

4. IMATGE CINEMATogrÀFICA I PODER: EL MUNTATGE EN L'EXPERIÈNCIA SOVIÈTICA D'AVANTGUARDA

Vicente Sánchez-Biosca

INTRODUCCIÓ

El poder —no anem a descobrir-ho ara— té mil rostres i manifestacions. La imatge, potser esdevinguda avui l'índex de veritat més inqüestionable, no pot, doncs, sostroure's al seu camaleonisme. El cinema, aquesta forma de la imatge apta per a la narració, havia de complicar considerablement la relació entre els dos elements assenyalats. Perquè, entre aquest poder camaleònic i una imatge que remet a les coses, sol introduir-se un relat, un conte. Però si ens hi fixem una mica més, res més rebutjat avui que sostenir la vella creença que la imatge remet tranquil·lament a alguna cosa externa a ella mateixa, com si es tractara d'un vidre transparent. No. Contràriament, la seua referencialitat és obscura, la imatge també és fruit d'un treball i, en tot cas, la seua capacitat evocadora serà el producte d'una estratègia textual com també ho serà l'opacitat absoluta. En conseqüència, no ens és possible d'aproximar-nos a la relació de la imatge amb el poder sense tenir en compte el material significant amb què la imatge treballa o es treballa ni tampoc sense tenir en compte les estructures amb què aquesta construeix els seus edificis narratius o discursius. Rebutjada la idea ingènua que la imatge es plega o lluita pels seus referents a una realitat externa, no ens queda altra solució que preguntar-nos per aquells poders interns que, sorgint del text cinematogràfic, apunten cap a un espectador, el configuren, l'exigeixen i, en darrer lloc, en sol·liciten una actitud doble: interna —el seu treball de desxiframent del text fílmic— i externa —la modificació dels seus comportaments—. Però perquè aquesta darrera fóra possible, hauríem d'haver indagat en l'altra, ja que el cinema és un fet de llenguatge i qualsevol poder que hi aparega obligatòriament haurà de nàixer del llenguatge.

Els constants fracassos de l'anomenat cinema polític o cinema militant ens demostren que el primer poder de què parla la imatge rau en el gest de fer-se un llenguatge i d'operar amb ell. Si aquest gest d'apropiació —allò que la semiòtica anomena l'enunciació— se simplifica sota la confiança en un llenguatge transparent, el mateix poder de la imatge haurà estat oblidat en favor d'un altre poder extern. Heus ací, doncs, que ens proposem reflexionar en les pàgines següents, encara que breument, sobre els inicis sistemàtics d'una investigació a l'entorn de la imatge que, ateses les necessitats d'intervenció revolucionària i la incorporació dels intel.lectuals a la vida activa socialista, havia de suposar la compaginació i articulació d'una teoria orgànica de la imatge cinematogràfica i un estudi de la seua funció pragmàtica d'ensenyament i estímulo per a la intervenció. Dit molt més senzillament: la reflexió que palesa la cinematografia soviètica al llarg de la dècada dels anys vint pot ser resumida i simplificada en la idea que construir un món nou significa també construir les fórmules d'expressió que el facen diferent de qualsevol altre preexistent. Aquesta idea no pot semblar-nos estranya si observem, per exemple, que és això mateix allò que encetà la pintura renaixentista tot seguint el credo de l'humanisme. La nova centralitat de l'home, la plenitud del subjecte, l'antropocentrisme, trobaren una útil i fructífera metàfora alhora que una plasmació excel.lent en el punt de vista únic de l'anomenada *perspectiva artificialis*.

Poc importa, al remat, que aquestes reflexions primitives a què ens referirem puguen resultar excessivament mecanicistes des de la perspectiva actual. Sens dubte, tanmateix, constitueixen el primer intent de teorització sistemàtica i orgànica de la imatge cinematogràfica i també la seua anàlisi més radical respecte al poder polític.

