a Questionnaire.
- LF: El lenguaje fílmico.
- MA: The Montage of Attractions.
- MAF: The Materialist Approach to Form.
- MFA: Montage of Film Attractions.
- MM: Métodos de montaje.
- NN: *Nonindifferent Nature*.
- OST: On the Structure of Things.
- P: *Pathos*.
- PC: El principio cinematográfico y el ideograma.
- PI: Palabra e imagen.
- RE: La realización.
- SAL: Poor Salieri.
- SEI: Sergei Eisenstein.
- SS: Sincronización de los sentidos.
- TC: Del teatro al cine.

Referencias Bibliográficas *

- Aumont, Jacques, 1979: *Montage Eisenstein*. Trad. al inglés Bee Hildreth, Constance Penley, Andrew Ross. BFI Publishing & Indiana University Press. Londres y Bloomington. Col. Theories of Representation and Difference, ed. Teresa de Lauretis.
- Bullock, Alan y Oliver Stallybrass, 1977: *The Fontana Dictionary of Modern Thought*. Fontana Collins, Londres.
- Cook, Pam (ed.) 1990: *The Cinema Book*, 3a. ed. British Film Institute, Londres.
- Derrida, Jacques, 1975: *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia, Editorial Fundamentos, Madrid. Col. Espiral.
- , 1977: *Posiciones*. Trad. M. Arranz, Pre-Textos, Valencia.
- , 1978: *De la gramatología*. 2a. ed. trad. s/n. Siglo XXI editores, México, Madrid, Bogotá.
- , 1979: "Living On: Border Lines", trad. J. Hulbert, en *Deconstruction and Criticism*, ed. H. Bloom et al., pp. 75-176. Seabury Press, Nueva York.
- , 1980: "The Law of Genre", trad. A. Ronnel, en: *Glyph 7*, pp. 202-229. Johns Hopkins. University Press, Baltimore.
- , 1981: *Dissemination*. Trad. introducción y notas por Barbara Johnson. The Athlone Press, London.
- , 1987: *The Truth in Painting*. Trad. Geoff Bennington e Ian McLeod. The University of Chicago Press, Chicago y Londres, Illus.
- , 1989: *Márgenes de a filosofía*. Trad. s/n. Cátedra, Madrid, Colección Teorema, Serie Mayor.
- , 1989b: *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Trad. e introducción de Patricio Peñalver Gómez. Ediciones Pai-

* Nota: Todas las traducciones de textos en inglés son mías.

- dós, ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona. Col. Pensamiento Contemporáneo 2.
- , 1989c: *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Trad. David B. Allison, prefacio de Newton Garver. Northwestern University Press, Evanston, 1973.
- , 1989d: *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona.
- Eisenstein, Sergei, 1970: *Notes of a Film Director*. Trad. s/n. Nota de Richard Griffith. Dover Publications, Nueva York.
- , 1987: *Nonindifferent nature*. Trad. Herbert Marshall. Cambridge University Press. Cambridge.
- , 1988: *Selected works. Voume I: Writings, 1922-1934*. Ed. y trad. por Richard Taylor. BFI Publishing, Indiana University Press, Londres, Bloomington e Indianapolis.
- , 1986: *La forma del cine*. 1a. ed. trad. del inglés María Luisa Puga. Siglo XXI editores, México, Madrid, Bogotá.
- , 1986b: *El sentido del cine*. 3a. ed. revisada, trad. del inglés Norah Lacoste (revisada por el equipo de Siglo XXI), Siglo XXI editores, México, Madrid, Bogotá.
- Gasché, Rodolphe, 1986: *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. y Londres.
- Saussure, Ferdinand de, 1992: *Curso de lingüística general*, publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye con la colaboración de Albert Riedlinger, trad. y notas de Mauro Armiño. 5a. ed. México, Distribuciones Fontamara, S. A. Col. Fontamara 25.