UNA CERTA AVANTGUARDA CONSTRUCTIVA

Però per a penetrar els avatars d'aquesta avantguarda, potser caldrà partir de la tríada d'elements que foren matèria de reflexió per a una part de l'avantguarda que avui anomenem "històrica", encara que no fóra patrimoni col.lectiu de tota ella. Ens referim a la constel.lació de conceptes maquinisme-productivisme-cultura de masses. Ja que si l'avantguarda en general va acollir amb molt bons ulls el cinematògraf perquè hi veia (no sense certa ingenuïtat) l'esperit maquinístic que significava la consumació dels seus desigs de ruptura amb l'art i la tradició occidental heretada de l'humanisme i la Il.lustració, un objecte tan dominat com la màquina s'inscriu en un camp tan ambigu com incert. Així, en les formulacions explícites de Marinetti, aquesta —la màquina— no és més que un fenomen estètic invertit; invertit precisament perquè, si bé representa la liquidació de la tradició artística i la consumació de la lluita amb la natura, el futurisme italià mai no fou capaç de construir un discurs a l'entorn d'aquesta màquina, i es limità a una sèrie de proclames entusiàstiques que fan que esdevinga

una mena d'objecte de contemplació pseudoestètica. En efecte, ja que si es tractava de defensar el maquinisme com una forma emblemàtica de superar el subjecte racional cartesià, és de fet quan el futurisme ruso-soviètic o els moviments constructivistes la inscriuen en la direcció de la indústria, de la producció, de la fàbrica, quan la màquina cinematogràfica assumeix la necessitat de no esgotar-se en la seua pròpia existència, sinó de subjectar-se a l'elaboració d'un discurs. Vegem-ho detalladament.

FUTURISME

Pel que fa al futurisme italià, podem dir que l'actitud d'aquests crítics acerbs de la tradició es redueix, en allò que es refereix al cinematògraf, a l'elevació de proclames en defensa d'aquest, tot acomiadant-se després de la seua invocació religiosa de l'aparell cinematogràfic en qüestió. Resulta estranya, doncs, la incapacitat dels futuristes italians per a traduir la ruptura que amb tanta intensitat propugnen amb les seues idees de dissolució de l'home en la màquina, reducció de la raó a la raó instrumental, ruptura radical amb la tradició, a termes articulats. Des del famós manifest aparegut a *Le Figaro* el 9 de febrer de 1919, acta fundacional del moviment futurista, poden advertir-se alguns elements clau que desembocarien a la llarga en la defensa de l'aparell cinematogràfic. En efecte, allò que Marinetti anomenà *bellezza della velocità* o la cursa febril, la defensa de la màquina o el caràcter vertiginós de l'automòbil, símbol d'un univers industrial que atempta contra l'èxtasi d'un món decadent abocat a la contemplació preindustrial i l'aura artística, entre altres factors, poden descobrir-se com els orígens d'una actitud que s'accentuaria amb un text tan paradigmàtic com el titulat *L'home multiplicat i el Regne de la Màquina* i que, passant per la destrucció sintàctica de la llengua i de les paraules en llibertat o la imaginació sense fils, desembocaria en *La cinematografia futurista* (11 de setembre de 1916). En aquest text radical, el cinema es presenta sota un prisma quasi màgic, com la síntesi de les arts futuristes, com l'esperit mateix de la destrucció de les arts tradicionals i l'artífex d'una simfonia poliexpressiva. Aquesta idea és explícita en l'afirmació següent: "Pintura + escultura + dinamisme plàstic + paraules en llibertat + entonadorolls + arquitectura + teatre sintètic + cinematografia futurista".

I, tanmateix, aquestes declaracions no foren sinó foc d'encenalls, ja que els campions del futurisme italià es mostren impotents per a reflexionar en la pràctica artística o antiartística, però sempre discursiva, sobre el cinema. Són, al remat, absolutament incapaços d'articular un discurs en el cinema; aquest no és sinó l'expressió privilegiada de les nocions ja feixugues de destrucció de l'art, però solament a títol de principis tècnics.

Hauran de ser, contràriament, els futuristes rusos i després soviètics, els qui prompte mostren un interès creixent per inscriure aquest objecte d'invocació en alguna cosa més que això, en una fórmula nascuda del desenvolupament

tècnic que allibera l'art de la seua funció cultural i auràtica i li imposa el risc de comportar-se d'acord amb els temps. És així com el cinematògraf trencarà amb la tradició auràtica de l'obra d'art, assumirà pautes de comportament extremes de la producció de béns materials i la planificació fabril sense deixar de ser un producte de llenguatge i, en conseqüència, elaborat sota la forma d'un discurs. En un país llastrat pel retard econòmic i industrial, era inevitable que la màquina i la tècnica foren concebudes com una cosa més radical que una *boutade*, encara més si s'hi afegia un projecte polític, per molt ambigu que fora en un primer moment, que tendia tant al desenvolupament econòmic com a una organització social diferent. És d'aquesta manera com les investigacions ruso-soviètiques solament coincideixen formalment (i solament en alguns aspectes) amb les proclames marinettianes. Tot allò que hem dit, però, solament té un enorme valor i constitueix l'acta fundacional de la teoria del cinema, perquè els soviètics troben un element en el qual investigar i materialitzar totes aquestes idees, un element que unifica els projectes més diferents des de la llum de la teoria: els principis del muntatge. Aquest terme, heretat de l'enginyeria i practicat en la fàbrica, lligat indissolublement a la tècnica, significaria l'inici de les reflexions de futuristes, constructivistes, excèntrics, etc.

LA FEKS I EL PRINCIPI DEL MUNTATGE

La Fàbrica de l'Actor Excèntric, potser el grup menys estudiat de l'avantguarda soviètica, recull dues herències coetànies i els dóna una direcció tecnològica decidida: d'una banda comparteix la fascinació maquinística futurista i, d'altra, utilitza les teoritzacions dels formalistes rusos al voltant d'una de les seues primeres nocions, la d' "estranyment". Això significa que el fet d' "arrancar les coses del seu procés automàtic de percepció" (aquest és l'estranyment, segons Skloveski) esdevé, gràcies al maquinisme i a les seues tècniques, un principi de muntatge. D'aquesta manera, si el futurisme arriba al cinema per la via de la poliexpressivitat i el culte a la màquina, la FEKS ho fa gràcies al muntatge, ço és, una vegada descobert i investigat el principi de muntatge en el teatre, troba en el cinema el lloc idoni per a aplicar-lo. És per això que quan Nedobrovo voldrà definir el mètode de la FEKS emprarà una terminologia explícitament formalista: "El sentit del mètode excèntric de la FEKS —diu, l'any 1928— consisteix a arrancar els objectes i les idees del seu procés automàtic. La FEKS procura donar la sensació de l'objecte a través d'una visió i ja no a través d'un reconeixement. El seu procediment excèntric és un procediment de complicació de la forma. La complicació de la forma prolonga la percepció de l'objecte en el plànol temporal i implica la totalitat del procés perceptiu".

Som, doncs, enfront del mateix concepte d'estranyment que va formular Viktor Sklovski, però en aquesta ocasió fora del marc literari a què el formalista el reduí. Prompte, G. Kozintsev es refereix, en un treball posterior al procediment

del *gag* tot rescatant-lo de la seua situació menor i convertint-lo en una felicitat expressió de l'excentricisme premaquinístic, però paradoxalment mecànic: el *gag* seria per a l'excèntric una transposició d'elements, una metàfora feta realitat, una realitat feta metàfora, un procediment, si es vol, d'estranyament. La FEKS, però, afegeix a tot això l'element que faltava i que expressa amb radicalitat la ruptura amb el passat a partir del reconeixement de la fàbrica com a lloc d'una organització planificada i moderna de treball, la qual permet d'introduir les seues tècniques en la producció intel·lectual, atés que aquestes són superiors a les tècniques de l'artesanat amb què l'art es regeix. Dit d'una altra manera, el fet determinant de la FEKS radica en el paral·lelisme que proposa entre les formes del desenvolupament industrial i el quefer artístic. Ja que el model ideal per als excèntrics no és la transformació socialista ni la industrialització com a pas previ al socialisme, sinó la industrialització mateixa, l'americanització entesa com a destrucció de la cultura antiquada i expressió de la infinita mobilitat de la vida metropolitana.

Amb tot, si l'essència del constructivisme consisteix a convertir en positiu el caràcter negatiu i destructor de les primeres avantguardes occidentals, això solament ho aconseguix la FEKS de manera parcial. En aquest grup o escola es produeix una convergència de tres factors: una aplicació de les primeres aportacions de la ciència del mètode formal, un treball amb les tècniques incipients de la cultura de masses i un descentrament ideològic i falta de càlcul dels excitants de què es compon l'obra d'art. Serà precisament la teorització imminent d'Eisenstein i el seu principi de formativitat aplicat a la imatge la que signifiqui un nou centrament ideològic que produeix nous resultats. Així com Jakobson parlà de "Literaturnost" com la característica de la literatura respecte a la llengua, de la mateixa manera Eisenstein parlarà d' "obraznost", entesa com la condició de la "imatgineïtat". Amb això, fa un pas de gegant en la teoria de la imatge fílmica.

EL MUNTATGE DE LES ATRACCIONS

Quan parla de l'avantguarda soviètica, Sklovski assegura una coincidència entre tres grans concepcions: la formalista, l'excèntrica i el muntatge de les atraccions eisensteinià. Diu: "Potser l'excentricisme desplaçara l'atenció de la construcció al material. De tota manera, la teoria del muntatge de les atraccions connecta amb l'excentricisme. Aquest darrer es basa en l'elecció dels moments més significatius i en una nova correlació, no automàtica, entre ells. L'excentricisme és la lluita contra la natura. El rebuig de la percepció i de la reproducció tradicional de la vida".

És aquesta identificació, efectuada por Sklovski, allò que convé qüestionar; ja que si representa un gran encert posar en connexió les investigacions realitzades de manera parcial durant aquells anys explosius, hi ha alguna cosa més que matisos entre la teoria d'Eisenstein i les precedents. Sklovski sap establir amb

agudeses la comparació entre el funcionament poètic i l'aparició de les sèries associatives que res no tenen a veure amb el desenvolupament causal de la història i descobreix alhora en el muntatge de les atraccions la presència de l'eix de la metàfora. Oblida precisament allò que en les primeres teoritzacions d'Eisenstein condueix a determinar la posició de l'espectador, tot guiant-lo i calculant els seus reflexos condicionats davant del flux fílmic. Així doncs, si llegim la primera definició que Eisenstein formulà de les atraccions, podem fàcilment observar la notable diferència que separa aquest concepte de l'excentricisme: "És atracció (des del punt de vista del teatre) tot moment agresiú del teatre, és a dir, tot element d'aquest que sotmet l'espectador a una acció sensorial o psicològica comprovada per mitjà de l'experiència i calculada matemàticament per a produir en l'espectador certs *shocks* emocionals que, un cop reunits, condicionen la possibilitat de percebre l'aspecte ideològic mostrat, la seua conclusió ideològica final".

Convé aïllar diversos aspectes d'aquesta definició anterior: el primer és la declaració a favor de la línia Proletkult (secció esquerrana) en la defensa dels moments forts de l'espectacle, ja que aquests són extrets del circ, del music-hall, etc., ço és, de substàncies populars i no pas institucionalitzades en la pràctica artística de la representació; el segon, el valor de *shock* que té per a l'espectador l'atracció, el seu caràcter de cèl.lula original del muntatge; en tercer lloc, és significatiu no ja el desig intemporal d'influir sobre l'espectador, sinó el càlcul matemàtic que Eisenstein es proposa de l'influx dels excitants. Raó per la qual el realitzador i teòric recorre al pavlovisme i a la reflexologia, no pas amb la intenció d'estimular una resposta determinada, sinó per enllaçar aquestes respostes en direcció a un efecte temàtic final que no pot ser altre que la presa de partit ideològic. D'acord amb el que hem dit, ens trobem ja molt lluny d'aquesta percepció intemporal que —com deia Sklovski— caracteritzaria la poesia (i, particularment, tot i que no únicament, l'avantguardista), però no ho estem menys del joc sorpresiu entre metàfora i realitat que propugnaren els excèntrics. A diferència de tots dos, Eisenstein proposa el càlcul matemàtic i precís a l'entorn del valor relacional dels excitants, presos en el seu sentit d'encadenament de l'espectacle, del muntatge productor de sentit i del diàleg que aquest imposa amb i a l'espectador.

És per això que Eisenstein trobaria, una any més tard, la idoneïtat del dispositiu cinematogràfic per a consumir aquesta teorització, que havia començat amb un estudi sobre l'escena teatral. En aquest següent manifest, diu: "L'atracció, tal com nosaltres l'entendem, és tot fet mostrat (acció, objecte, fenomen, combinació, consciència, etc.), conegut i comprovat, concebut com una pressió que produeix un efecte determinat sobre l'atenció i l'emotivitat de l'espectador i canviant amb altres fets que posseeixen la propietat de condensar la seua emoció en una o altra direcció dictada pels objectius de l'espectacle. Des d'aquest punt de vista el film no pot simplement acontentar-se amb presentar, mostrar els esdeveniments: és també una selecció tendenciosa d'aquests esdeveniments...". I tot això per a, d'acord amb l'objectiu ideològic de conjunt, produir un efecte mil·limètricament determinat sobre l'espectador.

El text, la pel·lícula, ja no és entesa per Eisenstein com una agregació de partícules, a diferència d'allò que passava amb els formalistes primers i els excèntrics. Es tracta, al contrari, d'un sistema i, en conseqüència, la mecànica de l'atracció preveu i regula l'ús de l'estranyament, el qual, trencant els costums perceptius, rebutja la identitat del significat i de l'objecte gràcies a la mediació intel·lectual capaç de dotar el missatge d'una competència semàntica específicament ideològica.

Amb tot, mentre que la *ostranenie*, o estranyament, s'esgota en la seua funció dessemantitzadora i no contrau vincles determinants amb altres procediments de l'agregat que és l'obra, Eisenstein justifica l'atracció per l'"efecte temàtic final" i això implica caminar cap a la univocitat i provoca un recentrament de la representació cinematogràfica allà on la resta d'escoles s'havien aturat. Aquest és l'interès que Eisenstein té de separar-se del treball dels formalistes o de la seua aplicació a la pràctica artística que ha de remarcar constantement la idea d'estructura i càlcul, ja que això farà possible determinar la "correcció" (*sic*) de la direcció imposada al sentit de les atraccions.

Aquest treball, iniciat per Eisenstein en el curs del primers anys de la seua pràctica artística i cinematogràfica, és una rotunda investigació limitada per molts llocs. El seu assaig en la pràctica artística —*La vaga*, el seu primer film— fou objecte de reflexió posterior i autocrítica. Fins i tot, un poc més tard, Eisenstein introdueix un gir brutal en la seua experimentació cap allò que qualifica de "retrocés i concessió a l'art passiu". És d'aquesta manera com naixerà el treball més fascinant del realitzador: el seu estudi del patetisme.

En qualsevol cas, la radicalitat d'aquest treball inaugural, els seus errors evidents, naixen precisament del rigor i la sistematicitat amb què és abordat, i si bé l'aplicació d'aquests criteris avui pot ser dubtosa, en el terreny de la teoria cinematogràfica constitueix la primera i més profunda reflexió a l'entorn de les relacions del cinema amb el poder, ja que aquest, per tal d'elaborar-se des de dins de la imatge, ha de ser manejat per un principi que —aquest sí— acompanyaria Eisenstein fins a la tomba: el principi de muntatge.

CODA

Hi ha, amb tot, un lloc on el poder s'exerceix sobre la imatge, però, contra allò que molts ingenus puguen creure, aquest lloc és intern a la imatge o, millor, és la seua mateixa gènesi: l'acte mitjançant el qual un subjecte fa seues unes possibilitats lingüístiques i enuncia un discurs, construeix un enunciat icònic i amb ell es dirigeix, implica i exerceix un poder sobre altres subjectes. Darrere de la imatge sempre hi ha un treball les empremtes del qual són sempre perceptibles, tant quan volen manifestar-se com quan prefereixen amagar-se. Sempre, per últim, que existeix aquest treball que anomenem muntatge, hi ha, sens dubte, poder.

FRANCFORT

Índice Commerzbank: 1.854,1 (+23,9)

AEG	211,0	
BASF	298	+1,0
Bayar	41,0	+1,5
BMW	54,0	
Commerzbank		
Daimler-Benz		
Dresdner Bank		
Deutsche Bank	620,0	
Nixdorf Computer	408,0	
Porsche		-8,0
Schering	2	
Siemens		

PARÍS

Índice CAC: 482,0 (-0,5)

Alcatel	607,0	-5,0
Elf	699,0	-2,0
Elf-Atochem	428,5	+1,5
Elf-Safr	3.220,0	-3,0
Elf-Safr	1.470,0	=
Elf-Safr	533,0	+3,0
Elf-Safr	396,0	+1,0
Elf-Safr	1.615,0	=
Elf-Safr	181,1	-2,4
Elf-Safr	504,0	=
Elf-Safr	1.717,0	-7,0
Elf-Safr	634,0	-1,0
Elf-Safr	2.325,0	+20,0
Elf-Safr	213,5	-0,4

LONDRES

Índice Financial

Amstrad	79,0	
Abbe	17	-2,0
Bat Industries	676,0	+21,0
British Petroleum	298,0	+6,0
Cadbury	383,0	+12,0
Cons. Gold	1.477,0	+7,0
Glaxo	1.380,0	+26,0

NUEVA YORK *

Índice Dow Jones: 2.460,36 (-2,08)

American Express	33½	
Atlantic Richfield	93¾	
Bankamerica	26¾	
Boeing	48¾	
Chrysler	24¾	

TOKIO

Índice Nikkei: 703,97 (+280,49)

Akai	774	=
Bank of Tokyo	1.870	+20
Bridgestone	1.850	+20
Canon	1.850	+20
Daiwa Secs	2.180	+70
Fonda	2.040	+60
Japan Air	16.100	+100
Kawasaki H. Inds.	1.220	+40
Toyota	2.630	+30
Yamanouchi	3.750	+20

ZÜRICH

Índice Zürich: 691 (-3,7)

COL·LECCI
OBERTA
LLETRES

Ángel San Martín, ed.

ELS ESPAIS
DEL PODERAJUNTAMENT DE GANDIA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

ÍNDIX

PRESENTACIÓ de <i>J. V. Marqués</i>	9
INTRODUCCIÓ per <i>Ángel San Martín</i>	11

PRIMERA PART

SETGE AL PODER

1. L'Anarqueologia de Michel Foucault, per <i>Maite Larrauri</i>	19
2. Dones i poder: el dret al mal, per <i>Amelia Valcárcel</i>	35
3. Espai dels iguals, espai de les idèntiques. Notes sobre poder i principi d'individuació, per <i>Cèlia Amorós</i>	55

SEGONA PART

RESSORTS DEL PODER

1. El control de l'aigua. Poder i tradició, per <i>Vicenç Rosselló</i>	67
2. Economia i poder, per <i>Alfons Barceló</i>	91
3. Informàtica i poder, per <i>Ingar Roggen</i>	109

TERCERA PART

EFFECTIUS DEL PODER

1. Les fronteres de la física: partícules elementals i astrofísica, per <i>J. Bernabeu</i>	119
2. La ciència i la tècnica i la cursa d'armaments: per què s'apadrinen les coses impensables?, per <i>Rafael Grasa</i>	131
3. Una crítica feminista de l'enginyeria genètica, per <i>Paula Bradish</i>	153
4. La ideologia en la divulgació científica per <i>Joan Senent-Josa</i>	165

QUARTA PART

CIRCUITS DEL PODER

1. La incultura del poder i les cultures perdudes, per *Javier Sádaba* 179
2. L'escola: un espai on es realitza la confrontació i la legitimació,
per *Jurjo Torres Santomé* 189
3. Algunes reflexions sobre el poder i la creació, per *Vicente García* 211
4. Imatge cinematogràfica i poder: el muntatge en la experiència
soviètica d'avantguarda, per *Vicente Sánchez-Biosca* 223

CINQUENA PART

VERTÍGENS DEL PODER

1. Funcions socials del caciquisme, per *Miguel Cancio* 233
2. Seguretat i defensa: els arguments del poder militar,
per *Alberto Piris* 269
3. Màfia i poder, per *Fabrizio Calvi* 283

I.S.B.N.: 84-370-0528-0
Dipòsit Legal: V-1961-1989
Servei de Publicacions
Universitat de València

Traducció: Adolf Gisbert
Anna Montero

Disseny de la coberta: Carlos Pérez-Bermúdez